

Jean-Yves LAURICHESSE

RICHARD MILLET
L'invention du pays

Ouvrage publié en 2007
par les éditions Rodopi, collection « Faux titre »
<https://brill.com/view/title/29232>
prêt-à-clicher mis en page par l'auteur

Richard Millet : l'invention du pays

à mes parents

J'avais besoin d'avoir un « pays », le mien ; je l'ai inventé.

RAMUZ

Sigles et abréviations

Les œuvres de Richard Millet sont citées, sauf exception signalée, dans l'édition la plus récente, « revue par l'auteur ». Pour les références complètes, voir la bibliographie en fin de volume.

<i>Acc.</i>	<i>Accompagnement</i> , POL, 1991.
<i>AJF</i>	<i>Autres jeunes filles</i> , François Janaud, 1998.
<i>Ang</i>	<i>L'Angélu</i> , « Folio », 2001.
<i>ATSP</i>	<i>L'Amour des trois sœurs Piale</i> , « Folio », 1999.
<i>BB</i>	<i>Un Balcon à Beyrouth</i> , La Table Ronde, 2005.
<i>Bey.</i>	<i>Beyrouth ou la séparation</i> , La Table Ronde, 2005.
<i>CA</i>	<i>Le Chant des adolescentes</i> , POL, 1993.
<i>CB</i>	<i>Cœur blanc</i> , POL, 1994.
<i>CI</i>	<i>La Chambre d'ivoire</i> , « Folio », 2001.
<i>CS</i>	<i>Le Cavalier siomois</i> , La Table Ronde, 2004.
<i>ES</i>	<i>L'Écrivain Sirieix</i> , « Folio », 2001.
<i>FC</i>	<i>Fenêtre au crépuscule</i> , La Table Ronde, 2004.
<i>GP</i>	<i>La Gloire des Pythre</i> , « Folio », 1997.
<i>HL</i>	<i>Harcèlement littéraire</i> , Gallimard, 2005.
<i>ICSM</i>	<i>L'Invention du corps de saint Marc</i> , POL, 1983.
<i>LM</i>	<i>Laura Mendoza</i> , POL, 1991.
<i>LP</i>	<i>Lauve le pur</i> , « Folio », 2001.
<i>MS</i>	<i>Musique secrète</i> , Gallimard, 2004.
<i>PHM</i>	<i>Le plus haut miroir</i> , Fata Morgana, 1986.
<i>RDN</i>	<i>Le Renard dans le nom</i> , « Folio », 2004.
<i>SL</i>	<i>Le Sentiment de la langue</i> , La Table Ronde, 2003.
<i>SL*</i>	<i>Le Sentiment de la langue</i> , La Table Ronde, 1993 ¹ .
<i>SPS</i>	<i>Sept passions singulières</i> , POL, 1985.
<i>VA</i>	<i>La Voix d'alto</i> , « Folio », 2003.
<i>VPO</i>	<i>Ma vie parmi les ombres</i> , « Folio », 2005.

1. Sont cités dans l'édition de 1993 les entretiens parus dans la revue *Recueil*, qui ont été retranchés de l'édition de 2003.

INTRODUCTION

L'œuvre de Richard Millet a suscité assez de malentendus, tant la réduction régionaliste guette tout écrivain dont le territoire personnel a sa *contrepartie* dans le réel, pour qu'il apparaisse nécessaire de reprendre encore une fois cette grande question du *pays*¹. Or, une telle étude suppose d'embrasser l'œuvre dans toute son extension, quand on a trop tendance à la réduire aux grands romans publiés à partir de *La Gloire des Pythre* (1995), occultant plus de dix années fécondes d'écriture, depuis le premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc* (1983), jusqu'aux nouvelles de *Cœur blanc* et au récit de voyage *Un balcon à Beyrouth* (1994).

Il s'agira donc d'abord ici de reconstituer l'itinéraire par lequel un écrivain d'aujourd'hui, loin de toute littérature de terroir, en est venu à *inventer* – au double sens de création littéraire et de mise au jour d'un territoire secret – un pays sur lequel il apposera, comme le sceau même de l'imaginaire, le nom de *Siom*. C'est pourquoi les deux premières parties de cette étude auront le souci de suivre la chronologie des œuvres pour montrer que *l'invention du pays* n'a pas été création *ex nihilo*, inspirée par quelque volonté démiurgique, mais aboutissement d'une quête à la fois existentielle et poétique qui, pour tâtonnante qu'elle puisse paraître à certains égards, n'en a pas moins été orientée par de puissantes aimantations.

S'il a paru pertinent de distinguer les catégories du *natal* et du *lointain* et de les traiter successivement, alors même qu'elles s'organisent plutôt au fil des livres dans une sorte de tressage, c'est parce que, tout en ayant en commun une dimension mémorielle (Millet est né en Corrèze et a passé une partie de son enfance au Liban), ces catégories renvoient à deux territoires que sépare une grande distance géographique et culturelle et que seuls les hasards d'une vie ont rapprochés. Cet arbitraire de l'existence, la force de l'écriture a été précisément de lui donner sens, de le motiver, entre fiction et écriture de soi.

1. Sylviane Coyault-Dublanchet a ouvert le chemin dans sa belle étude comparée de trois écrivains qui, différents par bien des aspects, ont en commun l'origine limousine et l'exigence d'écriture (*La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Droz, 2002).

L'hypothèse qui fonde les deux premières parties est donc que Siom ne serait pas advenu à la littérature sans que ne joue pleinement le dialogue de l'Orient et de l'Occident, dialogue longtemps hésitant avant que le retour à Beyrouth en 1994 ne vienne libérer les puissances du roman en même temps que la « matière de Corrèze¹ ». Il ne s'agit en cela que de donner tout son poids à cette affirmation de Richard Millet dans *Fenêtre au crépuscule*, « conversation » avec Chantal Lapeyre-Desmaison :

Je fais toujours l'épreuve de l'ici à partir d'une distance morale, d'un décalage géographique et temporel qui ne cessera de m'étonner et de me faire penser que ma vie se joue sur deux portées, comme une fugue à quatre ou cinq voix, sévère et douloureuse ; je suis le fragile interprète de cette partition. (FC, 65)

Après ces deux parties convergentes, la troisième prendra la mesure de *l'invention* elle-même, dans le déploiement du « cycle de Siom », c'est-à-dire des cinq romans et des deux récits publiés de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*² (2003). Dès le premier roman, en effet, l'espace que les récits précédents n'avaient fait qu'esquisser devient un véritable pays littéraire, doté d'une identité spatiale forte et d'une profonde perspective temporelle, à la fois complet comme seul peut l'être un territoire de mots et ouvert à tous les personnages et à toutes les histoires à venir. Ces personnages, ces histoires, vont constituer peu à peu la mémoire du pays, nourrie des souvenirs et de l'imaginaire du romancier, entre restitution et légende, portée par les voix multiples des narrateurs et des narratrices en une somptueuse polyphonie.

1. Cette expression sera employée, en référence bien sûr à la « matière de Bretagne » du roman médiéval, pour désigner à la fois une mémoire et un imaginaire travaillés par l'écriture. Il sera de même question d'une « matière d'Orient » à propos du Liban.
 2. Ce roman-somme sera pris pour terme provisoire de l'étude, ce qui ne signifie nullement que le « cycle de Siom » soit clos. *Le Goût des femmes laides* (2005) a encore pour narrateur un personnage originaire de Siom ; on devine dans l'instituteur de *Dévotions* (2006), ancien écrivain, le Pascal Bugeaud de *Ma vie parmi les ombres*, et le photographe ambulant de *L'Art du bref* (2006) vient enrichir la série des personnages singuliers qui ont hanté le plateau de Millevaches. Mais le roman de 2003 constitue de toute évidence un jalon important de l'œuvre, sur lequel il est légitime de s'arrêter pour se retourner et mesurer le chemin parcouru, d'autant que Richard Millet, dans *Harcèlement littéraire*, livre d'entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécille, y voit « aussi bien la fin d'une manière que le début d'une autre aventure romanesque » (HL, 79).

PREMIÈRE PARTIE

LE NATAL

Langue du natal. Linges dans lesquels
je fus mis au monde.

R. MILLET

La « matière de Corrèze » ne s'est pas imposée d'un coup dans l'œuvre de Richard Millet. Elle a constitué, pendant une première période qui va de 1983 à 1994, un gisement dans lequel l'écrivain a puisé librement certains matériaux nécessaires à l'écriture, sans que s'impose l'idée d'une évocation organisée du pays et de ses habitants. Des personnages de romans ou de nouvelles en sont originaires, y vivent, y retournent, mais c'est avant tout leur identité individuelle qui intéresse Millet, dans le rapport complexe qu'elle entretient avec le *natal*. L'adjectif substantivé dit mieux en effet que l'expression ordinaire *pays natal* ce qui oriente ici l'écriture, situant d'emblée l'enjeu du côté de l'existentiel et non du terroir. Le fait même qu'il puisse être appliqué métaphoriquement à la musique incite aussi à user de ce mot. L'écrivain interroge à travers lui, par exemple, l'œuvre de l'un de ses compositeurs préférés, Gabriel Fauré : « Y a-t-il là un rapport au *natal* plus puissant, plus essentiel, que la langue (ou antérieur, ou autre) ? » (*SL*, 53). Le *natal* n'est donc pas d'abord une question de lieu, puisque la musique est « un paysage sans territoire [...], le lieu d'une déterritorialisation permanente et heureuse » (*MS*, 24). Le lieu en est certes la matérialisation la plus évidente, mais il renvoie plus profondément au mystère de l'origine. Or, la connaissance de ce mystère n'est jamais donnée d'avance, elle ne préexiste pas à l'écriture : elle l'*oriente*, lui donne sa direction et son sens. C'est pourquoi la Corrèze *natale* de Millet ne pouvait être qu'un lieu à chercher, à approcher en tâtonnant. C'est le mouvement de cette approche que cette partie va retracer.

Qui cherche dans l'œuvre de Millet la source de la « matière de Corrèze » doit remonter à *Sept passions singulières*, recueil publié en 1985, après deux romans, *L'Invention du corps de saint Marc* (1983)

et *L'Innocence* (1984)¹. Si les trois premières nouvelles se déroulent dans des villes anonymes et peu situables, dont le climat quasi onirique s'accorde à l'étrangeté des passions qu'elles accueillent, les quatre suivantes ont pour cadre un village manifestement inspiré de Viam, lieu de naissance de l'écrivain². La dernière, *Petite suite de chambres*, retiendra particulièrement notre attention : journal d'un retour qui a tous les traits d'une initiation, elle apparaît à bien des égards comme fondatrice. Un texte intitulé « D'une fenêtre sans éclat », publié l'année suivante dans *Le Sentiment de la langue* (1986), en propose une intéressante variation.

La même année paraît chez Fata Morgana une mince plaquette au beau titre mystérieux, *Le plus haut miroir* (1986), hommage tendre et poétique rendu au dialecte limousin, cette « petite langue » (*PHM*, 9) presque disparue, mais qui est précisément la « langue du natal » (12). Le « sentiment de la langue » a aussi sa modulation corrézienne, et ce miroir est bien l'un de ceux dans lesquels Millet s'est découvert un visage d'écrivain.

Dans ce qu'il est convenu d'appeler, depuis sa réédition en un seul volume, la « petite trilogie noire », *L'Angélus* (1988) et *L'Écrivain Sirieix* (1992) intéressent particulièrement notre propos³. Deux personnages originaires de Corrèze y relatent leur vie « de leur naissance jusqu'au moment où ils s'abandonnent à leurs propres gouffres⁴ ». Ainsi est établi un lien douloureux entre le natal et la création artistique, qui semble vouer l'écrivain, dont ces personnages sont les figures excessives, au renoncement ou à l'impuissance.

Enfin, deux ans après *L'Écrivain Sirieix* paraît un nouveau recueil de nouvelles, *Cœur blanc* (1994). Comme dans le précédent, une partie seulement des histoires a pour cadre la Corrèze, mais pour la pre-

1. La Corrèze, absente du second roman, apparaît fugitivement dans le premier : le héros en est originaire, mais c'est son voyage au Liban qui est raconté (cf. II, 2, « Fictions d'ailleurs »).

2. Deux d'entre elles, *Le soldat Rebeyrolles* et *Aux confins de l'Empire*, seront toutefois étudiées plus loin (II, 2), car elles mettent en jeu, selon deux modalités différentes, le rapport du natal et du lointain.

3. Si le récit intermédiaire, *La Chambre d'ivoire* (1989), est étroitement lié aux deux autres par ses thèmes, la Corrèze en est à peu près absente, réduite aux origines familiales du narrateur. Le roman se déroule pour l'essentiel à Toulouse (ville dans laquelle Millet a passé le début de son enfance, avant le départ de sa famille au Liban), Paris et Ibiza.

4. Préface de la réédition de la trilogie en collection « Folio », p. 9.

mière fois apparaît le toponyme imaginaire de *Siom*. Plusieurs rapportent encore, dans la veine de la « petite trilogie noire », les soliloques de personnages tourmentés. Avec les deux dernières pourtant, *Noces à Liginiaç* et *La mort du petit Roger*, qui sont aussi les plus récemment écrites¹, Millet adopte une forme différente, celle d'un récit à la troisième personne et même, pour la dernière, d'un narrateur collectif, une sorte de chœur villageois. Avec ces brèves *chroniques villageoises*, et sur la courte distance de la nouvelle, Millet est au seuil d'un renouvellement profond : *La Gloire des Pythre* paraîtra l'année suivante.

1. Indication fournie par l'auteur.

Chapitre 1

Voyages initiatiques

Richard Millet a révélé, dans *Fenêtre au crépuscule*, que *Le jeune mort*, quatrième nouvelle de *Sept passions singulières* et première à avoir pour cadre la Corrèze, est « le plus ancien de [s]es récits, ce qui reste d'un roman inabouti » (*FC*, 17). C'est l'histoire sombre d'un très jeune villageois fasciné par la mort : « L'une de mes plus grandes joies fut la certitude que je mourrais un jour », déclare-t-il en incipit (*SPS*, 69). Hanté par l'ennui et porteur d'un irrépressible besoin de fabulation, il est à la recherche d'un « pathétique » (70) propre à donner à son existence l'intensité qui lui fait défaut, fût-ce au prix de l'« abjection » (73). Ce drame en partie fantasmé est rapporté par les voix alternées du personnage et du narrateur dont on devine à la fin, lorsque le jeune homme est devenu, après la mort de sa mère, une sorte d'« idiot » (96), qu'il est un habitant du village parlant au nom de tous : « Son histoire, il la disait soufflée par le malheur – et peut-être aurions-nous dû lui montrer quelque indulgence, l'écouter au moins une fois au lieu de le laisser errer dans les collines, [...] ou bien dans les rues de notre bourgade [...] » (97). Outre que ce dispositif narratif annonce le futur chœur de Siom, pour la première fois se dessinent, autour d'un personnage qui y est né et dont le drame s'y déroule presque entièrement¹, les contours d'un village qui pourrait être corrézien. Ce village, simplement nommé, selon l'usage régional, « le bourg » (72), n'est composé que de quelques éléments : la place, l'église, les lavoirs, les collines, une prairie, un ravin, et enfin cette « eau très profonde » (97) dans laquelle le jeune homme disparaît à la fin, après s'être laissé rouler sur la pente d'un pré, et où l'on reconnaît

1. Hormis les scènes du concert et du collège, qui ont lieu dans des villes proches.

le lac de barrage destiné à jouer un rôle si important dans l'œuvre. Simple esquisse donc, tant le récit est centré sur le personnage et ses proches, et qui marque cependant l'origine lointaine de Siom.

Mais c'est avec la dernière nouvelle de *Sept passions singulières*, *Petite suite de chambres*, que s'opère, littéralement, le *retour au pays natal* de Millet. Par sa place dans l'ordonnement du recueil, par la densité de motifs destinés à être repris et variés tout au long de l'œuvre, elle apparaît comme la véritable matrice de la « matière de Corrèze ».

La part de la fiction y semble bien moindre que dans les autres textes du recueil. Outre que, pour la première fois, le personnage central est aussi narrateur de sa propre histoire, il est un jeune écrivain habitant Paris et qui, en proie à une violente souffrance existentielle, revient dans son village d'origine, désigné par l'initiale V. et situé en Corrèze. Il séjourne à l'Hôtel du Lac, tenu par sa tante, et dans lequel sa mère l'a mis au monde « il y a un peu plus d'un quart de siècle » (*SPS*, 146). Pendant une semaine, il va et vient dans et autour du village, rencontre des habitants, assiste à quelques événements de la vie locale, tout en écrivant au jour le jour les « notes » (150) qui deviendront le texte même de la nouvelle. Chaque nuit, il occupe une chambre différente de l'hôtel, désert au mois de septembre, d'où le titre¹. À la fin, il décide de partir, ayant repris goût à la vie.

Pour la première fois, Millet instaure son village natal, Viam, et ses environs comme espace littéraire autonome. Il n'est plus, comme dans les nouvelles précédentes, un décor simplement suggéré, cadre d'un destin individuel ou souvenir d'un exilé. Il est le Lieu d'une expérience essentielle vécue par un personnage dont la proximité avec l'écrivain ne fait guère de doute.

Le village est situé non seulement géographiquement, mais symboliquement, par l'incipit : « L'on n'arrive jamais que de Paris. Ici, plus qu'en tout autre lieu, l'horizon (quelques étages de collines rases ou couvertes de bois) constitue le bord du monde. » (*SPS*, 141). Ainsi est posé d'emblée ce qui restera une dichotomie essentielle : celle de la capitale et de la lointaine province. Pour les villageois, « Paris » n'est qu'une manière commode de dire l'ailleurs, de « résumer le monde » :

1. *Petite suite de chambre* peut aussi s'interpréter au sens musical (« composition musicale faite de plusieurs pièces de même tonalité » [*Le Petit Robert*, 1993]), car des sous-titres délimitent une suite de lieux, de moments, de scènes ayant une même tonalité mélancolique.

à la terre ferme du village (où l'on a « les pieds sur terre ») s'oppose l'irréel des « *terra incognita* ». Pour les Français, à l'inverse, la Corrèze est « l'endroit perdu par excellence » et, littéralement, « le *fin fond* » (143). La gare de V., par laquelle le village a été naguère relié au monde, est significativement à la fois à l'écart et désaffectée, comme si l'élan civilisateur s'était doublement épuisé : d'abord en s'arrêtant « à plusieurs kilomètres » (141) du village, puis en refluant et ne laissant subsister qu'un simple arrêt. Cet éloignement essentiel est exprimé par le *dépaysement* métaphorique, la surimpression d'autres espaces à l'espace familier. V. est « une fin de terre » (142), évoquant quelque Bretagne avec sa lande marine qui, près de la gare, « vient battre aux pieds de la lampisterie, poussée par le vent, traversée de courants lourds qui soulèvent par endroits les touffes de bruyère et les genêts. » (141-142). Il est aussi cet Orient qui toujours, nous y reviendrons, dialogue avec la Corrèze, lorsque sa gare ressemble à celles que l'on « retrouve jusque dans la Haute Syrie, où elles ne sont séparées du désert que par une ou deux rangées de peupliers... » (142).

Cette Corrèze à la fois familière et étrange, Millet s'attache à la définir comme en un dictionnaire intime :

Corrèze : le nom suscite un espace sans prestige, rude, figé dans la vibration ténue de ses éléments : bois de hêtres et de châtaigniers peu à peu gagnés par les plantations obscures de sapins (ainsi chacun, au bord d'une eau, possède son Canada) ; landes courtes : y affleure la pierre, y ploient les jeunes bouleaux, les massifs de genêts, de genévriers, d'aubépine, de houx ; constructions lourdes (gris de la pierre, de l'ardoise, du ciel, etc.) ; images élémentaires : ce mélange de granite, de schiste, de bois et d'eau, je le retrouve, moins rude, dans le nom de la Vézère : la rivière coulait jadis en bas du village ; retenue en aval, elle forme aujourd'hui un lac, dont l'étendue reste incertaine. (SPS, 143)

Le pays est évoqué dans son épaisseur matérielle : les arbres, la pierre, l'eau. C'est précisément parce qu'il est dépourvu du « prestige » qu'apportent ailleurs, non sans quelque grandiloquence, les reliefs plus accentués ou les horizons sans limites, qu'il met l'homme au plus près de la terre et de ses « images élémentaires ». L'adjectif bachelardien sera deux fois repris, lorsque sera évoquée « cette campagne rendue, depuis le début du siècle, à ses forces élémentaires » (147), puis dans la scène du « bois de bouleaux », où la lumière aura « quelque chose d'élémentaire, de primordial » (167), comme pour mieux suggé-

rer que c'est bien là le pays de l'origine. Nul besoin de sommets enneigés ou d'horizons marins, quand « il suffit de quelques pas, les yeux fermés, dans un chemin creux, pour retrouver le cours de l'imaginaire » (143).

Le village natal est décrit avec une précision telle qu'il est impossible de donner à V. un autre référent que Viam :

Le village est bâti autour d'une place en pente qu'occupait encore, au début du siècle, un cimetière. Quelques maisons, des jardins suspendus, une grange et une église à clocher-mur la bordent sur trois côtés ; en bas, sur le quatrième, se dressent une ferme et un petit hôtel de campagne ; vers l'ouest, la rue longe le lavoir puis les bâtiments abritant écoles et mairie ; elle monte encore vers un petit calvaire appelé Croix des Rameaux, après lequel recommencent pacages, landes et bois. (SPS, 145)

Tel est, sobrement évoqué, le lieu qui deviendra familier au lecteur, de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*. Village minimal, mais complet, regroupant les signes eux-mêmes élémentaires de la vie domestique (les maisons, le lavoir, les jardins), de l'activité économique (la ferme, la grange, l'hôtel), de la République (les écoles, la mairie), de la religion (l'église, l'ancien cimetière, le calvaire). Village sans plus de « prestige » que le pays qui l'entoure, dépourvu de ce pittoresque qui attire l'attention touristique, mais par là même propre à devenir le support d'une authentique cristallisation imaginaire.

Ce lieu qui deviendra le Lieu de l'œuvre, Millet commence à le peupler de quelques figures, tentant une approche prudente des « gens d'ici » (SPS, 144), tels qu'ils apparaissent à l'enfant du pays qui s'est éloigné et qui revient. Et la vision qu'il en donne n'est pas empreinte de nostalgie idyllique, à la différence de l'exaspérant jeune couple de touristes qui, entré dans l'épicerie, s'exclame : « Une vraie épicerie de campagne ! [...] C'est fantastique... » (161). Elle participe plutôt de l'« inquiétante étrangeté » qui permettra l'élaboration des futurs personnages romanesques. Ainsi, le premier regard rencontré est de ceux « qu'on soutient mal » : « [...] il est généralement d'une bonté terrible, c'est-à-dire qu'il vous "remet" dans l'esprit de celui qui vous regarde tel que vous étiez, enfant. » (144). Épreuve décapante que ce regard qui traverse les masques superposés dont le citadin cultivé s'est fait un visage, pour atteindre l'enfant qui demeure en lui et qu'il avait oublié. À l'inverse, le « vieil Antoine » (145), personnage quasi mythologique, « faune à la bouche tordue d'une horrible blessure de guerre », renverrait bien le narrateur dans les Enfers dont il le croit

sorti, telle une de « ces ombres poudreuses qui surgissent parfois de la grand-route, après vêpres » : « “On te croyait mort !” Et comme si je ne valais guère mieux, il passe le bout de ses doigts sur mon visage [...] ». Enfant ou « revenant » (159), le narrateur est renvoyé à ce qu’il a été ou à ce qu’il sera, son existence propre ne compte pour rien, dure leçon d’humilité pour l’« enfant prodigue » (142) : « [...] mon opinion n’a d’ailleurs pas plus d’importance que ma personne, et d’être né à V. ne m’octroie ni pouvoir ni privilège » (144). C’est que la parole, qui ailleurs vise à l’expression individuelle, à l’affirmation de soi, ne sert ici qu’à se fondre dans la communauté et dans le temps : « [...] on ne paraît parler, ici, que pour se faire oublier : aussi les générations se transmettent-elles formules et mots secs, sans gravité, sans saveur, usés comme des pierres de seuil. » (144-145). Le narrateur le comprend vite, qui retrouve l’accent du pays comme on quitte un vêtement emprunté : « Adopter cet accent un peu gras où affleurent des inflexions méridionales c’est, déjà, commencer à se défaire de soi [...] » (144). Mais plus encore que cette parole usée, c’est le silence qui prévaut ici, propice à l’expérience intérieure que vit le narrateur : « [...] la place publique est un lieu de silence ; si l’on y parle c’est au plus bas de la voix, et plus volontiers à voix intérieure [...] » (145).

Si le village paraît à bien des égards frappé d’irréalité, c’est d’abord que le temps y coule plus lentement qu’ailleurs, scandé par de menus et rares événements : un homme retaille des ardoises près de l’église (*SPS*, 146), la fourgonnette du boulanger passe (156), on lâche chaque soir la bonde de la mare (157). Venant de « la ville », le narrateur est confronté à un tempo oublié : « Que faire devant des gestes dont la lenteur m’est devenue étrangère ? » (149). Ces gestes de la vie quotidienne troublent à peine la surface de la durée : geste de la tante tisonnant sa cuisinière, puis remettant son châle en place « avec une coquetterie d’un autre âge », gestes des buveurs au café, « si furtifs qu’on n’y prête attention que bien plus tard, comme pour s’assurer que tout est à sa place dans la lenteur du jour » (149-150). Mais comment ne pas sentir que ce quotidien ralenti, sous son apparence paisible, a partie liée avec la vieillesse et la mort ? En les évoquant, Millet témoigne de la fin du monde rural tout en ouvrant à une méditation plus large sur le temps et la déréliction.

La vieillesse apparaît constamment, au détour de silhouettes esquissées, anonymes ou à peine nommées : « vieillards » à « longues moustaches blanches » et « chapeaux à larges bords » venus assister à

un enterrement (*SPS*, 154), clientes du boulanger, « vêtues de noir, courbées, sans âge, l'haleine frêle », et qui « s'en retournent un grand pain ou une tourte entre les bras, ainsi qu'elles portaient leurs enfants » (156), ou encore « la vieille Victoire, toute courbée sous le poids de deux seaux d'eau », rencontrée près de la Croix des Rameaux (163). Il semble qu'un modèle unique se répète, comme dans un rêve, sur le chemin du narrateur :

Je suis sorti avant le dîner. Dans la rue haute, les maisons sont silencieuses – fenêtres et portes ouvertes sur des pièces sombres et apparemment vides, mais dans l'ombre desquelles se tient toujours une vieille personne prête à vous dire, avec une politesse presque désespérée : « Mais finis donc d'entrer... ». (158)

Et c'est bien sûr la mort qui se profile derrière ces figures usées. Le boulanger itinérant y fait allusion avec une rude gaieté (« Alors, pauvres femmes, vous êtes encore en vie ? » [156]), qui dissimule mal sa propre « mélancolie » de fils de cantonnier-fossoyeur, dont la mère « faisait aussi bien les lessives du village que la toilette des morts » (157). La vieille Victoire, qui vient de chanter au narrateur un air religieux, « dit qu'elle aimerait chanter ainsi le jour de sa mort » (164). Cette présence de la mort prend même parfois un tour quasi surnaturel : les « revenants », ces « vieillards presque oubliés » réapparaissant à l'improviste, font peur aux enfants, feraient tourner le lait des femmes, et « on trouve qu'il ne devrait pas être permis de vivre si longtemps, et que si l'on est mort, ce n'est pas pour se mettre à errer de la sorte » (159-160). Quant aux trois vieilles lavandières qu'un sous-titre éloquent compare aux « Parques », les paroles ironiques qu'elles adressent au narrateur semblent presque venir d'outre-tombe, délivrant une leçon dans laquelle se condense le rapport fataliste au temps et à la mort qui prévaut au village : « Ne cours pas comme ça, tu as bien le temps ; nous sommes plus près que toi de la fin, et est-ce que nous courons, nous ? » (165).

Dès le premier soir, d'ailleurs, quelqu'un apporte au café la nouvelle du décès d'un villageois, en une « parole incertaine, inquiète, sans fin – et honorable » (*SPS*, 147). Cette parole, qui annonce encore les futurs chœurs villageois, dit celui qui a été et n'est plus, rendant la mort elle-même familière : « Peu à peu, le mort prend figure dans la bouche du parleur, et pas un ne s'en effraie. ». Pourtant, lorsque les villageois seront rendus à « ces espaces sombres et remués » qui entourent l'hôtel où ils ont trouvé refuge dans les réconfortantes

« buées de la cuisine », il leur faudra bien se défendre comme jadis des « puissances de la nuit », de la grande nuit originelle dans laquelle vient de s'éteindre ce « vieux feu » auquel l'oncle compare le défunt, par une métaphore qui, dans sa profondeur naïve, ressuscite l'universel conflit de la lumière et de la nuit, de la chaleur et du froid, de la vie et de la mort. Et le surlendemain, le village se rassemblera pour un enterrement de campagne, où la solidarité coutumière de la communauté villageoise tiendra lieu de spiritualité : car, symboliquement, « l'église est impraticable » (154) à cause de l'effondrement d'un contrefort, la pluie « tambourine » très matériellement sur le cercueil que l'on finit par abriter sous un parapluie, et le curé doit attendre que l'averse soit passée – les hommes se sont réfugiés au café – pour expédier la cérémonie et conduire le cortège au cimetière.

Un seul personnage semble échapper à l'emprise du temps et de la mort, parce que simple d'esprit, hors de raison et proche de la terre et des bêtes : « Désirée, l'innocente, la compagne d'autrefois, la dernière bergère du village », rencontrée dans « le bois de bouleaux » (*SPS*, 168)¹. Mais elle rejette le narrateur hors du monde par son insistance à le croire mort et son refus de se souvenir : « Je l'appelle par son nom, tente de lui rappeler l'époque où elle me montrait sa poitrine un peu grasse en se reculant avec un sourire affreusement niais. Je lui tends la main ; rien n'y fait, elle s'éloigne en hâte et répète : "Tu es mort, tu es mort..." ».

Petite suite de chambres présente donc, pour la première fois dans l'œuvre naissante de Millet, un tissu d'éléments matériels et humains qui confèrent à V. et à ses environs une épaisseur nouvelle, donnent déjà forme à cette « matière de Corrèze » qui nourrira les futurs romans. Mais elle est aussi centrée sur un personnage qui, pour la première fois également, se raconte lui-même, n'est plus, tel Marc dans le premier roman, cet individu offert comme une énigme au regard d'un autre. Certes, il est lui aussi un sujet souffrant, mais il confie cette souffrance à l'écriture, donc au lecteur, et surtout, il se réconcilie avec la vie à la fin de la nouvelle, qui est aussi celle de son séjour au vil-

1. On retrouvera ce personnage dans *Ma vie parmi les ombres*, où elle est la fille des Allagnac, qui recueillent un temps Pascal Bugeaud : « [...] une simple d'esprit à qui on avait cependant appris à lire mais que, quoique grande et bien faite, on ne pouvait marier à cause de ses joues trop rouges et du filet de salive qui lui coulait au coin des lèvres, sans compter son regard trop bleu, perdu dans des lointains plus pâles que le ciel. » (*VPO*, 503).

lage. Autant qu'une évocation du village natal, cette nouvelle est donc le récit d'un retour et d'une guérison.

Le narrateur-personnage qui arrive au village traverse en effet une grave crise morale :

Moi, je n'étais que malade : la ville, des amours brèves, précaires et naïves, m'avaient assombri, replié sur moi-même jusqu'à l'écœurement. Il est vrai que je n'ai jamais pu me faire à l'idée que je suis vraiment au monde. Et c'est sans complaisance ni frayeur que je cherche à reconnaître, ça et là, les signes annonciateurs de ma mort. (SPS, 144)

Non sans romantisme, il se voit « au bord de [s]on propre gouffre » (149), confronté à « [s]es démons intérieurs » (156). De manière plus personnelle, il dit sa souffrance par des métaphores violentes empruntant à la réalité la plus matérielle : « Mes pensées : de la laine sale que je déchirerais lentement avec un peigne de fer... » (153) ; « [...] à présent, je porterais volontiers le couteau du boucher entre mon âme et moi » (157). Tout au long de la nouvelle, ses pensées se tournent obstinément vers l'idée de la mort, sans que l'on sache bien s'il s'agit d'une obsession mentale ou d'une menace physiologique (ce que suggérerait l'expression « ma maladie » et le fait qu'un médecin l'a, « naguère, assuré qu'[il] mourrai[t] jeune » [155]). Quoiqu'il en soit, une fascination mélancolique l'attire d'emblée vers les eaux du lac qui s'étend en contrebas du village, où s'était laissé rouler le « jeune mort » de la première nouvelle : « [...] oui, si l'on descend vers ces eaux plates, d'un noir de laque, qui contiennent le village à l'envers, ce ne peut être que pour mourir. » (142). Mais c'est tout aussi bien l'étendue du ciel qui le tire hors du monde : « Soudain, le ciel est immense : tout me rappelle avec douceur – la douceur insidieuse, presque fade, de la terre natale – qu'il me reste à mourir. ». Et la lettre qu'il écrit à une amie se termine sur l'évocation d'une sorte de langue morbide : « J'attends, avec l'humilité la plus tranquille, une mort probable ; tu sais combien je vais mal ; d'ailleurs, je n'oublie pas que j'ai failli ne pas naître. Oh, mourir en penchant légèrement la tête, comme un vieillard qui hésite entre la vie et la mort... » (160-161).

Participe aussi de cette mélancolie le soupçon à l'égard des mots et de la littérature. Regardant un ouvrier aligner les ardoises retaillées, le narrateur les compare à « une vaste bibliothèque de pierre grise » (SPS, 146), mais c'est pour dire aussitôt son rejet : « Ne suis-je pas aussi revenu à V., après tant d'années, pour oublier les livres ? ». Car s'il sait que « les mots ne nous lâchent pas », il ne croit plus vraiment

en leur pouvoir, même s'il avoue garder en eux « une confiance navrante » (148), dont témoigne le fait même qu'il écrive ces notes : « On peut mourir avec eux, mais ils n'aident pas à mourir ». Lorsque l'oncle utilise, pour désigner le défunt, la métaphore du « vieux feu » (147), qui suggère une acceptation de l'ordre naturel, le narrateur en réfute le pouvoir consolateur : « Mais les mots ne me défendent plus contre la nuit ». Et pour ce qui est d'arrêter le temps, ils ne le peuvent pas davantage que les doigts de l'enfant qui cherche à retenir l'eau d'une rigole (148).

Quant à la littérature, le narrateur évoque avec une ironie cruelle son admiration d'adolescent pour la figure romantique de l'écrivain et le mimétisme naïf par lequel il s'identifiait à elle :

Naguère, à l'âge où le fait d'écrire a des prestiges immédiats, je m'affublais d'un chapeau de feutre noir ; j'avais dans une main une longue pipe et, de l'autre, je tenais un bâton de marche. J'errais sur la lande. Parfois, je m'arrêtais dans une ferme pour boire et parler.
– *Tu ressembles un poète*, ne manquait pas de me lancer le fermier.
Je rougis encore de mes grimaces... (SPS, 150-151)

Le fermier n'est pas dupe de la comédie du poète, objet d'ironie dans un monde paysan pour lequel écrire est affaire de nantis aux mains blanches. Mais le narrateur lui-même n'est désormais pas loin de penser, comme sa tante, qu'« il est inconvenant d'écrire encore à [s]on âge » (150), et s'il persiste cependant à le faire, ce n'est pas sans auto-dérision, comme lorsqu'il évoque cette promenade au cours de laquelle, sortant un carnet pour y noter « quelques métaphores » (151), il trébuche et roule à terre : « J'éclate de rire : ne me voilà pas, de nouveau, couché dans la bruyère comme un poète ! ». L'allusion à Rimbaud¹ pointe avec humour la compulsion adolescente d'écrire, dont le narrateur veut se dégager et dans laquelle pourtant il est tenté de *re-tomber*.

Une autre scène est révélatrice de ce soupçon concernant l'écriture. C'est encore la tante qui, voyant son neveu s'installer à une table pour « noter des pensées désordonnées », a avec lui ce dialogue :

– Tu écris encore ?
– J'écris.
– À qui ?
– Mais à personne...

1. « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises / Je buvais, accroupi dans quelque bruyère » (Arthur Rimbaud, *Poésies*, « Larme »).

– Pourquoi écrire, alors ?

Elle n'a pas tort de rire : écrire ne me donne pas l'air bien malin (ne ressemblé-je pas, avec ma figure partagée entre crispation et béatitude, à l'un de ces garçons roux et maladroits que l'on voyait autrefois porter des bannières dans les processions de mai ?). (*SPS*, 159)

Voilà l'écriture renvoyée une fois encore à son inanité, ou du moins à sa puérité, comme le suggère d'ailleurs le matériel dont use le jeune homme et qu'a fourni l'épicerie de sa tante : « cahier d'écolier défraîchi » (150), porte-plume et bouteille d'encre. À moins que le narrateur ne soit, comme il le suggère lui-même pour s'accabler, cet enfant de chœur attardé, servant malhabile d'une littérature sacralisée ? Pourtant, les propos rudes de la tante l'obligent à sortir de son solipsisme morbide et à se tourner vers les autres : « Et pourquoi, en effet, ne pas écrire à quelqu'un – envoyer par exemple ces notes à l'amie qui, avant mon départ, m'avait dit : “Tu vas chercher à V. toutes les raisons de ne pas mourir” ? » (159).

Sa mélancolie pourrait conduire le narrateur au suicide, comme le personnage du *Jeune mort* auquel on pense lorsqu'il raconte être monté sur le toit (autre pente) et avoir contemplé la pente d'un pré : « Jadis, je le dévalais tout entier en roulant sur moi-même : j'aimais ce mouvement vertigineux qui me pressait contre mon corps [...] » (157). Mais la roulade tragique du « jeune mort » n'est plus que le souvenir d'un vertige ludique. La tentation suicidaire sera conjurée. Comment ? C'est ici qu'il faut parler de la manière dont, entre journal intime et chronique rurale, la nouvelle se construit comme un itinéraire initiatique¹, ce qui lui donne son caractère véritablement fondateur.

Si le narrateur revient à V. hanté par l'idée de la mort, soumis à la double attraction des eaux et du ciel, sans doute n'en espère-t-il pas moins, confusément, reprendre pied dans ce pays dont les habitants ont, dit-il, l'« assurance robuste d'avoir [...] les pieds sur terre » (*SPS*, 141). N'attribuait-il pas une sorte de pouvoir magique à un simple caillou de granit, la pierre du pays ? « Ailleurs, j'avais pris l'habitude, lorsque je souffrais trop, de mettre dans ma bouche un morceau de granit d'ici : ce geste dérisoire me donnait quelque aplomb, j'avais de

1. À Yannick Haennel qui relève la récurrence, dans les premiers livres de Millet, des « scènes de passages : passage de la campagne à la ville, de chambre en chambre, passage du seuil », Millet répond : « J'aime l'idée, initiatique, du passage. En Corrèze, j'aime les pierres des seuils, en granit, polies en leur milieu par le passage séculaire des gens. » (*SL**, 253).

nouveau les pieds sur terre » (143). L'image est belle, liant dans une même oralité la terre natale et la parole. Elle pourrait à elle seule condenser le sens de la nouvelle entière, comme on le verra par la suite. Certes, le narrateur rejette violemment l'idée convenue, qu'il prête à son amie, d'être « revenu à V. pour y caresser [s]es racines » (160) : il est loin en effet de cette « supercherie » du *bon vieux temps* dont il charge caricaturalement le jeune couple de touristes. C'est d'autre chose qu'il s'agit, de plus intime, de plus obscur et lumineux à la fois, et que l'on pourrait appeler une expérience spirituelle, comme le disent explicitement des sous-titres tels que « *Initiation* » (144) ou « *Révélation* » (158).

Cette expérience se développe suivant un parcours initiatique rigoureux¹. Quoique pointilliste par son art de la touche (sensations, émotions, observations), la nouvelle est en effet dotée d'une forte structure spatio-temporelle : unité de lieu du village, unité de temps de la semaine², et liant étroitement l'une et l'autre, succession des sept chambres qui scandent les jours et les nuits. Il va de soi que le nombre sept (sept journées, sept chambres, et même le mois de *septembre*), dont l'insistance ne peut échapper au lecteur puisque les chambres sont affectées d'un ordinal indiqué en sous-titre, va prendre ici toute sa valeur symbolique de « cycle accompli » et de « renouvellement positif »³. Les changements de chambres sont présentés comme purement aléatoires, dus à l'obscurité et à la désorientation. C'est la tante qui, non peut-être sans quelque intention secrète, a proposé à son neveu de faire lui-même son choix dans l'hôtel vide, et cette offre a suscité en lui « l'étrange désarroi [...] d'avoir à sa disposition, dans une maison déserte, plus de six chambres » (*SPS*, 148)⁴. Ce désarroi et ce désert sont un bon point de départ pour un parcours initiatique : ne faut-il pas toujours se perdre pour se trouver ? D'autant que le couloir qui dessert les chambres est ce même « couloir obscur » (147) dans lequel le narrateur, enfant, avait peur : il s'agit donc bien de s'enfoncer dans une mémoire ténébreuse (« Le souvenir, je m'en

1. Cf. Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1959 (réédit. « Folio Essais »).

2. On dénombre en effet sept jours, en exceptant ceux de l'arrivée et du départ.

3. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Lafont, « Bouquins », 1982, p. 860.

4. Sept en réalité, mais on verra que la septième est la chambre interdite, d'où l'euphémisme « plus de six chambres ». Le sous-titre ne sera d'ailleurs pas « Septième chambre », mais « La chambre bleue ».

sers pourtant comme d'un bâton d'aveugle. » [155]), guidé non par une intention claire, mais par un hasard qui a tout d'une obscure nécessité. Quant au fait que le narrateur « ne [s]e rappelle plus la pièce dans laquelle on a déposé [s]es affaires » (148), il représente bien ce renoncement préalable, ce dépouillement du *vieil homme* par lequel doit passer tout candidat à l'initiation.

Après la « veille » au cours de laquelle a été annoncée la mort du vieux S., événement qui a valeur d'ouverture funeste, l'entrée dans la « *Première chambre* » (SPS, 148) est emblématique : « Ce soir, je suis trop las pour rien décider ; la lumière, réglée par une minuterie, vient de s'éteindre, je prends le couloir de gauche, laisse traîner mes mains sur le mur, et avance dans l'obscurité jusqu'à ce que j'aie heurté la porte du fond. » (148-149). Le passage par l'obscur – donc par une mort symbolique – est obligé dans toute initiation. Cette première chambre est « la chambre du jardin » (149). Le narrateur y trouve d'abord l'apaisement, par l'effet bienfaisant d'un silence « d'une qualité rare », « où suinte doucement la fontaine du lavoir ». Un accord parfait semble s'établir entre l'atmosphère extérieure et son corps : « [...] le sang bruit à mes oreilles avec la familiarité d'une lampe nocturne. ». Mais, brusquement, cet accord se rompt : le corps « n'est plus qu'un buisson sanglant soulevé par un coup de vent », l'âme est envahie par « le déferlement d'une lumière sale ». C'est l'épreuve affrontée entre les ascétiques « murs blancs et nus », le « gouffre » qui s'ouvre en soi, jusqu'à ce que la fatigue l'emporte et que le sommeil vienne.

Alors que la première journée a été marquée par le début de l'écriture des notes, dont la valeur thérapeutique est évidente même si le jeune homme ne veut y voir qu'« ennui et arrogance » (SPS, 150), le scénario symbolique de l'entrée dans la « *Seconde chambre* » (151) est fortement dramatisé. Le narrateur, après une courte promenade dans le village « mal éclairé », est de nouveau confronté à l'obscurité, à la désorientation, auxquelles s'ajoutent régression infantile et angoisse de mort :

Je rentre. Tout le monde est déjà couché. Je ne retrouve pas la minuterie et dois monter, comme je l'ai fait la veille, l'escalier à tâtons. Sur le palier, je m'accroupis, en attendant que l'obscurité se soit faite en moi : j'ai peur de retrouver ma couardise d'enfant. Je voudrais pactiser avec les puissances du couloir ; je lève le bras, main ouverte, doigts écartés : jadis, ce geste m'apaisait... Suis-je si prêt de la fin que je

doive rassembler en grelottant toutes mes peurs ? Je chanterais bien, mais j'ai le souffle court.

J'ai fini par trouver la poignée d'émail d'une porte qui s'est ouverte sous mon poids ; je l'ai refermée bruyamment, et me suis jeté sur un lit, à la recherche de la poire d'allumage. (152)

Pourtant, « la chambre des demoiselles » va se révéler bénéfique, alors même qu'un triste événement s'y est déroulé : une institutrice en retraite, qui à chaque Toussaint venait retrouver à V. une amie d'enfance, y est morte. Mais loin d'être tourmenté par le fantôme de la vieille demoiselle, le narrateur trouve dans cette chambre « une paix étrange » (153), s'endormant comme s'il était protégé par quelque *bonne marraine*, tel l'enfant des contes (le sous-titre de l'épisode est « *Légende* »), dans l'un des deux lits dont il veut croire qu'il est celui où est morte la vieille dame : « J'ai rêvé, si je me souviens bien, de sourires très bons. Julia m'a aidé à passer cette nuit que j'imaginai redoutable. ».

La « *Troisième chambre* » (SPS, 153) a un statut différent. Elle n'est pas abordée à la nuit tombée, mais le matin, et le choix n'est pas cette fois le fait du hasard, mais d'une intention : « Je me suis réfugié dans la seule chambre où il y ait une table. » (153-154). Car le narrateur a été, la veille, délogé de la cuisine où il écrivait, l'activité étant jugée « inconvenant[e] » (150) par sa tante, et relégué dans une salle glaciale. D'où le choix de la chambre qui, outre l'avantage de posséder une table, se trouve être précisément « au-dessus de la cuisine » (154) dont le narrateur a été chassé, et de ce fait « la pièce la moins froide » : une vraie chambre d'écrivain, en somme. Mais il y a plus. La tante, qui décidément joue un rôle d'initiatrice, lui fera le lendemain de singulières « *révélations* » (158). Elle lui apprendra que la chambre dans laquelle il s'est finalement installé est « la chambre de travail... On l'appelle comme ça parce que plusieurs femmes y ont accouché, et que quelqu'un est mort. ». Le jeu sur les deux sens du mot *travail*, la conjonction de la naissance et de l'agonie, peuvent suggérer que l'entreprise d'écrire est un douloureux effort, un accouchement de soi qui suppose, d'abord, de mourir à soi. Mais surtout, le narrateur apprend de sa tante qu'il est né dans cette chambre :

Sais-tu que ta mère, la nuit qui précéda ta naissance (tu es né à l'aube), errait dans le couloir comme une chatte perdue ? Quand les douleurs l'ont prise, on aurait dit qu'elle ne voulait pas se débarrasser de toi. Te souviens-tu de ta mère ?

Je n'ai pas répondu. Jamais je ne m'étais inquiété de l'endroit exact où j'avais vu le jour... Je décide de passer la nuit dans cette pièce un peu sévère, mais tiède, afin de songer à celle de qui je ne garde que des souvenirs inventés (elle est morte peu d'années après ma naissance). (158)

La « chambre de travail » est donc aussi la chambre natale, et si le narrateur, au cours d'une errance qui le replace dans les pas de sa mère, l'a élue sans le savoir comme chambre d'écriture, c'est bien qu'il est guidé par quelque volonté mystérieuse, qu'elle ressortisse à l'inconscient ou au surnaturel. Il est désormais patent qu'une quête de l'origine oriente son parcours et que sa mélancolie est liée à la perte de la mère, représentée comme un être de fuite (elle « errait [...] comme une chatte perdue »), un être irréel que son fils a dû « inventer », peut-être à l'image ambivalente de la chambre même : « un peu sévère, mais tiède ».

C'est d'ailleurs de la fenêtre de cette chambre donnant sur la place que le narrateur assiste à deux scènes qui semblent répéter cette perte : l'enterrement du vieux S., déjà évoqué, mais aussi, après une nuit pourtant paisible, l'abattage à l'aube des sapins et des grands thuyas, comparé à une « cérémonie funéraire » (*SPS*, 160) devant le village assemblé pour assister au sacrifice, et qui semble ainsi renvoyer le jeune homme à sa solitude et à son désarroi : « De ma fenêtre, j'ai crié que désormais on ne s'y retrouverait plus, que le village avait perdu son harmonie, son âme. ». Ces scénarios de morts qui exaspèrent symboliquement le sentiment de perte sont bien sûr des étapes importantes du processus initiatique. Ajoutons qu'entre ces deux spectacles, le narrateur a vécu une expérience hautement symbolique : il est « monté aux greniers » (155). On sait quelle haute valeur imaginaire a ce lieu dans la verticalité de la maison bachelardienne. Cependant, un curieux dédoublement vient ici complexifier l'archétype. Au grenier de la maison moderne, « trop clair », trop déchiffrable (« les choses y ont encore des mots pour les désigner »), et qui représente pour Bachelard le pôle de la « rationalité¹ », est préféré, quoique vide, le grenier de l'ancienne maison, espace de pure résonance, à la fois régressif et central :

[...] c'est une pièce pleine d'ombre : on ne remarque pas tout de suite qu'elle est vide ; quand on se tient debout en son centre, on sent, plus sûrement que parmi les souffles tièdes des caves, l'harmonie du mon-

1. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, P.U.F., 1957, p. 35.

de. D'en bas me parviennent quelques bruits, filtrés par la hauteur et les étages du souvenir [...]. (155-156)

Ce n'est pourtant pas dans cette chambre que le narrateur a dormi le troisième soir : il faudra la révélation de la tante le lendemain pour qu'il s'y décide, ce qui marquera l'événement ainsi différé d'un surcroît de sens. Par une subtile inversion, comme si la « troisième chambre » devait être investie par l'écriture avant de l'être par le sommeil, la chambre du troisième soir est donc la « *Quatrième chambre* » (SPS, 156) dans l'ordre des découvertes, et c'est encore une chambre de hasard. Le narrateur y entre « passablement ivre » (autre expérience de perte des repères), après avoir passé la veillée à boire avec le boulanger mélancolique :

J'ai titubé quelque temps dans le couloir avant de me retrouver dans une chambre que je n'aime guère : sa fenêtre donne sur le toit de la vieille maison et le matin, quand le soleil frappe les ardoises, se lève une lumière grisâtre qui, à travers les volets clos, trompe toujours sur le temps qu'il fait. (157)

Cette chambre trompeuse soumet donc le jeune homme à une nouvelle épreuve dont l'effet physique est le « mal de tête » qu'il éprouve au réveil, et qu'aggravent les croassements funestes des corbeaux « autour d'un cadavre de génisse qu'on a retiré, à l'aube, du lac ». Mais c'est aussi de cette chambre qu'il peut accéder au toit de la vieille maison, qui est donc l'envers exact du grenier, comme est inverse l'expérience qu'y vit le narrateur : celle d'une large ouverture de l'espace. Mais, on l'a vu, c'est encore une manière de remonter vers l'enfance par la contemplation du pré en pente, et de tenter de se délivrer de ses tourments comme on débonde un bassin envasé : « Le soir, on lâche la bonde de la mare, en haut du pré : l'eau jaillit, d'abord frémissante et claire, puis viennent les humeurs boueuses et rouges du fond que l'on racle et qu'on pousse vers la pente. ».

L'entrée dans la « *Cinquième chambre* » (SPS, 162) obéit encore à l'aléa, lui-même imputable au désarroi du narrateur, dont l'errance est à la fois l'effet et l'image : « Ce soir, je suis longtemps resté dans le couloir, sans rien faire. L'angoisse était si forte qu'elle me jeta pendant plus d'une heure d'un bout à l'autre de moi-même. Je suis entré par hasard dans une chambre. ». Cette nouvelle chambre, au « papier à fleurs fané et démodé », est aussi hantée par un fantôme et la mort y

semble encore matériellement présente par l'odeur de la décomposition, si obsédante dans l'œuvre de Millet¹ :

(Je me trouve dans la chambre d'une aïeule morte il y a bien des années : elle redoutait tant les microbes et les mauvaises odeurs qu'elle faisait brûler là, nuit et jour, du papier d'Arménie. Quand elle mourut, par une torride après-midi d'août, on eut recours à ce papier pour dissiper l'odeur du corps qui se décomposait rapidement. Toutes ces odeurs se réveillent – aux dires de la tante – par les jours de grande chaleur ; et depuis toujours, l'Arménie est, plus qu'une contrée mystérieuse et lointaine, une odeur incertaine...). (162-163)

Malgré ce rappel insidieux de sa condition mortelle, le narrateur réussit à apaiser son angoisse et à s'endormir, mais c'est « au pied du lit », le souvenir de l'aïeule n'ayant sans doute pas l'effet bienfaisant de celui de Julia, la vieille institutrice morte dans la « chambre des demoiselles ».

Avec la rencontre de la vieille Victoire qui porte ses seaux « en montant vers la Croix des Rameaux » (*SPS*, 163), et que le narrateur aide comme on viendrait au secours d'un Christ dérisoire, puis des lavandières explicitement comparées aux Parques, la journée suivante est teintée d'un double mystère chrétien et païen. Au soir, le narrateur s'installe – sans qu'il soit précisé s'il le fait par hasard ou par choix – dans la « *Sixième chambre* » (166). Quoique peu accueillante (froide et laide, elle donne sur une courette), le narrateur y dort « d'un bon sommeil ». Mais surtout – et en cela elle est bien la pénultième de la « petite suite » – il y prend enfin conscience de l'étrange itinéraire que, jouet d'un hasard mystérieux, il a accompli dans l'hôtel, et du lieu vers lequel cet itinéraire l'a conduit :

Ce n'est qu'au point du jour que, réveillé par les allées et venues des rats au-dessus de ma tête, je me suis rendu compte que j'avais dormi dans toutes les chambres de l'hôtel, à l'exception de celle qui donne sur le lac.

Nul, depuis la mort de ma mère, n'y a couché ; aujourd'hui encore, elle reste fermée à clé. (Enfant, je me tenais tapi de longues heures dans le couloir ; une fois, quelqu'un ouvrit la porte de la chambre : j'entrevis, avant d'être découvert et de m'enfuir, des tentures, des brocards, des tapis, des meubles luisants aux formes lourdes et contournées ; le tout baignait dans une pénombre bleue.)

1. Cf. l'incipit de *La Gloire des Pythre* évoquant les cadavres de l'hiver que l'on n'a pu enterrer dans le sol gelé : « En mars, ils se mettaient à puer considérablement » (*GP*, 13).

Cette errance bien involontaire de chambre en chambre me conduira-t-elle à la chambre bleue ? Est-ce là la fin du voyage ? Je me sens si seul et si petit, soudain, que je n'ai pas de mal à me convaincre que la journée qui commence sera bien la dernière. (166)

La « chambre bleue », dont la couleur évoque à la fois l'idéal éthéré et le froid de la mort, est donc celle qui donne vue sur les eaux maternelles du lac. Voilà le narrateur parvenu au seuil de ce *regressus ad uterum* par lequel passera sa renaissance. La chambre est interdite, fermée d'une clé plus que matérielle, mais le regard de l'enfant y a jadis pénétré, avec la conscience d'une sorte de sacrilège. Et ce qu'il en a vu, ces tentures et ces brocards, insolites dans un hôtel de campagne plus souvent meublé de fauteuils de rotin (149) et d'armoires de bambou (166), et jusqu'à ces « meubles luisants » (« polis par les ans »...), évoque un luxe quasi baudelairien, véritable « invitation au voyage » :

Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale.¹

Ce voyage, le narrateur l'a entrepris en venant à V., l'a poursuivi de chambre en chambre, et il devine qu'il touche à son terme (« Est-ce là la fin du voyage ? »). Ne se sent-il pas « si seul et si petit », comme autrefois quand il guettait « tapi » dans le grand couloir l'entrebail de la porte ? Depuis le début de son séjour, il n'a cessé, en même temps qu'il était régulièrement confronté à des images de mort, de se rapprocher de l'enfance, par le souvenir de ses peurs anciennes (147, 152, 156, 163, 165), mais aussi par ses attitudes et son comportement, qui l'ont fait souvent ressembler à *l'idiot de village*, cet adulte qui n'a pas grandi.

C'est ainsi que, dès le premier jour, il s'est arrêté sur la place « les bras ballants et la bouche entrouverte dans le soleil couchant » (*SPS*, 145), dans une sorte de « gloire » qui pourrait bien être celle des « simples d'esprit » de l'Évangile. Mais surtout, dans la scène comique de l'épicerie où il venait remplacer sa tante pour servir, son apparition (« m'essuyant la bouche, l'air un peu hagard, arraché à mes

1. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « L'invitation au voyage ». Dans *Musique secrète*, Millet fera de la musique même sa « douce langue natale » (*MS*, 36). Dans *Fenêtre au crépuscule*, il citera aussi Baudelaire à propos de l'autre pays d'enfance, le Liban : « C'est là, pourrais-je dire comme Baudelaire dans *La Vie antérieure*, que j'ai connu les voluptés calmes, et la promesse de plus grandes encore » (*FC*, 64).

songes » [161]) et sa maladresse lorsqu'il a laissé tomber une assiette (« Je reste debout, les bras ballants, la figure enfarinée de poussière, la bouche entrouverte [...] ») ont suscité l'hilarité des jeunes touristes, la fille le comparant au Gilles de Watteau¹ et son compagnon ajoutant : « Que j'aimerais vivre dans ce village... [...] Rien n'y manque, même pas l'innocent. » (161-162). Mais, malgré la grossière condescendance des jeunes citadins, l'enjeu est bien en effet celui-là, comme l'écrit le narrateur : « Je ne rougirai pas pour autant : l'innocence – dans quelque sens qu'on prenne le mot –, j'en fais l'objet d'une quête de tous les jours, patiente et dérisoire. ». Rien d'étonnant dès lors à ce que, pour pouvoir accéder à la « chambre bleue », une dernière expérience soit nécessaire, dans laquelle se rejoindront l'approche de la mort et celle de l'innocence.

Au cours d'une promenade matinale, le narrateur se perd dans le brouillard, s'enlise dans des pacages marécageux, et en redevenant une sorte d'homme sauvage, éprouve un bonheur inconnu : « [...] j'avais, grotesque, égaré par une joie obscure, soufflant et criant sourdement [...] » (SPS, 167). Apercevant de loin des chasseurs, il se réfugie dans les fourrés : « [...] recroquevillé, j'y fus pendant plus d'une heure immensément heureux. ». Reprenant sa promenade, il finit par s'apercevoir qu'il a tourné en rond dans le brouillard et qu'il est arrivé dans le « bois de bouleaux ». Le caractère initiatique de cet « espace des consolations » est fortement marqué : lumière spéciale (« elle a quelque chose d'élémentaire, de primordial »), difficulté d'accès (« après un cheminement pénible sous les plus basses branches »), sentiment de liberté (« il n'est pas rare qu'en ce lieu clos on se sente délivré de tout »). Le narrateur y subit une perte de conscience (« mes oreilles bourdonnent et c'est l'étourdissement » [168]) qui est le signe d'une mort symbolique, comme le suggère une voix dont l'origine est à la fois mystérieuse et paisible : « Plus tard, reposant de tout mon long par terre, la figure au-dessus de l'eau, j'écoute sans m'effrayer la voix qui retentit derrière moi. ». Cette voix est celle de « Désirée, l'innocente ». Doublement qualifiée par son prénom et son surnom, elle incarne le *désir d'innocence* du narrateur, qu'elle semble ainsi accueillir sur *l'autre rive* :

[...] elle me crie :
– Tu es mort ?

1. Elle attribue en fait le Gilles à Boucher, ce qui indigné le narrateur, dont la rectification mal articulée est cependant confondue avec une sorte d'aboïement !

Elle s'avance, en détachant bien ses mots, comme dans une comptine :
 – Mort, mort, mort, tu es mort... Puis elle me touche du bout de son bâton et me retourne comme un serpent.
 Moi : – Laisse-moi tranquille.
 Elle : – Mais aussi, tu étais là, on dirait une vieille souche ! (168)

Les efforts du jeune homme pour lui rappeler leurs complicités adolescentes, entre flirt et lecture de « romans idiots », et réancrer ainsi le présent dans un passé plus sûr, restent vains : il est bien mort pour elle, et elle ira le dire à tout le village, semant la panique, jusqu'à ce que le narrateur y réapparaisse en Lazare dérisoire (« mon retour au village ne fut pas un triomphe » [169]).

Cet épisode doit se comprendre comme expérience du dépouillement absolu, de l'*humilité* au sens étymologique du terme (être tout près du sol, de la terre) et même de l'*humiliation*, comme le suggère l'échange entre le jeune homme et sa tante :

J'ai demandé à ma tante, dans la chambre de travail, la voix brisée, les yeux humides : « Suis-je donc si ridicule ? » Et comme elle ne répondait pas, j'ai ajouté :
 – Quand est-ce que je pourrai aller dans la chambre bleue ?
 Elle s'est retournée, hésitante, et m'a dit que je ne devais pas m'attendre à des merveilles, mais que si cela me faisait plaisir... (SPS, 169)

Cette épreuve était donc nécessaire pour que le narrateur accède enfin au sanctuaire maternel, mais il faudra qu'elle se répète encore dans le rêve qu'il fera la nuit suivante¹, un rêve qui le reconduira au bois de bouleaux pour y mourir une seconde fois, dans la proximité indifférente de la bergère métamorphosée en sylphide énigmatique : « Désirée toute nue marchait lentement dans l'ombre des premiers arbres, sans me regarder ; et moi, incapable de remuer du sol où je gisais ni de parler, je me répétais sans effroi que j'étais, cette fois, bien mort. »

Le narrateur est enfin prêt à entrer dans cette chambre qu'il n'avait, enfant, qu'aperçue par l'entrebail de la porte. Et ce sera, comme l'en a averti la tante, une expérience de la déception. Nulle « merveille » en effet dans cette dernière chambre trop rêvée, dont la découverte est rendue plus solennelle par la présence médiatrice, derrière le jeune initié, de ses substituts parentaux :

Et dès le lendemain matin, je suis debout devant la chambre maternelle. Je n'ouvrirai pas la porte avant que ma tante et mon oncle soient

1. Le narrateur aura donc passé deux nuits dans la « chambre de travail ».

là ; lorsqu'ils me poseront chacun la main sur une épaule, nous entrerons dans la chambre dont les volets ont été ouverts à l'aube, et qui est vide, à l'exception de quelques pauvres chaises et d'un miroir piqué. Je m'assois et me regarde dans la glace. (« Tu vois, me dit ma tante, nous avons tout vendu à la mort de ta pauvre mère... ») La pièce est pleine d'une ombre bleutée, seule trace de son ancienne splendeur. (SPS, 169-170)

Mais sa quête de l'humilité a préparé le narrateur à cette déception, dont la valeur va s'inverser aussitôt pour devenir départ vers une nouvelle vie. Le voici libéré de l'emprise aliénante d'un deuil inachevé, et s'il ne reste plus de l'« ancienne splendeur » qu'une « ombre bleutée », c'est que sa mère ne sera plus désormais qu'une absence acceptée, mais discrètement inspiratrice :

Je suis quand même bien content d'être là. Je me vois dans le miroir : j'ai enfin un visage humain. Un frisson de tout le corps me dépouille de ma bêtise et de mes scrupules ; entouré de ces vieilles gens à qui je veux me montrer digne, je me tiens très droit. Désormais, je parlerai sans croire que je remâche mes derniers mots. J'avais imaginé que je séjournerais à V. jusqu'à l'hiver, quand les vitres et les murs de ces chambres désertes se couvrent, à l'intérieur, de givre, et que je resterais immobile dans un grand silence blanc. Il me reste donc à vivre. J'étais seul lorsque j'ai dit, d'une voix claire, que je partirais le lendemain. Sur les murs bleu pâle, le jour se mit à glisser en bruissant doucement comme un feuillage. (170)

Le narrateur n'aura pas besoin d'aller jusqu'à cette limite du « grand silence blanc », image de la mort qu'il était venu chercher à V. La désacralisation salvatrice de la « chambre bleue » le libère de ses doutes mortifères. Il retrouve son humanité et son élan vital : « Il faut tenter de vivre », pourrait-il dire avec Valéry¹. Or vivre, c'est d'abord renaître à la parole.

Tout au long de cette étrange semaine, en effet, le narrateur se sera enfoncé dans le silence comme dans le couloir obscur de son enfance, tout en essayant de retrouver le chant salvateur qu'il avait oublié et qui est pourtant le seul remède à l'angoisse. Dès le premier soir, il avait fait ce constat amer : « Mais les mots ne me défendent plus contre la nuit (enfant, je me forçais à parler à voix haute quand je devais suivre le couloir obscur qui mène aux chambres : ne trouvant plus mes mots, je me mettais à chanter à tue-tête, comme une vieille femme). » (SPS, 147). Devant la « chambre des demoiselles », le chant ne pouvait sor-

1. Paul Valéry, *Charmes*, « Le Cimetière marin ».

tir d'un corps oppressé : « Je chanterais bien, mais j'ai le souffle court. » (152). Dans l'espace apaisant du grenier, il redevenait possible, mais était encore incertain : « [...] et je me laisse aller à chanter comme autrefois, quand la nuit venait et que je repoussais au loin lamies, succubes et goules ; aujourd'hui, je ne remporte pas les mêmes triomphes sur mes démons intérieurs... » (156). Dans la cinquième chambre, il s'était élevé à nouveau, mais pour retomber bientôt :

Comment se dérober à ce qui se dérobe ? À l'enfant que j'étais, les vieillards des fermes perdues disaient qu'il ne fallait pas avoir peur de la mort et qu'il existait un moyen de lutter contre cette peur : si je ne savais plus prier, je parlerais à haute voix, oui, je ne cesserais pas de parler... Ce soir, je me suis efforcé de parler : ma voix s'est élevée avec un bruit de gravier, mais j'ai continué, bravement, et l'angoisse s'est apaisée. Je m'habituais à moi comme à l'excessive fraîcheur d'une eau. Les mains sur les oreilles, je me suis mis à chanter, tout bas, et j'ai su alors que le moment n'était pas venu. (163)

Ce n'est donc qu'au terme de la quête que la parole peut enfin renaître du silence et repousser la mort. Dans le vide bleuté de la chambre maternelle, débarrassée de ses encombrants souvenirs, la vie est à nouveau ouverte et offerte, alors que les figures tutélaires de l'oncle et de la tante, désormais inutiles, se sont effacées : ce qui va naître alors, c'est une *parole vive*, non plus hantée d'idées noires, mais sublimée dans le bruissement lumineux d'un feuillage, qui évoque le *bruissement de la langue* selon Barthes :

Je m'imagine aujourd'hui un peu à la manière de l'ancien Grec, tel que le décrit Hegel : il interrogeait, dit-il, avec passion, sans relâche, le bruissement des feuillages, des sources, des vents, bref le frisson de la Nature, pour y percevoir le dessin d'une intelligence. Et moi, c'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne¹.

1. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, « Points », p. 102. *Sept passions singulières* est publié l'année suivante, en 1985, mais Millet écrit dans *Le Sentiment de la langue* (1986) que l'expression lui est depuis longtemps familière, et « d'ailleurs sans grande originalité » avant que le titre de Barthes ne lui donne « force et relief » (SL, 86). Le « bruissement de la langue » est pour lui « la manifestation singulière ou multiple, silencieuse ou sonore, tragique ou heureuse, du *génie* de la langue (comme on parle du *génie* d'un lieu, et justement dans la mesure où le *génie* du lieu se déploie dans la langue). » (87). Le *génie* de V. serait donc d'avoir permis ce déploiement de la langue.

C'est bien entre nature et langage que s'est tracé le chemin initiatique du narrateur de *Petite suite de chambres*, jusqu'à ce que la voix comprimée par l'angoisse des premiers jours devienne la « voix claire » qui s'élève à la fin. Le narrateur n'aura plus besoin de se mettre un morceau de granit dans la bouche pour « [avoir] de nouveau les pieds sur terre » (*SPS*, 143) : il a retrouvé l'usage de la langue.

Si j'ai longuement analysé cette dernière nouvelle de *Sept passions singulières*, c'est qu'elle contient autant de germes de *Ma vie parmi les ombres* (l'enfance de Pascal se déroulera en partie à l'Hôtel du Lac) que de confidences sur l'itinéraire qui y conduit. La quatrième de couverture du recueil faisait entendre des résonances clairement personnelles : « [...] un très jeune écrivain cherche à se défaire de ses masques en retournant dans son village natal. ». Après le premier roman et les nouvelles précédentes, dont certains personnages pouvaient être perçus comme autant de masques de l'écrivain, il semble bien qu'ici Millet se livre, sinon à visage tout à fait découvert, du moins de manière plus transparente.

*

Le caractère plus autobiographique de *Petite suite de chambres* pourrait bien être confirmé par un texte intitulé « D'une fenêtre sans éclat » et publié l'année suivante dans le premier volume du *Sentiment de la langue*. Le pacte non fictionnel du livre, « esquisse d'une autobiographie intellectuelle autant que sentimentale » (*SL*, 11), confère à ce court texte narratif à la première personne une valeur d'authenticité, d'autant que le nom de Viam y apparaît pour la première fois en toutes lettres. Or, la trame générale est très proche de celle de la nouvelle, au point d'apparaître comme une sorte de variation sur le même thème du retour de l'écrivain au village natal, avec l'élément nouveau qu'est cette « fenêtre sans éclat » qui donne au texte son titre et son originalité. Le narrateur¹ arrive aussi de Paris, à l'automne, dans un état de crise : « Ce fut donc un fort goût de cendres dans la bouche qui me fit quitter notre plus grande ville et un appartement où tout était disposé pour que je puisse me croire hors du monde. » (*SL*, 68). Cette crise est, plus nettement encore que dans la nouvelle, une crise de l'écriture : après avoir longtemps travaillé à une œuvre qu'il qualifie d'« ambitieuse, désirée avec une ferveur grandissante et violente », le

1. Nommons-le ainsi par précaution, même si le statut du *je* est ici, en principe, sans ambiguïté.

narrateur s'est trouvé confronté à ses « faiblesses » et à un « profond dégoût d'écrire » : il a tout abandonné et pris « le premier train pour [s]on village natal ». Ce voyage doit être celui d'une ultime mise à l'épreuve de la vocation, en un « geste » que, par autodérision, il qualifie de « quasi romantique, propre à tant d'écrivains, grandiloquent, dérisoire – et nécessaire » :

Dans l'autorail qui m'acheminait vers les plus hautes collines de Corrèze, bourgade après bourgade (en un mouvement dont la lenteur a quelque chose d'initiatique, tout comme le silence qu'on y observe), je songeais que je revenais à Viam pour mettre fin aux maux séculaires dont s'accompagne le travail de l'écrivain : doutes, fureurs, sentiments de déréliction, haines, complaisance ; et j'espérais savoir bientôt si ce qui m'empêchait d'écrire, si cette souffrance que je ne parvenais plus à aimer n'annonçait pas confusément l'événement dont l'occurrence m'avait toujours paru relever de la divination autant que de la chance : le renoncement à l'écriture. (68-69)

Si le narrateur de *Petite suite de chambres* laissait deviner quelque maladie physique en même temps que morale, les « maux » sont ici clairement identifiés : il s'agit bien des tourments de l'écriture. De même, ce n'est pas sa disparition physique que le narrateur va chercher à Viam, mais une mort à l'écriture qui aurait un caractère libérateur. On mesure donc la part de transposition romanesque que contenait la nouvelle. Dans le contexte d'un ouvrage qui n'est pas de fiction, Millet peut développer davantage le malaise de l'écrivain et sa tentation du « silence » (70).

Le modèle de Rimbaud, que l'on avait vu affleurer par allusion dans la nouvelle, est ici explicite. Convoqué par les « estaminets, aurait dit Rimbaud » (*SL*, 69), de Limoges, où le narrateur erre en attendant le train pour Ussel, on le retrouve plus loin lorsque le narrateur, marchant sur un chemin de Corrèze comme un vagabond, se sent « d'un héroïsme rimbaldien » (72). Mais il est aussi à l'arrière-plan de cet « inachèvement exemplaire, voire testamentaire » (70) dont il rêve pour son livre, de l'opposition entre la littérature et la vie – le « livre abandonné » devant l'« amener à des actes plus décisifs, plus authentiques que ceux de l'écrivain : je voulais vivre vraiment » – et de ce vœu d'être un « opéré vivant¹ » de la littérature (71). Cependant, ce n'est pas de trafic dans le Harrar qu'il rêve, mais d'une vie paisible,

1. Selon l'expression célèbre de Mallarmé : « [...] s'opère, vivant, de la poésie [...] » (« Arthur Rimbaud », *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 516.

antidote des affres de l'écrivain maudit : « Je rêvais au calme d'une vie consacrée à des tâches simples et humbles, à l'enfant que j'accepterais que me donne ma femme, à de très longs soirs sous des arbres pendant lesquels je ne songerais aux livres et à l'écriture que comme à une ancienne maladie. ». Et ce rêve s'avance même jusqu'à cette zone de l'innocence, voire de l'idiotie, dont on a déjà rencontré la fascination : « [...] je me voyais même en idiot de village, et mes traits me semblèrent s'alourdir ; et je jouissais de la stupidité de ma figure : j'ouvrais toute grande la bouche, je salivais ; je n'étais enfin plus rien. ». Cependant, il n'est pas dupe de la part de « complaisance » que recèle son désir de renoncement, ni des ruses de l'humilité, et il ne craint pas de pratiquer une salubre autodérision :

Mais peut-être étais-je de mauvaise foi – mauvaise foi dont j'ai très tôt su qu'elle est la condition, peu ou prou, de l'écriture – et ne faisais-je que rêvasser, dans une solitude et un silence anticipés, à la façon dont on considérerait les livres que j'avais publiés : je songeais (comme un mélancolique se plaît à imaginer les réactions des autres au suicide qu'il caresse) à la grandeur que je recevrais de cette espèce de mort volontaire qui m'apparut alors comme le privilège suprême de l'écrivain. Je jubilais. (70)

Tel est donc celui qui s'achemine vers son village natal, en un mouvement qui, effectivement, « a quelque chose d'initiatique », avec ses obstacles (il rate le train d'Ussel, puis l'arrêt de Viam), son errance (dans Limoges où il s'enivre), sa marche nocturne (à travers la forêt de hêtres, de Bugeat à Viam). Toutefois, à la différence de son double de *Petite suite de chambres*, il refuse « un retour d'enfant prodigue » (*SL*, 72) et évite le village pour rejoindre « le hameau de La Moratille, berceau de [s]a famille maternelle ». C'est ici que l'histoire diverge sensiblement de la précédente, dans laquelle le village et son hôtel jouaient un rôle essentiel.

À La Moratille (toponyme réel que l'on retrouvera dans les romans futurs¹), la grand-tante incarne à elle seule à la fois la figure parentale et la femme corrézienne : « [...] une vieille femme toute en noir, debout sur le seuil d'une petite maison de granit gris. » (*SL*, 72-73). Le narrateur n'occupe qu'une chambre unique, et des plus rustique, « une petite pièce basse et humide, sous le toit, où l'on sentait qu'on avait naguère entreposé des fruits et des oignons » (73). Il en fait toutefois,

1. Dans *Ma vie parmi les ombres*, André Allagnac est « originaire de La Moratille » (*VPO*, 503).

comme de la « chambre de travail » de la nouvelle, la chambre de l'écriture puisque, par un étrange reniement, il déclare à sa grand-tante qu'il est venu « pour écrire en paix » : chambre quasi monastique, « avec son petit lit, sa chaise de paille et sa fenêtre sans rideaux, [...] aussi nue que l'atelier du peintre Friedrich ». La référence est significative : outre que Caspar David Friedrich est une grande figure de ce romantisme dont n'est pas dépourvue, de son propre aveu, la démarche du narrateur, il a aussi peint plusieurs tableaux représentant des personnages de dos regardant par une fenêtre ouverte sur un paysage. Or, la fenêtre de La Moratille « donnait sur une étroite vallée où la brume tardait à se lever, et sur un horizon barré par les innombrables petites croix en cimes des sapins », et le narrateur passe l'après-midi assis devant ce paysage, « les mains sur les genoux ».

C'est par la médiation de cette posture de contemplation à la fois esthétique et vaguement funèbre (les « petites croix » des sapins) que s'accomplit la découverte minuscule mais précieuse qui donne son titre au texte et son but inattendu à la quête du narrateur, celle de la « fenêtre sans éclat ». À l'*incipit* du récit (« Je ne l'ai pas remarquée d'emblée. » [SL, 68]) répond à présent : « C'est alors que je l'ai vue » (73). Il s'agit, en haut d'une colline, d'une ferme dont le soleil couchant illumine toutes les fenêtres sauf une, qui attire paradoxalement l'attention du narrateur, « une fenêtre plus étroite, et obscure – d'une obscurité que je trouvais, je ne sais pourquoi, impitoyable ; et quand les autres vitres s'enténébrèrent, je continuais de regarder celle du milieu dont j'étais pourtant certain qu'elle ne s'illuminerait pas » (74).

À cette mystérieuse fenêtre va s'associer, raconté avec réticence par la grand-tante, l'un de ces faits divers atroces dont est tissée la chronique des campagnes, l'histoire « banale et tragique » (SL, 74) des M., « [un] paysan qui avait, une nuit, tué sa femme et ses bêtes avant de se jeter dans un puits ». Cela suffirait à entourer le lieu d'une aura tragique et le narrateur, d'abord peu intéressé par ce drame raconté « par bribes », y repense ensuite fréquemment « en frissonnant comme un enfant qui lit dans la nuit » (75). Pourtant, sa fascination semble d'une autre nature, sans qu'il parvienne à l'éclaircir lui-même. Elle est à la fois d'ordre temporel et visuel, comme une sorte d'épiphanie, dans « ce moment singulier où l'incendie des vitres, dans le lointain, approfondissait l'obscurité de la fenêtre centrale » (74). Elle est suscitée par un contraste essentiel entre la lumière et l'ombre, dans lequel c'est l'ombre qui attire, même si le narrateur, chez lequel une instance

critique veille toujours sur les élans de l'âme, évoque son irritation à « l'idée trop symbolique, ou romanesque, d'un passage de *l'autre côté* » (75). Ce n'est d'ailleurs pas de cette ombre-là qu'il s'agit, comme on le verra.

Quoiqu'il en soit, le mystère de la « fenêtre obscure » ne peut être éclairci que par une approche qui va prendre un tour nettement initiatique, même si la raison du narrateur s'attache à en réduire l'importance, invoquant « l'ennui » ou le besoin de « tuer le temps » (SL, 75). Le parcours, qui s'ouvre comme un véritable voyage (« Je me mis en route un matin »), est long et difficile (« je montai pendant plusieurs heures, à travers des genêts et des fougères plus hauts que moi »). Le narrateur tourne autour de la ferme au lieu d'aller droit au but, puis se perd « dans les bois de hêtres ». Mais, à la différence d'un parcours initiatique classique, dans lequel le chemin se retrouve toujours, le narrateur découvre brusquement qu'il n'a plus aucune raison de vouloir atteindre la ferme, que l'origine de sa fascination est tout autre qu'il ne l'avait imaginée, ce qui déclenche un rire libérateur, « la tête soudain renversée vers un ciel très bleu ». Il vient en effet de prendre conscience que ce n'était pas le pressentiment d'un drame qui l'avait fasciné au point de le conduire là, mais un souvenir littéraire :

[...] ne comprenais-je pas que ce n'étaient ni la fenêtre obscure ni la tragique histoire des M. qui m'avaient inquiété, intrigué, obsédé, mais la simple conjonction de ces éléments avec le souvenir latent (occulté par le destin des M.) d'un bref récit de Melville dans lequel le narrateur est, lui, attiré par l'éclat vespéral et lointain d'une baie vitrée ? (75-76)

Le récit d'Hermann Melville n'est pas nommé, sans doute pour préserver ce qu'a de partiel et de diffus la réminiscence, mais il s'agit de *La Véranda*, premier texte du recueil *Les Contes de la véranda*, publié en 1856¹. Son narrateur, qui s'est installé dans une vieille ferme et y a fait ajouter une véranda d'où il aime contempler longuement le somptueux spectacle du Mont Greylock, aperçoit dans un repli de la montagne « certain objet mal défini² », qui ne se distingue « que dans certaines conditions magiques de lumière et d'ombre³ ». Il finit par identifier l'éclat d'une vitre et, attiré par « la fenêtre dorée⁴ » derrière

1. *The Piazza*, in *The Piazza Tales*.

2. *Les Contes de la véranda*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 21.

laquelle il imagine que se tient « la reine des fées » (il est en train de lire *Songe d'une nuit d'été*), décide d'entreprendre le voyage qui l'y conduira. Après un long trajet solitaire, il découvre à flanc de montagne une pauvre chaumière où vit une orpheline mélancolique, Marie-Anne, dont le frère charbonnier travaille dans la forêt. Au cours de sa conversation avec la jeune fille, il apprend qu'elle rêve souvent en re-gardant une maison qui resplendit dans le lointain :

Je regardai ; et, au bout d'un moment, à ma surprise, je reconnus, à sa position plutôt qu'à son aspect ou à la description de Marie-Anne, ma propre demeure, qui étincelait tout comme avait fait, vue de la véranda, cette habitation de montagne. Le mirage de la brume la faisait apparaître moins comme une ferme que comme le palais du Roi Charmant¹.

La jeune fille se demande qui habite cette maison, pensant que « ce doit être un homme heureux », mais le narrateur repartira sans se dévoiler, pour ne pas rompre le charme.

On comprend que ce troublant jeu de miroir, ce qu'il suggère des leures du réel, de la puissance de l'imagination, de l'impossibilité de l'amour, ait produit chez l'écrivain une « profonde impression » (*SL*, 76). Mais surtout, il était particulièrement propre à faire ressurgir, par une ruse du subconscient, le mirage de la littérature. Alors qu'il en était venu à l'opposer à la vie, il est bien forcé de constater qu'il existe « un temps qui n'[est] tout à fait ni celui de l'existence ni celui de la lecture » et dans lequel on peut être « obscurément hanté » par un souvenir littéraire sans parvenir à s'en délivrer. N'est-ce pas redécouvrir que la littérature peut seule donner à la vie l'intensité qui la rend supportable ? On ne pouvait rêver pour cela de meilleur médiateur que Melville, dont Millet partage ici la « dévotion » avec Giono, pour qui le romancier américain incarnait la grande figure du créateur dans sa quête de l'absolu².

C'est donc à la seconde naissance d'un écrivain que nous assistons, comme le suggérait déjà la fin de *Petite suite de chambre*, mais de manière ici plus explicite : « Dès lors j'étais renvoyé au souci d'écrire, reniant sur-le-champ vœux de silence, d'humilité, de vie simple, pour me mettre, sitôt ma chambre regagnée, à écrire ces pages, avec sur les

1. *Ibid.*, p. 28.

2. Giono est le co-auteur, avec Lucien Jacques et Joan Smith, de la première traduction française de *Moby Dick*, et l'auteur d'une fiction biographique intitulée *Pour saluer Melville* (Gallimard, 1941).

lèvres un sourire d'idiot. » (SL, 76). Ce « sourire d'idiot » est bien le signe de l'innocence reconquise à travers l'expérience d'un retour au pays natal qui se révèle être surtout un retour à la littérature : tous les masques de la « mauvaise foi » tombés, reste cet isolement de l'écrivain dans sa singularité et sa béatitude, « idiot » au sens où il est irréductiblement *particulier*.

Il n'est sans doute pas sans signification qu'une « fenêtre sans éclat » ouvre si manifestement sur l'avenir d'une œuvre qui se cherche encore : n'est-ce pas en effet le peu d'éclat d'un pays, le peu de bruit qu'y ont fait des habitants déjà tombés dans l'oubli, qui vont de plus en plus requérir l'écrivain ? L'histoire des M. racontée par la grand-tante annonce ainsi à la fois les drames obscurs, les *faits divers* qui contribueront à édifier la Corrèze imaginaire, la Corrèze noire de Millet, et la forme même qui bien souvent prendra en charge leur diction tâtonnante : « [...] par bribes entre maints grincements de dents, des regards fugitifs et des silences [...] » (SL, 74). Et si la référence à Melville appartient à la lettre du texte, c'est à d'autres fenêtres que l'on peut aussi penser, celles de Baudelaire, à condition toutefois d'en retrancher ce que le poète y laisse subsister de vague lumière ou de formes discernables : « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre [...]. Dans ce trou noir [...] vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.¹ ». Comme Baudelaire avec la femme qu'il aperçoit, Millet s'attachera un jour à inventer la « légende » de ces êtres enfouis dans le passé comme dans une maison obscure : « Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.² ». Et comme Baudelaire encore, il ne cherchera pas autre chose dans cette invention que sa propre vérité : « Peut-être me direz-vous : “Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?” Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?³ ».

1. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, « Les fenêtres ».

2. *Id.*

3. *Id.*

Chapitre 2

Hommage à la « petite langue »

Si le Liban multiculturel a joué, on le verra, un rôle important dans la formation d'un « sentiment des langues » (*Bey.*, 83), une place privilégiée revient cependant, sous la grande ombre de la langue française, au dialecte limousin, familier depuis l'enfance, auquel est consacré un livre bref et intense : *Le plus haut miroir*. Il est significatif que, pour l'évoquer, Richard Millet choisisse une forme fragmentaire et poétique, propre à exprimer l'émotion que lui inspire cette « petite langue » (*PHM*, 10), mais aussi le silence qui, inexorablement, la gagne.

Elle est d'abord une langue aux dimensions étroites de ce « frémissant territoire » qui n'est « pas même un pays ; à peine un canton » (*PHM*, 10). Ce territoire, elle semble en être non tant l'expression que l'origine même, car elle l'a « suscité » en donnant à ses habitants le moyen d'en dire les éléments essentiels et par là de se constituer en communauté : « Le monde qu'elle nomme ? Quelques figures de paysans, villages, lieux-dits, un horizon bossué de collines, une pierre grise, des eaux étroites, une végétation aujourd'hui trop vivace, des métiers disparus, une race de vaches rousses, la Vézère nourricière. » (11). Elle est donc d'abord un humble outil de désignations élémentaires, « un instrument parmi tant d'autres – polie comme le bois d'un râteau à foin. ». Ceux qui la parlent en font un usage modeste et quotidien, conforme à leurs vies étroitement enserrées entre les collines proches :

Nul légendaire puissant – combats, amours, ascèses exemplaires. Nul poème, roman, traité ; mais des chansons à boire, des ritournelles, des proverbes, nombreux, derrière quoi un petit peuple se réfugie, par refus de l'individualisme autant que par ironie, paresse, goût du silence et de la lenteur. (28)

Et si elle prend parfois quelque envol dans le conte, quand « sa brièveté et la hauteur de la voix qui la porte en font un brasier de paroles », elle garde le caractère volatil de l'oralité, « sorte de buisson ardent tôt dissipé dans les longues fumées du soir d'été » (29). Mais elle est le plus souvent langue de l'échange immédiat et utilitaire, encore plus vite dispersée : « Le reste du temps, ils se jettent leurs mots. ».

Cette langue est trop étroitement liée à la terre pour ne pas se perdre, à peine s'éloigne-t-on du canton, dans l'infinie variation des langues non écrites : « Je sais au-delà de quelle pente, ou colline, hêtraie, hameau, les voix lui donnent d'autres visages, et les vocables se modifient comme la terre, les vents et les rires [...] » (PHM, 35). On a bien sûr tenté de la fixer, de l'intégrer à un plus vaste ensemble, puisqu'elle est en effet « une branche de l'occitan limousin » (19), d'où cette « grammaire limousine » que l'écrivain ouvre, mais dans laquelle il trouve une langue affublée d'un habit savant qui la lui dérobe : « Ce livre austère m'ennuie, où je reconnais çà et là des vocables, idiolectes, formules, mais qui me renvoie bientôt à mon ignorance, à mon refus d'apprendre un commun occitan [...] ». Millet préfère la branche au tronc, fût-elle la plus petite, car elle est aussi la plus vraie, dans sa fragilité même et son dénuement : « Un sous-dialecte. Un patois, plutôt, qui hésite entre les formes du Haut-Limousin et celles du Bas-Limousin. ». *Patois*, mot honni des défenseurs des « langues minoritaires », forgé sans doute sur le mot *patte* « exprimant la grossièreté¹ », et dont pourtant la définition correspond bien à la réalité familière de la « petite langue », à l'expérience vécue qu'en a Millet : « Parler local, dialecte employé par une population généralement peu nombreuse, souvent rurale, et dont la culture, le niveau de civilisation sont jugés comme inférieurs à ceux du milieu environnant (qui emploie la langue commune) ». Millet n'ignore pas que ce patois est l'écho affaibli et déformé de ce qui fut jadis une grande langue littéraire, celle des troubadours². Mais plutôt que de fantasmer une improbable restauration, il préfère, en amateur de

1. *Le Petit Robert*.

2. « Un patois est une langue qui ne s'écrit pas. Ceci dit, elle me permet d'entendre la langue du plus grand écrivain "corrèzien" : Bernard de Ventadour, qui écrivait en langue d'oc. » (« 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).

ruines, rêver avec mélancolie sur les « moellons effrités d'un très vieil édifice » (19).

L'écrivain constate donc, mais sans le dénoncer, y voyant même une sorte de gloire obscure, que cette langue est restée à l'écart de la grande voie républicaine de l'instruction obligatoire :

Nul n'en a été l'écolier [...]. Nul ne l'a regardée, enfant, se déployer dans les nuées de bouches bées, tournées ensemble vers un maître qui l'élevât au mystère d'elle-même, à la blancheur qui l'inscrivît sur quelque tableau noir, au scintillement de quelque ciel nocturne. (PHM, 14)

Mais, bien que combattue par l'école, elle s'est obstinément transmise, jusqu'à presque aujourd'hui, de génération en génération, comme un fait de nature plus que de culture : « Laissée sur le seuil de l'école avec sabots, capelines et frondes, faussement reniée sous quelques coups de trique¹, cette langue ne s'apprenait ni ne s'oubliait. » (15). Et sans doute cette exclusion lui a-t-elle épargné l'inévitable normalisation des langues enseignées : « A-t-on jamais eu souci de sa pureté ? » (20). Langue sans prestige, langue minuscule, mais langue à part entière, l'écrivain la sait à présent condamnée à disparaître « faute de souffles innocents, de regards recueillis, de bouches amoureuses, de visages émerveillés qui prendraient forme en elle » (21). Il ne croit pas à l'utopie d'une renaissance, car « pas plus que les humains les langues ne renaissent » (38). Il se refuse pourtant à en dramatiser l'inévitable extinction : « Elle ne meurt pas : elle fait silence. Ils se taisent en elle. » (21). Puisque tel est l'ordre des choses, reste à témoigner, sans solennité emphatique – car « l'on n'élève pas de tombeau à une langue » (9) – mais avec une infinie tendresse, de ce qu'il en aura connu dans son usage familial, avant qu'elle ne soit rendue non pas exactement au silence, mais « à la puissante Nature » (33), d'où viennent toutes les langues :

Au contraire des vivants, les langues ne retournent point au silence. Aux mille bruissements dont, parfois exemplairement, elles se sont distinguées, elles finissent par se confondre. Comme les vies, comme

1. Le personnage exalté de la nouvelle *Aux confins de l'Empire* (cf. II, 2) est un héritier anachronique des « hussards noirs » de la III^e République, missionnaires laïcs de la langue française : « [...] contrairement aux directives, n'infligiez-vous pas à ceux qui parlaient patois en classe (et ainsi n'honoraient point la langue de l'Empire) d'in vraisemblables punitions, tant physiques que morales ? » (SPS, 134).

les rires, comme les siècles, elles ne sont que d'assez brefs intervalles entre les vents éternels. (9)

La relation de Millet à la « petite langue » se dit toujours dans un rapport subtil à la langue française, « à quoi elle se noue comme lierre au tronc des chênes » (*PHM*, 12). Elle est la langue dont il dit avoir « pris conscience plus tôt que du français » parce qu'elle était la langue d'« une différence », une langue « familièrement étrangère » (15). C'est la nature de cet écart ténu – car « elle roula les mêmes galets latins et celtiques » (12) – mais non moins essentiel que l'écrivain essaie de préciser. Il s'agit certes d'une langue plus pauvre, mais cette pauvreté lui permet, là où la langue française se hausse volontiers le col, de conserver les vertus d'un idiome agreste : « Elle refuse les manières françaises, et l'écriture, et reste pauvre floraison de coquelicots dans le champ de blé français. » (25). On se libère, en la parlant, d'une certaine crispation individualiste, en même temps que du corset d'une langue française très normative, pour retrouver une sorte d'innocence heureuse et nonchalante : « Lorsque je la parle, j'ai un visage tout autre : non plus figure fermée de citadin, mais la naïve et paisible ouverture d'un visage enfantin – qui se délivre de la langue française : on dirait que mes lèvres, mes traits, comme des bras, balent ; et je souris, l'air assez souvent niais. » (17). Pour l'écrivain, qui se soumet chaque jour aux « gênes exquises » de la langue écrite, elle est ce contrepoint de liberté et d'abandon qui rythme la vie langagière :

Magie d'une langue à syntaxe variable, fluide et rugueuse, improbable. Langue dans laquelle je viens, à l'automne surtout, me délasser de la rigueur française.

Ainsi ouvre-t-on des fenêtres sur l'éternel brouillard de la vallée. (20)

Millet ne cesse de s'émerveiller, en amoureux des mots, des caprices de ce bilinguisme fluide, de ce duo des langues qui en fait éprouver plus intensément le « sentiment » :

Le surgissement des deux langues dans les bouches obéit à je ne sais quelle passion, versatilité, heureuse diglossie ou inquiétude passagère : sorte de mouvement vers un langage nouveau, quasiment littéraire, ou musical, dont j'aime à repérer les tempi, les agréments, les couleurs, les timbres, les sonorités opposées. (*PHM*, 26)

Et il semble même regretter que ce « langage nouveau » dont il rêve ne puisse être davantage qu'un point de fuite, un horizon qui recule,

que cette « heureuse diglossie » soit condamnée par l'Histoire à demeurer, jusqu'à l'extinction prochaine de la plus petite des langues, « un espace visible et sonore où deux langues se réfléchissent en pure perte et s'épuisent, faute d'avoir pu mêler vraiment leurs eaux » (27). Du moins aura-t-il eu le privilège d'en entendre, dans ce petit canton de Corrèze, l'humble chanson, à laquelle il rend un hommage qui est aussi une quête de l'enfance.

Car la « petite langue » conserve un lien intime avec l'oreille qui en a été bercée dès ses premières années, et l'écrivain écoute, dans ces mots de patois devenus presque inaudibles, l'écho affaibli de ce qu'il fut :

Et devant ceux qui la parlent encore – vieillards en petits groupes au bord de la grand-place, ou accroupis sur un seuil – je reste l'enfant immobile qui, à la limite de l'ombre et de la lumière, scrutait inlassablement toutes bouches.

Murmures. Conciliabules presque intérieurs. Très vieilles bouches rabâchant, soliloquant, édentées, peu claires, comme si la langue avait vieilli, irréversiblement, avec ceux-là mêmes qui la restituent à l'élémentaire. Très vieille langue qui les précède de plus ou moins de silence dans la dispersion. (*PHM*, 18)

Il restitue, dans la salle de café de l'Hôtel du Lac, ce qu'a été pour lui la magie colorée d'une langue mêlée à la convivialité paysanne : « Paroles qui montaient dans la salle embuée comme, dans les verres étroits et évasés, les métamorphoses soudaines – vertes, blanches ou roses – du pastis, des sirops et de l'eau. » (23). Certes, elle « n'est pas [l]a langue maternelle » (12), car il y a eu rupture de la chaîne des générations, le maillon faible étant précisément la mère : « Ainsi gît-elle au fond de ma mère, qui ne veut point la parler [...] » (22). La mère a retenu la langue en elle et empêché qu'elle ne se perpétue. Pour l'écrivain, elle n'est déjà plus une langue vivante, mais simple « brassée de branches mortes : à peine si je puis lier ce bois sec en fagots – qui rarement prennent feu ». Et pourtant, elle reste *du côté* de la mère et d'une régression heureuse, quand le français est lié au père et à un austère apprentissage : « [...] polyglottisme enfantin et heureux qui se heurta vite au français comme langue non plus maternelle mais paternelle, soumise au purisme protestant de mon père, la langue (du moins son état idéal : celui du XVIII^e siècle) devenant exercice de

morale autant que lien social [...] » (*SL**, 247-248)¹. La « petite langue » est pour toujours attachée à la première enfance. Par elle, l'écrivain est bien fils de ce village où il est né.

La relation de Millet au dialecte limousin est donc déterminée par un mode d'appropriation qui est celui du jeune citadin familialement lié au village, d'où une ambivalence constante entre appartenance et distance. C'est une langue surprise, secrètement écoutée, et donc acquise par bribes : « Jamais apprise, sinon au vol, sur des lèvres et parmi des éclats de voix qui ne se souciaient pas de moi [...] » (*PHM*, 13). Il n'en use pas comme véhicule de communication, de dialogue, mais pour l'expression brute d'une émotion ou la réponse immédiate à une sollicitation : « Je jure souvent dans cette langue, dont je ne me sers au fond que pour répondre. » (18). Et paradoxalement, c'est dans le silence qu'il la parle le mieux, et ce dès l'enfance : « Et c'était peut-être quand je me taisais, enfant, et que les vieillards ne me chassaient pas que j'ai su la parler – mais incapable, avec les ans, d'approfondir ce silence au bout de quoi la langue tout entière m'eût été donnée. » (15). Elle devient ainsi pour lui – et là sans doute réside son pouvoir singulier – une langue presque imaginaire :

Encore que je comprenne presque tout d'elle, je possède si peu de vocabulaire qu'entre ce que je prononce (en moi-même) et ce que je rêve de pouvoir dire (dans la suspension de toute voix intérieure), je crois me parler une langue muette : une langue de songe, où les mots ne formeraient des phrases qu'en me restant inconnus, inouïs, insignifiants, vains objets de désir. (16)

Gardant toujours à son égard cette attitude d'extériorité attentive qu'il avait enfant, comme au bord de la langue, Millet est à l'affût de ce qu'il peut en saisir et en conserver dans la parole des autres, et c'est pourquoi elle est vouée, plus qu'à la profération, à l'écriture intime, une écriture de la trace, par laquelle littéralement il se l'*incorpore* :

Il m'arrive de vouloir la sauver – et, m'écartant furtivement d'une assemblée de vieillards, ou délaissant une parleuse qui se prénomme Jeanne, Marie, Yvonne ou Eugénie, je note à l'encre dans ma paume, ou sur la peau du bras, du mollet, du ventre, tel mot, telle tournure. Vainement, ridiculement, je tente de rendre visibles ces si brèves turbulences de l'air. (24)

1. Ou encore : « Le patois est pour moi, symboliquement, une langue féminine, sinon maternelle, parce que c'est dans la bouche des femmes que je l'ai le mieux entendu, et du côté du secret, du joyeux, de la narration ou de la pudeur, du taire, tandis que le français serait la sévère langue paternelle [...] » (*FC*, 134).

Plus à l'écart encore de la parole réelle, c'est parfois à la faveur de la nuit, et sans doute bien loin de la Corrèze, que l'écrivain se livre à cette pieuse récolte :

La nuit, il m'arrive de soudain songer à elle. Je tâtonne dans l'obscurité sur de grandes feuilles posées au pied du lit, prends un crayon et me mets à écrire à l'aveuglette. Le matin, je découvre des lignes, des mots presque illisibles, comme tracés par un vieillard qui tremble.

Étrangeté de ce travail d'aveugle, de cette écriture irrépressible, que n'ont accompagnée ni la voix ni la vue. (37)

À moins que ce ne soit dans le pur soliloque, forme orale d'un culte secret, que Millet rêve de voir finir sa relation à cet idiome voué à disparaître :

Bientôt ne me restera d'elle que sa couleur – et le grain de quelques voix. Dans une chambre vide, au crépuscule, ou bien levé en pleine nuit, j'ouvrirai la bouche et prononcerai des phrases en patois. Lentement. Vainement. Et sans être certain que ce soit moi qui parle, ni quelque autre.

À elle je songerai comme à la Poésie. (45)

Telle serait l'assomption finale du patois, suspendu dans le silence nocturne laissé par sa disparition, anonyme invocation poétique pour celui qui en aurait recueilli les derniers souffles.

Quelle est, au bout du compte, la *leçon* de ce bel éloge du patois qu'est *Le plus haut miroir* ? Par delà ce que Millet nous en dit de subtil et d'émouvant, elle touche bien sûr à ce qui est pour lui l'essentiel : son rapport à l'écriture. Elle rappelle d'abord la *vanité* de toute parole, perdue dans l'infini du monde, prise dans la fuite du temps :

[...] nous passons beaucoup de temps à ne troubler que de l'air. (PHM, 39)

Le peu de bruit qu'en parlant nous faisons en regard de frondaisons remuées, de pierres qui s'éboulent, du ressassement des rivières et des mers [...]. Et nos langues prétendent couvrir le bruit du monde... (41)

Il y a plus de silence dans toute une vie humaine que bruits de langues – même si certains ne peuvent s'empêcher de parler ; même si l'on parle pour ne rien dire ; même si l'on bredouille en rêvant. (46)

Au mieux, les mots d'une langue que nous prononçons ressemblent à des nuages qui vont et se déchirent plus ou moins lentement dans un ciel très bleu. (49)

Plus que jamais ici, *verba volant*, mais c'est précisément cette qualité aérienne qui leur donne tout son prix et justifie l'entreprise d'en capter fugitivement l'essence :

De très peu mémorables paroles, envolées plus volontiers dans les moments crépusculaires, je resterai le malhabile oiseleur. (47)

Elle n'est que vent humide. J'aurai tenté de saisir du vent entre mes lèvres et mes doigts. Et je pèse à peine davantage que ce qui me reste d'elle : de l'air au creux des paumes. (48)

La « petite langue » ouvre donc sur l'écriture : non que celle-ci échappe à l'universelle vanité, mais elle donne, malgré tout, une forme plus durable à ce qui, autrement, serait condamné à la dispersion. L'oralité pure du patois offre ainsi à l'écriture la double image de ses pouvoirs et de ses limites : « Aucune langue ne m'a dressé plus haut miroir où je me sois découvert si entièrement, si dérisoirement écrivain.¹ » (44).

Pour dresser ce miroir de la langue natale, Millet a choisi l'autre langue, le français. Il n'est pourtant, reconnaît-il, que « son peu profond, son fugitif miroir » (*PHM*, 27), impropre à en restituer pleinement l'image sonore. Mais puisque les deux langues n'ont pas réussi à se mêler vraiment, autant ne pas risquer l'artifice et le pittoresque : d'où l'absence, à une exception près, de tout terme dialectal dans le texte. Car ce que Millet cherche ici avant tout à saisir, ce n'est pas une réalité linguistique, mais une essence intemporelle, et il lui faut pour cela rendre la « petite langue » à son silence, faire d'elle en quelque sorte « l'absente de tous bouquets² ». C'est alors seulement qu'elle peut devenir « Poésie » (45). Mais sans doute est-ce encore faire trop de bruit. La langue française elle-même doit se taire, pour que sa petite sœur soit rendue à « son propre secret » (13). D'où la clause du livre, par laquelle l'écrivain s'efface, donnant la parole à ceux qui

1. Millet évoque dans *Fenêtre au crépuscule*, à propos de cette phrase, un souvenir d'enfance : « La magie du patois, c'est le mot "fougi" (fusil) qui m'en a donné conscience, rapporté avec enthousiasme à ma maîtresse d'école de Toulouse, qui l'a accueilli avec une politesse distante : il m'ouvrait un autre monde, celui de Viam, alors que je n'y vivais pas. Prononcer ce mot ailleurs qu'à Viam, dans un contexte de déterritorialisation absolue, c'était entrer dans la littérature, puisque rien (sinon une nécessité relevant du seul plaisir de profération) ne m'obligeait à prononcer ce mot, puis d'autres, d'une langue étrangère, sinon le pur plaisir autant qu'une nécessité dont il me faudrait bien des années pour comprendre qu'elle participe de cette veillée funèbre qu'est la littérature. » (*FC*, 160).

2. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 368.

n'ont jamais écrit et ne sont plus de ce monde, et laissant au patois le *dernier mot*, en forme d'autodérision :

J'ai beaucoup trop parlé.

Je vois les bouches des morts sourire avec toute leur ironie. Je ne suis qu'un écrivain. Et d'une personne qui rabâche, radote, dont la langue s'enroule trop souvent sur elle-même en vain, l'on dit ici qu'elle *rebuse*. (50)

Le dialecte limousin est donc un élément essentiel de ce plurilinguisme dont Millet a souvent affirmé la fécondité, y voyant l'origine d'un rapport au langage qui appelle la création littéraire :

[...] je me souviens cependant du moment où, enfant, en Corrèze, j'ai compris qu'il n'y avait pas qu'une langue mais plusieurs, et donc, grâce à leur variété, possibilité de littérature, je ne peux l'expliquer autrement que sous la forme d'un désir obscur, d'une rêverie prémonitoire, sentant que le français, le patois limousin, puis, à Beyrouth, l'arabe libanais, l'anglais, le latin, le syriaque, ne disaient pas les choses, le monde, de la même façon, que la musique des syntaxes le pliait de manières diverses et heureuses [...]. (FC, 107)

Après *Petite suite de chambres*, parcours initiatique dans les couloirs sombres de la maison natale, *Le plus haut miroir* a fait jaillir quelques éclats d'une vieille langue condamnée à mourir : les deux textes constituent ainsi une sorte de diptyque associant, dans un même mouvement de retour, microcosme et microlangue. Certes, ce ne sont encore que fragments d'une mémoire. Et pourtant, ils semblent appeler déjà d'autres œuvres plus amples, que l'écrivain ne fait sans doute encore que pressentir, par exemple lorsqu'il écrit, à propos de ces villageois dépourvus de « légendaire puissant » : « Des épisodes grotesques et lyriques aussi, qui attendent leur écrivain public. Et des morts plus misérables qu'ailleurs, et très singulières. » (PHM, 28). Être l'« écrivain public » de ces vies anonymes, leur donner la possibilité de survie et de transfiguration que représente l'écriture, Millet n'y est sans doute pas encore prêt, mais chaque page contribue désormais à l'en rapprocher.

Chapitre 3

Confessions noires

La « petite trilogie noire » constitue à plus d'un titre une étape importante de l'itinéraire de Richard Millet. L'épigraphe de *L'Écrivain Sirieix*, dont la portée est évidemment plus large que ce seul récit, en dit la dimension à la fois personnelle et pathétique :

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 (Léon Bloy, *Le Fils de Louis XVI*).

Dans « L'entretien de Brive » avec Tristan Hordé, publié en 1993, l'écrivain y voit « des variations sur [lui]-même » à partir de « cellules autobiographiques » (*SL**, 241), ou encore « des autoportraits dans des paysages parfois réinventés, selon des perspectives singulières » (242). La préface de 2001 évoque « une ironique tentative d'auto-biographie transposée », dont « le vrai sujet » serait « les rapports de l'art et de la vie – et, plus précisément [...] le sentiment d'imposture qui s'attache à toute pratique littéraire¹ ». Chaque récit est en effet centré sur une figure d'artiste marqué par l'échec : un musicien compositeur qui interrompt brusquement son œuvre, un peintre probablement suicidé, un écrivain qui n'écrit rien. S'y ajoute pour chacun, en « filigrane », la négativité amoureuse – « envers » ou « défaut » – à cause du « terrible écart entre l'art et l'amour² ». Hantés par la solitude, la souffrance, la transgression, l'autodérision, ces récits « cruels, parfois insoutenables³ », justifient pleinement l'expression par laquelle ils sont habituellement désignés. S'ils s'inscrivent à ce titre

1. Préface à la réédition en « Folio », p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 9.

dans la continuité de *L'Invention du corps de saint Marc* et de *Sept passions singulières*, les tourments de l'artiste y sont plus spécifiquement et plus profondément interrogés, la narration à la première personne faisant de chacun d'eux une « confession » (*Ang.*, 56). Et surtout, la « matière de Corrèze » est, dans le premier et le troisième récit, étroitement associée à cette interrogation.

*

Le titre même de *L'Angélu*, jouant sur l'homonymie de l'auteur et du peintre dont le nom est attaché au tableau éponyme, suggère la dimension autobiographique, quoique biaisée, du récit. Mais il fait aussi référence à ce monde paysan dont Jean-François Millet a fait son principal sujet. Et à la fin du récit, lorsque le narrateur se sera retiré dans la ferme natale, titre, patronyme et thème se rejoindront en une configuration signifiante : « [...] j'ai l'air de prier souvent dans le soleil couchant, tel un paysan de Millet¹. » (*Ang.*, 87).

L'écrivain évoquera deux ans plus tard, dans le deuxième volume du *Sentiment de la langue*, les effets de cette troublante homonymie. Le texte porte un titre qui renvoie avec humour à une longue habitude de se voir interrogé, depuis l'enfance, sur son nom : « Comme le peintre ? ». Il n'est sans doute pas sans conséquence, en effet, d'avoir ainsi « grandi dans l'ombre bruissante d'un homme célèbre » (*SL*, 144), pour peu que l'on porte en soi quelques prédispositions. Par-delà le redoublement de paternité qu'instaure l'homonymie, et ce qu'il peut représenter de défi pour un garçon voulant écrire (« *me faire un nom* qui ne fût celui ni du père ni du peintre »), Millet caresse surtout l'idée d'une « intimité partagée » (147) avec Jean-François Millet autour de quelques valeurs et sentiments communs : la vocation artistique (une vie « toute vouée au travail de peindre » [146]), la familiarité avec les choses de la terre (« Comme lui, j'ai connu très jeune les travaux de la ferme »), la tension entre le monde sensible et ses arrière-pays (« le souci de restituer l'immédiat, le visible, et le lointain avec une semblable opiniâtreté » [147]). Et lorsqu'il énumère quelques détails de tableaux, il semble évoquer déjà la matière même de ses livres futurs :

1. Millet aime inscrire ainsi dans la fiction, obliquement, comme une signature ironique, son patronyme. Dans *La Chambre d'ivoire*, le narrateur et son amie, faisant étape à Barcelone, se logent dans un hôtel situé « non loin de la plaça Lluís Millet » (*CI*, 149). Et dans *Lauve le pur*, la vue d'une jeune fille laide portant un sac à dos de la marque Millet exaspère le narrateur (*LP*, 343) !

[...] pierres de seuil usées, outils serrés contre une porte, mouvements intimes d'une mère, ventre nu d'une gardeuse d'oies, bouts de villages où a cessé toute vie en début d'après-midi, charrue et herse abandonnées aux corbeaux dans un paysage glacé, épaisseur de visages clos, secrets, résignés, immobilité d'un couple recueilli dans la gloire d'une lumière déclinante, banalité d'un retour des champs, au crépuscule, qui s'emplit de tout le mystère d'un cheminement vers la mort... (SL, 147)¹

Mais pour en arriver à ce moment où le narrateur de *L'Angélu*s parviendra enfin à coïncider avec un « paysan de Millet », le temps de l'histoire rejoignant le temps du récit dans un présent désormais immobile, il aura fallu que soit racontée la vie de celui qui se déclare d'entrée, avec un mélange d'humilité et d'orgueil, « un musicien sans importance » (Ang., 15).

Musicien et non peintre, comme le laisserait attendre le titre, encore que l'angélu soit la musique des cloches. On sait l'importance de cet art pour Millet². La première nouvelle de *Sept passions singulières, Leçons pour le Mercredi Saint*, inspirée par la musique baroque, en témoignait déjà, et dès le premier volume du *Sentiment de la langue* apparaissait un texte entièrement consacré à la musique, « Sur Gabriel Fauré ». Or, l'évocation de ce compositeur convoque, on le sait, la métaphore pour nous précieuse du natal. Le « paysage fauréen » donnerait à entendre « le sonore du natal : langages, murmures d'harmonium, chansons, voix angéliques dans la campagne, ou encore sonneries de cloches lointaines [...] » (SL, 55). La correspondance avec *L'Angélu*s de Millet ne peut échapper³. Et comme pour confirmer, non sans humour, quelque lien secret entre Fauré et le pays natal, cette notation qui suit immédiatement : « Dans sa vieillesse : tête, bonne et inquiète, de vieux paysan semblable aux vieillards de mon enfance, en Corrèze. » (56). Certes, c'est plus généralement le « paysage français » (60) que la musique de Fauré suscite « chimériquement », modèle d'une « francité » (59) recherchée aussi dans la langue et la littérature. Pourtant, le paysage corrézien de l'enfance ne cesse d'affleurer dans l'évocation de cette musique « énigmatique et simple

1. Thomas Lauve évoquera devant ses élèves, avec peu de succès, les glaneuses et les paysans de Millet, « si semblables à ceux de [s]on enfance » (LP, 344).

2. Pianiste amateur, il a consacré un beau livre à sa formation et à ses goûts musicaux, *Musique secrète* (Gallimard, 2004).

3. Cf. aussi : « Une sorte d'ange naît de cette musique et m'accompagnera jusqu'à ma mort. » (SL, 57).

comme de grands linges blancs séchant sur le versant d'un pré, en été », ou qui « laisse apaisé comme un enfant renversé sur le dos vers l'immensité d'un ciel où les nuages vont dans une mobilité immobile » (63). Et Millet donnera dans *Fenêtre au crépuscule* une clé biographique, en même temps que fantasmatique, de ce lien intime entre la musique et le natal :

La musique est peut-être moins le fruit d'une initiation que quelque chose que j'ai entendu, ayant un père pianiste, dans le ventre maternel, en même temps que les langues, le français et le patois limousin, ma mère étant allée pour ses couches à Viam, le village de haute Corrèze où elle m'a mis au monde, dans la chambre où elle était née, comme sa propre mère avant elle. La musique n'est donc pas une passion esthétique pour un objet extérieur mais le déploiement d'un langage intime qui me permet de me pencher sur ce moment où j'existais sans être né, et même celui, infini, où je n'existais pas [...]. (*FC*, 27)¹

Pour faire du narrateur de *L'Angélu* son double et permettre ainsi à la fiction de jouer pleinement son rôle cathartique, le romancier a multiplié les analogies entre son histoire personnelle et celle de son personnage, tout en ménageant ces déplacements qui laissent du *jeu* entre la fiction et la réalité. Le rapprochement est affiché d'emblée par des coïncidences entre les œuvres respectives du personnage et de l'auteur, bien qu'elles appartiennent à des arts différents. Au moment où il commence son récit, le musicien a créé et édité « six œuvres » (*Ang.*, 15), comme l'écrivain, et le titre de l'une d'entre elles, « *Sept pièces pour instruments à corde op. 3* » (16), est l'équivalent musical du troisième livre publié par Millet, *Sept passions singulières*. Mais c'est surtout par le lieu et les circonstances de sa naissance que le personnage est proche de son créateur : il est « né dans la chambre où naquit [sa] mère » (20) et le toponyme de la ferme natale, La Vialle, appartient au territoire de Viam, dont il contient d'ailleurs les trois premières lettres².

En revanche, les figures parentales sont assez profondément bouleversées, bien que certains traits maintiennent le lien entre réalité et fiction. Le père du musicien est « venu d'une grande ville du Sud » (*Ang.*, 21), identifiable à Toulouse, ville d'origine du père de l'écri-

1. Cf. aussi, dans *Musique secrète*, les chapitres intitulés « Musique de l'origine » et « Langue natale ».

2. Ces lettres communes sont aussi celles du mot latin *via* : sur le caractère symbolique de cette analogie (Viam comme *voie* d'un retour à l'origine), cf. *Fenêtre au crépuscule*, p. 49-50.

vain. Mais le premier tient une boucherie à Ussel, tandis que le second travaillait « dans l'administration de travaux publics » (*FC*, 51). Millet explique ainsi son choix : « J'ai toujours été fasciné par les bouchers, personnages mythologiques dont Jouhandeau, qui avait un père boucher, a dressé un portrait magnifique. Fascination du sang, de la mort qu'on donne.¹ ». Le métier du père va en effet permettre de développer le thème de la cruauté : c'est sur ce fond de boucherie que se détacheront, de manière trouble, à la fois les châtements corporels infligés par le père et les automutilations du fils. Mais il dit aussi avoir voulu « un personnage paternel qui soit le plus loin possible du métier de compositeur exercé par le fils » : plus loin encore, effectivement, que ne l'est un administrateur d'un écrivain... En revanche, le clivage religieux entre les parents fictifs est calqué sur l'histoire familiale. Millet définira le mariage de ses parents comme « la rencontre entre le protestant toulousain et la catholique corrézienne qui n'avait jusque-là entendu, à Viam, que les criardes sonorités de l'accordéon ou de quelque violoneux ivre » (*MS*, 26). Il conserve dans *L'Angélu* cette dimension religieuse, qui marquera de son empreinte l'éducation de l'enfant et de l'adolescent : « Est-il besoin que j'ajoute, pour expliquer ce rigorisme dont on verra combien il est héréditaire, que mon père, de confession protestante, dut, pour se marier, abjurer, sans que son puritanisme tempéré perdît au change avec le catholicisme austère de ma famille maternelle ? » (*Ang.*, 32). Mais c'est en revanche à son propre père, dont il évoquera « l'œil intransigeant » (*MS*, 31), que Millet emprunte la fonction de sévère professeur de musique assumée dans la fiction par la mère, dont la « rigueur n'était tempérée par aucun compliment » (*Ang.*, 28). Et de même que le premier lui a « laissé entendre que la douleur est aussi inséparable de l'art que la souffrance de l'amour » (*MS*, 33), la seconde répète à son fils « que l'Art ne vit que de contraintes souvent terribles » (*Ang.*, 23). On ne saurait mieux brouiller les cartes de l'autobiographie et réécrire, inlassablement nous le verrons, le roman de son enfance.

C'est donc dans une douleur fortement teintée de masochisme que le narrateur de *L'Angélu* apprend la musique. Les blessures à la main qu'il s'inflige dans la boucherie paternelle se révéleront comme l'am-

1. *La Femelle du Requin*, *op. cit.*, p. 51. Admirateur de l'écrivain originaire de Guéret, Millet a dirigé et préfacé la réédition du « cycle de Chaminadour » (Marcel Jouhandeau, *Chaminadour*, Gallimard, « Quarto », 2006).

plification romanesque, poussée jusqu'à la jouissance, d'un accident dont l'écrivain se souvient :

Enfant sombre, peu liant et calme, accomplissant cette tâche quotidienne dont rien ne devait me détourner, même le jour où, m'étant profondément entaillé deux doigts de la main droite, j'ai dû effectuer mes exercices avec la seule main gauche, c'est-à-dire la part la plus aride du travail [...]. (MS, 31-32).

Mais de la réalité à la fiction, l'écoulement du sang est devenu trouble substitut de la musique, dont la blessure suspend provisoirement l'exercice au profit des « cérémonies singulières » du dimanche après-midi : « Je m'approchais de l'étal, le cœur serré, la tête vide ; je 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. » (*Ang.*, 33). L'apprentissage de la musique se mêlera désormais à la découverte de la sexualité, le rouge du sang, symbole de transgression, coulant sur l'ivoire des touches, dont la couleur se confond avec celle du sperme (« Je vécus dès lors entre l'ivoire et le sang, le sperme que je me soutirais et la musique qui commençait à m'habiter vraiment. » [34]), jusqu'à ce que l'adolescent soit initié par une jeune Hollandaise qui « travers[e] à pied le plateau de Millevaches » (40). Grâce à elle, il aura aussi la révélation de sa « vocation » :

Est-ce parce que mon trouble était à son comble que je proférai, d'une voix éraillée, que j'aimerais devenir compositeur ? Phrase qui me parut moins un mensonge ou une ineptie que la vérité brusquement révélée d'une voie qui s'ouvrait à moi ; phrase surgie malgré moi, dans le mouvement le plus sincère d'un désir que la jeune femme exaspérait, une de ces phrases qui, après avoir longtemps couvé en nous comme une maladie, ne nous laissent plus jamais en paix. (41)

Dans cette période de la vie du narrateur où se décide son destin de musicien, sa relation au lieu de sa naissance est assez analogue à celle de son créateur. Habitant en ville, c'est pendant les vacances qu'il a connu le monde rural, « un monde si clair et si différent de la grise Ussel¹ » (*Ang.*, 25), et particulièrement l'humble gloire de la « petite langue » : « Ce n'est que l'été, dans la ferme de mon grand-père, près

1. C'est à Toulouse, puis à Beyrouth, que Millet a passé son enfance. Mais Ussel était déjà la ville d'enfance du héros de *L'Invention du corps de saint Marc*. Ces personnages sont donc plus corréziens que ne l'a été leur créateur.

de Siom¹, que je laissais le patois sonner en moi avec force et joie, jurant contre les bêtes, plaisantant avec mes cousines et les domestiques. ». À la jeune Hollandaise de passage, il confie son affection admirative pour les troupeaux paisibles :

Lorsque je fus devant elle, je l'entendis me dire combien elle aimait l'odeur de cette étable. Je lui parlai de la douceur des vaches, les Limousines surtout, les hautaines Salers et celles de l'Aubrac aux yeux cernés de noir ; je lui parlai des heures que je passais à contempler leurs mouvements dans les pacages. (42)

Et le pays natal deviendra tout naturellement source d'inspiration pour le futur compositeur, Millet inscrivant dans la fiction son propre itinéraire d'écrivain en quête de l'origine :

Que je sois né à La Vialle, que j'y aie découvert le plaisir et (comme je le crus) ma vocation de musicien, tout ça peut expliquer que j'aie cherché – telles les couleurs d'un paradis perdu – à restituer dans ma musique les espaces où je vins au monde, aussi bien que le mouvement qui nous dépossède de tout, y compris de nous-mêmes. (43)

Lorsqu'il *monte* à Paris pour entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique, le jeune Corrèzien y fait de nouveau l'expérience de son décalage provincial (« on se gaussa de mon teint rougeaud, de mes habits mal taillés, de mes souliers démodés » [Ang., 61]), mais emporte paradoxalement le respect de ses condisciples en revendiquant l'identité d'« écolier limousin » que l'un d'eux lui a jetée à la figure, dans une surenchère sauvage : « Je tirai de ma poche un couteau à cran d'arrêt dont je ne me suis jamais séparé depuis l'enfance et qui me servait, à La Vialle, à tailler des pipeaux, à tuer des coqs, à énucléer des lapins. Mon geste stupéfia [...]. » (62). Se consacrant exclusivement à la composition (« j'affirmais que seule compte l'Œuvre et que la vie d'homme doit s'anéantir sous la vie de l'artiste » [63]), il rencontre cependant, à l'occasion d'un colloque à l'Université de Vincennes, une étudiante en philosophie, Anne, avec laquelle il se marie². Mais, paradoxalement, c'est pour s'attacher ensuite exclusivement à la

1. Le toponyme imaginaire de *Siom* ne figure pas dans les premières éditions de la trilogie, publiées par POL. Son introduction dans la réédition en « Folio » relève d'une volonté d'intégration a posteriori de ces récits au pays inventé. Ici, le syntagme « près de Siom » a été ajouté à la phrase (cf. p. 20 de la première édition).

2. Il croise peut-être aussi dans les couloirs de cette université un certain Richard Millet, qui y fit ses études de Lettres modernes... (cf. *Fenêtre au crépuscule*, p. 35-36).

composition et se conformer, avec l'admirative approbation de sa femme, à une phrase si souvent lue dans les biographies de musiciens : « Désormais l'histoire de sa vie se confond avec celle de son œuvre. » (68).

La vie du personnage continue à suivre un cours parallèle à celle du romancier. Il entre dans l'enseignement, est nommé dans un collège du Nord, finit par démissionner pour vivre « chichement », écrivant entre autres des articles de critique musicale (*Ang.*, 71)¹. Mais surtout il compose, et l'on peut déceler certaines consonances entre son orientation créatrice et celle de Millet dans ses premiers récits : éloignement de « l'avant-garde » (70), admiration pour « les œuvres du passé » et quelques « indépendants »², écriture « presque néo-classique » (72), tonalité si « sombre » que seuls l'apprécient « de rares amis » et « quelques critiques » (76). En même temps, le jeune compositeur est toujours en proie au doute, « tourmenté par le haut souci de l'Œuvre, et persuadé de la vanité de toute entreprise humaine » (69). N'avait-il pas déclaré, au début de son récit : « Je n'ai [...] jamais parlé de ce qui pourrait être mon Œuvre sans rougir ni frémir d'agacement, et ne tolère pas qu'on prononce ces mots devant moi [...] » (16) ? En cela aussi, il est bien le double de son créateur : « “Œuvre”, “écrivain”, voilà des mots l'un et l'autre trop beaux, que j'ai encore, s'agissant de moi, le plus grand mal à accepter, à prononcer même, comme si j'avais de la bouillie ou de la craie dans la bouche [...] » (*FC*, 106).

Mais la perte d'un enfant né avant terme précipite la rupture du couple et renvoie le narrateur à la Corrèze, lieu mélancolique de toute origine et de toute fin, où il s'imagine déjà « reposer » lui-même :

1. Millet pratique depuis longtemps la chronique journalistique, sur la littérature (cf. le recueil *Accompagnement*, sous-titré *Lectures* [POL, 1991], qui regroupe une sélection de comptes-rendus), mais aussi sur la musique, collaborant en particulier à *La Revue des Deux Mondes* (il a publié un recueil de ses « chroniques discographiques » sous le titre : *Pour la musique contemporaine*, Fayard, 2004).

2. En particulier ce Samuel du Bois, « [o]mbrageux, timide et solitaire » (*Ang.*, 70), auquel il rend visite « dans sa retraite berrichonne » (71), qui lui apprend « les vertus de la rareté et de la solitude » (70) et dans lequel on reconnaît aisément l'un des écrivains qui a profondément marqué les premières œuvres de Millet, et auquel il avait lui-même rendu visite : Louis-René des Forêts (le nom du personnage se greffe sur le jeu de mots de des Forêts lui-même, auteur des *Poèmes de Samuel Wood*).

Je refusai que le moindre chant résonnât dans l'église de Siom¹ ouverte pour la cérémonie. Nous étions en automne. L'étroit cimetière en pente douce était quasi désert ; pendant qu'on glissait le petit cercueil dans le caveau, je regardais, à travers les branches des hêtres, les lents déchirements des nuages au plus haut d'un ciel clair. Je pleurais en silence. (*Ang.*, 76)

C'est à partir de cet événement que commence la marche du musicien vers la solitude, le silence, le retrait du monde. Alors même qu'il multiplie les conquêtes féminines sans lendemain, c'est dans la ferme natale qu'il écrit une *Suite française en miroir*, « sur des fragments de textes de Bossuet, Fléchier, et d'autres écrivains religieux du Grand Siècle » (79), reçue avec une réserve dans laquelle Millet projette sans doute une certaine réception de ses propres œuvres – qui ne fera que s'accroître par la suite –, alors qu'est paru deux ans auparavant *Le Sentiment de la langue* : « On y vit une apologie de la francité et un hommage, sinon un retour, à la musique de Charpentier, de Delalande, de Couperin. Je ne m'en défendis pas – et m'enfermai davantage dans la solitude. ». Et n'est-ce pas au *Plus haut miroir*, mais peut-être aussi au développement futur de l'œuvre, que renvoie secrètement le dernier *opus* du compositeur, alors que de plus en plus il « song[e] avec nostalgie aux étés de l'enfance » :

Je venais de découvrir les *Chants d'Auvergne* de Canteloube, que je plaçai sur le même plan que les mélodies de Mahler ou de Sibelius. J'écrivis, comme en état d'hallucination, comme si ma vie en eût soudain dépendu, un cycle de mélodies pour voix de femme et orchestre, inspirées par les paysages de Haute-Corrèze. J'intitulai cet opus 6 : *23 chants de la Haute-Corrèze*. J'y avais introduit des cellules mélodiques et rythmiques empruntées à la musique traditionnelle du Limousin et les brisai dans la mienne – si bien que cette œuvre parut à certains un tombeau magnifique élevé à mon terroir natal, et à d'autres une insupportable régression, que les circonstances de ma vie allaient, selon eux, corroborer. (80)

Il semble en effet que Millet ait déjà l'intuition de ce qui donnera à son œuvre un élan nouveau et une ampleur inconnue jusqu'alors, tant les termes de « cycle », de « voix », d'« orchestre », de « tombeau magnifique élevé à mon terroir natal », semblent décrire par avance la voie dans laquelle il s'engagera sept ans plus tard avec *La Gloire des Pythre*. Mais, en un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est à ce moment qu'il fait entrer dans le silence l'œuvre de son personnage, submergé

1. Première édition : « dans l'église de campagne » (POL, p. 76).

par le sentiment de l'imposture. Or, il ne s'agit que de conjurer sa propre tentation de renoncer, alors même qu'il sait qu'il n'est pour lui d'autre salut que dans l'écriture, ce qu'attestera l'entretien avec Yannick Haenel publié en 1993 sous le titre « Passages, détours, mesures » :

Oublions la plus ou moins frêle paroi de papier qu'il y a entre ces personnages et moi. Il n'y a de solution aux problèmes d'écriture que dans l'écriture. Quant au silence, il est avant tout lié à la vie d'homme. Que puis-je faire si je cesse d'écrire ? C'était là l'idée génératrice de *L'Angélu*. Comment échapper au *désœuvrement*, à la déréliction, à la misère de l'homme sans livres ? Le rapport de l'écriture avec le religieux me semble aussi important que le rapport au natal. Il y aurait, chez ces personnages¹, le désir d'en finir avec le monde, de retourner à la quiétude insexuelle, au *silence* de l'enfance : sorte de doux suicide intellectuel qui aurait pour raison la conscience de ce que l'écriture a fait de moi et le désir qui habite tout écrivain d'en finir avec l'écriture. (SL*, 251)

C'est bien en effet à l'enfance et à la mère que revient le narrateur de *L'Angélu* en se retirant à La Vialle. Mais loin d'être une *voie*, la ferme natale est un « piège » auquel il comprend que sa mère a « largement travaillé » (83) :

Quand je lui parlai de vivre à La Vialle, ses yeux brillèrent comme l'ardoise après une averse ; elle alla chercher les clefs et murmura que je pouvais aménager la ferme à ma guise, que je serais bien, là-bas, pour travailler. Je ne répondis rien. Nous n'avions nul besoin de nous expliquer ; ne suffisait-il pas à ma mère que je parachève mon retour en allant me cloîtrer dans les murs où j'avais vu le jour ? (*Ang.*, 84)

Car le retour définitif au lieu de l'origine ne peut être qu'existentiellement mortel. Le personnage de *Petite suite de chambres*, celui de « D'une fenêtre sans éclat », repartaient, après le passage initiatique par la maison natale, pour en faire fructifier le bienfait. Celui de *L'Angélu* se sait, lui, condamné à *s'y enterrer*, l'expression familière se révélant porteuse d'une tragique vérité. Millet ne crée ce double que pour mieux s'en séparer, comme il le confie à Yannick Haenel : « Je me suis toujours senti exilé de ce village, qui est celui de ma mère.

1. Il s'agit des personnages de la « petite trilogie noire », que Millet définit comme « des livres de crise : un personnage quitte son lieu de naissance, fait l'expérience brève de la ville et retourne au point de départ ; il est dans le *nostos*, comme si l'expérience du monde n'était que celle du mourir et que le retour à l'origine fût l'aboutissement naturel de ce mouvement par lequel on aurait cherché en vain un sens à une vie que rien ne transforme en destin. » (SL3*, 250-251).

Mais, contrairement à mes personnages, je sais que je n’y retournerai que pour y reposer. » (*SL**, 252).

C’est au lent naufrage d’un artiste que nous fait assister le dernier chapitre de *L’Angélu*, en un adagio mélancolique accompagnant l’enténébrement progressif et irrémédiable d’une âme. Il a pour décor une ferme du haut pays, à l’architecture austère, « bâtie d’un seul tenant, en granit, couverte d’ardoises » (*Ang.*, 84), à la grande salle quasi monastique :

J’ai fait blanchir les murs. Cette pièce, je la voulais dépouillée, humble : je la trouve à présent trop belle. Il arrive que je ne la quitte pas de la journée, que j’erre entre la cheminée (à l’intérieur de laquelle, comme lorsque j’étais enfant, je m’assois sur un petit banc de noyer) et mon piano à queue – où je m’installe mais parfois sans jouer. Ou si je joue, ce ne sont nullement mes œuvres ni celles de mes contemporains, mais des pièces de Bach, de Rameau, de Haydn, de Séverac. Ou encore j’improvise – en pleine nuit, et jouant dans l’obscurité jusqu’à ce que j’aie apaisé en moi toute l’angoisse née du renoncement. (85)

Peu à peu, la pratique de l’instrument est elle-même abandonnée au profit des plus simples travaux : « [...] je trouve maintenant autant de plaisir à faucher un champ, fendre du bois ou élever quelques poules et lapins qu’à jouer du piano. Mes mains s’abîment ; je ne m’en soucie guère. » (85-86). Le vaste domaine sonore et vivant de la musique se réduit désormais à la structure abstraite et funèbre d’un « dictionnaire intime », compulsé avec un plaisir maniaque, au hasard d’un jeu dont le sens se perd peu à peu :

[...] je choisis une lettre, et passe en revue les musiciens français dont le nom commence par cette lettre, selon des principes de classement qui diffèrent à chaque fois, multipliant ainsi une tâche et un plaisir infinis. Le lettre m, puisque c’est l’initiale de mon nom¹, ne m’est ni plus chère ni plus difficile que les autres : si je me fais figurer dans ce dictionnaire, c’est que je n’existe plus en tant que compositeur ; j’ai même inventé la date de ma mort. J’espère parvenir à oublier qui je fus. (86)

Celui qui fut un compositeur connu n’est plus pour les habitants du lieu qu’un « fadar² » (87) et les quelques visiteurs encore attirés par son renom le trouvent muré dans le silence. Il est enfin devenu ce

1. Ce nom qui est absent du récit, mais dont l’analogie avec celui de l’écrivain (et du peintre) est ainsi confirmée.

2. « Fou », en dialecte limousin.

« paysan de Millet » qu'annonçait le titre de son récit, réintégré à l'anonyme et ancestrale communauté dont il avait tant désiré sortir pour devenir cet être absolument singulier qu'est un artiste : « Les gens de Siom me sourient¹ ; ils savent bien que le "fadar" est des leurs ; ils l'ont vu naître, ont joué avec lui, enfant ; ils ne le jugent pas. » (87-88). Comme eux, avec eux, il veille près de sa cheminée en buvant du vin, ne parle plus que la langue des humbles, venue du fond des temps et comme lui condamnée au silence. Il est enfin devenu « un homme sans importance » (88), au seuil de l'oubli, dans la position allongée du dormeur ou du mourant, et qu'une dernière musique – intérieure, secrète – va aider à *passer* :

Ma mémoire s'affaiblit. Il me semble, au cours des longs soirs d'été où je m'allonge contre la porte d'entrée et attends la nuit, que ma jeunesse n'est qu'un fragment incertain de ce dictionnaire dont je m'occupe de moins en moins. De la musique parfois m'envahit et me tire des larmes. Je m'endors sur la pierre du seuil.

*

Dans *L'Écrivain Sirieix*, Millet réunit à nouveau problématique de la création et « matière de Corrèze », reprenant certaines données de *L'Angélu*, mais avec des variations plus ou moins significatives. Le narrateur-personnage passe son enfance à Meymac et non plus à Ussel, et la ferme que possède sa famille ne s'appelle plus La Vialle, mais Le Pouget, autre toponyme attesté dans la région. Il est toujours enfant unique et son père, s'il est commerçant, n'est plus boucher, mais négociant en bois. Il fréquente d'abord le lycée d'Ussel, puis il est interne dans un imaginaire « institut Bourdessoule », à Tulle. Il ira ensuite faire ses études à Paris, mais de lettres et non de musique. Millet compose ainsi un troisième récit d'apprentissage² dont les données partiellement renouvelées vont lui permettre de varier une nouvelle fois cette autobiographie fictive commencée avec *L'Angélu*.

En faisant de Sirieix un « écrivain », Millet semble vouloir le rendre, plus encore que les personnages précédents, proche de lui. Mais cette proximité apparente est à la fois miroir et piège, car Sirieix est pire qu'un « musicien sans importance » : un écrivain sans œuvre. Le narrateur de *L'Angélu* renonçait à poursuivre une carrière promet-

1. Première édition : « Au début, je fuyais un peu les paysans. À présent ils me sourient [...] » (POL, p. 88).

2. Le narrateur de *La Chambre d'ivoire* quittait aussi Toulouse pour aller étudier les lettres à la Sorbonne.

teuse, mais avait tout de même composé quelques *opus* reconnus que l'on pouvait mettre en parallèle avec les premiers livres de l'auteur. Sirieix, lui, voue un culte stérile à la littérature. La « confession » (*ES*, 212) qu'il nous livre est sans antécédent et probablement sans lendemain : elle n'est pas une œuvre, mais l'aveu paradoxal de son impossibilité. Millet pousse à la limite, voire à l'absurde, le thème familier de l'imposture.

Sirieix est d'abord cet enfant perdu dans des rêveries militaires qui l'éloignent de la vie réelle et le plongent dans un masochisme morbide : « L'opprobre des défaites, les expiations, les souffrances anonymes me causaient autant de plaisir que l'éclat des victoires ; je n'avais pas dix ans que j'étais, naïvement, sensible à la respiration douloureuse de l'Histoire. » (*ES*, 201). Déjà, la théâtralisation de soi remplace l'action : l'enfant se complaît dans des postures, se chargeant comiquement de chaînes (celles qui servent à attacher les vaches) pour jouer au « captif gaulois dans un triomphe impérial » (202). De là naît sa passion de la littérature, inépuisable réservoir d'héroïsme, quand la vie est un songe dans « la paix des livres sous la lampe ». Mais la découverte de la sexualité par l'entremise d'un ouvrier exhibitionniste mettra fin au « paradis » de l'enfance (207), faisant tomber les « masques héroïques ou romanesques » (208).

Au collègue, Sirieix découvre les poètes et commence à écrire, « pour perpétuer l'émotion suscitée par la lecture » (*ES*, 216). Face au professeur de français et à la classe, il incarne la figure romantique de l'adolescent rêveur, amoureux des « merveilleux nuages » baudelairiens (217), préférant la « compagnie d'êtres de papier ou de héros défunts » (220), réprimé par l'arbitraire pédagogique et moqué par la médiocrité de ses pairs, ce qui satisfait sa vocation de « martyr » (217) : « J'avais quinze ans et venais de découvrir le prix de ma solitude volontaire. » (218). Bouc émissaire consentant, voire complaisant, le jeune Sirieix est pourtant capable d'un sursaut d'extrême violence lorsqu'il est porté atteinte à l'objet de son culte, comme dans la scène où il se bat avec l'élève qui a souillé son livre d'excréments et le châtie par une sauvage morsure au cou.

Les trois années passées dans l'institution religieuse de Tulle vont encore renforcer la singularité de Sirieix, mais pour la transformer en vocation. Il trouve dans l'établissement dirigé par M. Bourdessoule, « homme d'une extrême douceur, quoique inflexible » (*ES*, 222), le milieu idéal où sera respecté son « goût du silence et du retrait »

(218). Ce lieu constitue d'ailleurs, dans la ville de Tulle, comme une petite enclave libanaise. Millet, convoquant ainsi obliquement le lieu privilégié de ses propres années d'apprentissage, a en effet imaginé de faire de M. Bourdessoule l'ancien directeur d'« une école française au Proche-Orient » (222), et des tuteurs « de jeunes maîtres au visage brûlé par le soleil d'Orient » (223).

M. Bourdessoule révèle à l'adolescent le « véritable principe » de son « amour de la littérature », par-delà les masques de l'héroïsme enfantin et du romantisme adolescent, et qui réside dans la langue même, « l'amoureux respect de la langue », cette « sensibilité presque douloureuse » mêlée de « légitime orgueil national » qui fait manifestement écho au « sentiment de la langue » revendiqué ailleurs par l'écrivain Millet (*ES*, 224). Détournant Sirieix de l'écriture, qu'il juge à la fois futile et prétentieuse, « pas plus nécessaire que la pêche à la ligne, le bilboquet ou la découverte de l'Amérique », il l'oriente vers l'humble culte des auteurs et des œuvres, substitut d'une vocation religieuse dont il lui révèle aussi qu'il est dépourvu. Et symboliquement, lors de leur dernier entretien, il remet à son élève, au lieu d'un livre saint, « les deux tomes à couverture de carton bleu pâle et au dos de toile bleu marine de Marcel Braunschvig : *Notre littérature étudiée dans les textes* » (226).

Dès lors, la littérature devient pour Sirieix un absolu par lequel sont transcendés les tourments de la chair, et d'autant plus sublime qu'elle tend à se passer de *consommation* pour n'être qu'adoration pure. Se fait jour alors ce qui va occuper la vie entière de ce faux écrivain, et qui ne sera ni l'écriture, ni même la lecture, mais la « passion du classement » (*ES*, 232). Étudiant à Paris, il ne croit qu'aux « auteurs classiques » et à « l'histoire de la littérature », s'amusant de voir des condisciples plus « modernes » venir « [le consulter] secrètement sur des points d'histoire littéraire, comme on consulte pour des maladies vénériennes » (238-239). Il a déjà opté quant à lui, obscurément, pour une sorte de théologie négative de la littérature – associée à un libertinage sexuel qui résout *a minima* le problème de la « chair » – dans laquelle l'abstinence devient le plus haut hommage, quoique paradoxal, qui puisse lui être rendu :

Avant de m'abandonner au sommeil, j'aimais contempler le dos des livres de ma petite bibliothèque : contemplation singulière, dans laquelle entraient je ne sais quelle naissante manie du classement autant que le goût de collectionner ou l'illusion du savoir, et qui, souvent, me poussait à acquérir un ouvrage non pour sa valeur propre mais pour

son format, la beauté austère de son titre, le nom prestigieux d'un auteur, et que je ne lirais pas. (242-243)

Le destin de Sirieix est désormais scellé. Il se sait « lié corps et âme à l'histoire de la littérature française comme d'autres travaillent à la plus grande gloire de Dieu, ou apprennent des langues nombreuses, ou collectionnent des armes blanches, ou entreprennent de faire tenir le monde dans l'espace exigu des vignettes postales » (250) : étrange série, mais révélatrice d'une compulsion dont l'objet est finalement secondaire. S'affranchissant toujours davantage du monde matériel, Sirieix compose mentalement des « bibliothèque[s] idéale[s] » pour des personnages imaginaires : « Je m'endormais dans le bruissement délicieux des titres et des patronymes. » (258). Et, dans une sorte d'illumination mystique, il en vient à concevoir son Grand Œuvre :

Un soir, j'entrevis avec ravissement une sorte de dictionnaire muet dans lequel seraient recensés, des origines à nos jours, les vrais écrivains de langue française. Leur biographie m'embarrassant, me détournant d'une rêverie méthodique, je réduisis les notices aux noms, prénoms, dates et lieux de naissance et de mort, et, surtout, à l'énumération scrupuleuse de leurs œuvres. (262)¹

Mais l'effort de mémoire que nécessite cette entreprise démesurée de dictionnaire mental le conduit à une telle exaltation qu'elle confine à la folie. L'abandon de ses études pour un emploi de bureau ne l'empêche pas, bien au contraire, de devenir un parfait asocial. Il franchit la ligne rouge en bousculant violemment, une nuit d'hiver, un clochard qui l'a abordé et dont la tête va heurter le trottoir : négligeant de lui porter secours, éprouvant même une « satisfaction indicible » (272) à rester immobile dans le silence glacé, il n'éprouve aucun remords.

Sirieix vit désormais dans une sorte de rêve éveillé qui le rend étranger au monde et le prépare à mourir. Les litanies énumératives auxquelles il se livre sont la plus sûre défense contre l'angoisse d'exister. Dans une sorte d'extase sourde, il parvient à s'affranchir de son moi en s'abîmant dans ses listes, accomplissant ainsi ce dont il rêvait déjà enfant : ne laisser « pas plus de traces qu'une araignée d'eau sur la surface d'un étang » (*ES*, 220). Sa monomanie a enfin pris les dimensions d'une « œuvre » paradoxale, faite de l'écume de toutes les œuvres, dont seul témoignera pour les autres le « maigre et gris

1. Sirieix rejoint ainsi le narrateur de *L'Angélu* compulsant un « dictionnaire intime » des musiciens comme « ersatz dérisoire de la composition » (*Ang.*, 86), à la différence près que, faute d'œuvre, il ne peut y faire figurer son propre nom.

récit » (278) qu'il a donné à lire et qui n'est en aucun cas une œuvre, mais bien plutôt le tombeau de toute œuvre.

En imaginant cette quête à vide, qui pousse jusqu'à l'absurde le culte de la littérature tout en coupant à la racine l'acte même d'écrire, sans doute Millet a-t-il voulu exorciser une fois encore ses propres démons : solitude, tentation du renoncement, obsession de la mort. À travers Sirieix, il met violemment en cause ce qui fonde sa propre existence, au moment où l'écriture lui apparaît plus que jamais comme une fatalité, ce qu'il confie à Yannick Haenel : « Ce n'est qu'aujourd'hui que je mesure ce que l'écriture a fait de moi : un homme habité par l'œuvre de la mort, devant laquelle mes livres me laissent plus démuné qu'à l'adolescence, avec le sentiment douloureux qu'il est *trop tard...* » (*SL**, 260). *L'Écrivain Sirieix* est sans doute le plus noir récit de la trilogie, le livre après lequel il faudra ou se taire, ou relancer autrement l'écriture. Or, le destin à la fois tragique et dérisoire de Sirieix s'articule avec une « matière de Corrèze » qui, loin de ne fournir qu'un décor à la première partie de son existence, apparaît rétrospectivement comme le ferment d'un renouveau possible, non certes pour lui-même, mais pour son créateur.

Corrézien, Sirieix l'est d'abord par son nom, fréquent dans cette contrée. Brocardé par un médiocre professeur, ce patronyme l'isole du groupe des collégiens, le coupe littéralement de la communauté, « avec le bruit d'une faux s'abattant dans l'herbe humide » (*ES*, 215), d'autant que le professeur affecte d'en prononcer l'*x* final auquel le jeune persécuté est ainsi « clou[é] » (218) comme un martyr à sa croix. À l'inverse, son tuteur de l'Institut Bourdessoule, sensible à « la poésie des noms propres » (223), trouve à ce nom un caractère « solaire », parce qu'il évoque pour lui, par le jeu des signifiants (Sirieix/Syrie) « le souvenir des monts enneigés du Liban, des plaines de la Syrie du Nord, de palais en ruine dans les sables, d'antiques villes mortes, de jardins sur l'Oronte¹, des rives bruissantes de l'Euphrate ». Dans le nom même de « l'écrivain Sirieix » se trouvent donc réunies les deux enfances de Millet.

C'est pourtant bien l'origine corrézienne qui l'emporte, et jamais un personnage ne l'a proclamée avec une telle force, allant jusqu'à ressusciter au début de sa confession, comme un véritable acte de foi, la vieille « théorie des climats » :

1. On reconnaît un titre de Maurice Barrès, *Un jardin sur l'Oronte* (1922).

Je crois en un seul Dieu et 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 m'ont donné l'âme grise, des yeux bleu pâle, des pommettes rougeaudes qui font ressortir la blancheur de ma figure, une nonchalance mêlée de brusquerie, un souci d'honnêteté, de rigueur, de résignation¹. (ES, 200)

En quelques touches sensorielles, les subtiles harmoniques d'un territoire à la fois géologique, météorologique et humain sont accordées à un corps et à un caractère. De plus en plus nettement prend forme dans l'œuvre de Millet cette « province en héritage² » qui réunit quelques écrivains marquants d'aujourd'hui :

Ma ville natale ne se distingue guère des autres petites villes du centre de la France, sinon que les hivers y sont plus longs, plus rudes et plus lents qu'ailleurs. J'eus une enfance sans histoires. Je respecte trop les miens pour considérer que le bonheur de Meymac ne valait pas, mélancolique et éternel, celui de Barbezieux³ ou de tant de cités de province.

Mais loin de s'enfermer dans les connotations post-balzaciennes de la « province », Millet ébauche un espace et une temporalité d'une tout autre envergure, propres à accueillir des drames plus proches de Faulkner que de Chardonne :

Chez nous, sur ce haut plateau nu où naissent les rivières et où s'affrontent les vents, il n'est pas rare qu'un même visage offre l'impression d'une forte santé en même temps que celle d'une fin de race que n'expliquent pas seulement l'alcoolisme, la consanguinité ou les traces d'immémoriales invasions. De cette barbarie pacifiée par les siècles, je tirai, dès l'adolescence, un orgueil secret, irrépressible : il me semblait que le destin de toute famille – et particulièrement de la nôtre – était d'effacer, de génération en génération, les traces de mélanges impurs, de fautes, de défaites, afin de présenter au monde les figures ultimes et glorieuses d'une nouvelle espèce. (201)

1. Millet reprendra à son propre compte cette pensée dans *Fenêtre au crépuscule* : « Le déterminisme granitique, suis-je tenté de croire, suscite une attitude opiniâtre, mélancolique, fataliste, parfois pleine de fureur autodestructrice : bien autrement que ne l'auraient fait le grès, le schiste ou la lave auvergnate, 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. » (FC, 53).

2. Sylviane Coyault-Dublanchet, *op. cit.*

3. On reconnaît le titre du roman de Jacques Chardonne, *Le Bonheur de Barbezieux* (1938).

Les limites du récit bref dans lesquelles l'écriture se tient encore semblent prêtes à éclater sous la poussée des éléments, de la généalogie, du mythe : il suffira que le récit se décentre d'un unique personnage pour s'ouvrir à ce qui n'est encore ici que suggéré comme virtualité narrative, mais qui s'épanouira bientôt de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*. Et l'on devine que le romantisme naïf que portait en lui l'enfant rêveur aurait pu donner une œuvre si l'adulte ne s'était trouvé piégé par sa névrose :

Près des eaux mortes, allongé dans les ajoncs, je rêvassais à de hauts faits, à des chevelures beurrées, au frémissement de l'acier. Je me récitais des pages héroïques qui me tiraient des soupirs de satisfaction. J'allais souvent dans la lande, sur le haut plateau, et me tenais debout dans le grand vent que je laissais s'engouffrer avec délices dans ma bouche, jusqu'à ce que le vertige me fit ployer le corps et tomber à genoux. (202)

Reste que la Corrèze est pour Sirieix le lieu d'expériences formatrices, en particulier d'ordre sexuel et amoureux, ce qui permet à Millet d'esquisser quelques personnages féminins, peut-être issus de sa mémoire, et de continuer ainsi à peupler le pays littéraire qui s'ébauche. La première expérience met en scène une figure traditionnelle des campagnes d'autrefois, « l'innocente », qu'incarnait déjà Désirée dans *Petite suite de chambres* et qu'on retrouvera dans les romans futurs :

Léone était une de ces grandes filles de ferme comme on n'en voit plus guère. Cette enfant de l'Assistance publique avait été autrefois recueillie par nos fermiers du Pouget. Elle passait pour innocente. Comme on ne la marierait pas, on ne lui donnait pas d'âge ; elle n'avait que trente ans. Renfrognée ou attendrie, elle relevait bravement une figure que tout le monde trouvait sans grâce. Moi qui l'avais souvent vue rire, j'aimais ce visage simple et doux, hâlé, aux yeux pâles, cette chevelure courte, toujours en bataille, cette voix claire et déliée. Léone avait une poitrine lourde et, sous un sarrau sombre qu'elle boutonnait jusqu'au cou, une peau très blanche ; elle marchait prestement dans de gros sabots noirs à semelle caoutchoutée. (*ES*, 209)

Cette fille simple initie d'abord l'enfant aux mystères de la nature, dont elle est d'autant plus proche qu'elle est indemne de toute culture : « Elle m'enseigna le nom des herbes et des arbres et ceux, fantaisistes, de quelques constellations, m'apprit à prévoir le temps qu'il ferait, me montra le coït des animaux. Elle avait pour cela des gestes graves et lents, et toute l'autorité de ceux qui ne savent pas écrire. ». Ce personnage fruste, élevé au rang de divinité mineure des bois et des champs,

découvre aussi sans façon à l'enfant le mystère du corps féminin, dans l'atmosphère sensuelle d'une fin d'après-midi de fenaison, après lui avoir demandé « [s'il a] déjà vu pisser une femme » (210). La scène est à la fois crue et nimbée d'une poésie rustique :

Léone s'accroupit, souleva sa jupe, me découvrant des jambes serrées dans ce qu'on appelle encore chez nous des bas noirs (de pauvres chaussettes retenues au-dessous du genou par un gros élastique) et des cuisses fortes et très blanches entre lesquelles je vis jaillir, d'une sorte de nid, un jet puissant que dorait la lumière déclinante.

L'approche de la nuit aidant à pousser plus loin le jeu, la « blouse » dégrafée de Léone révèle au jeune garçon « la douceur incomparable d'une peau que le soleil n'avait jamais effleurée » (211), lui faisant éprouver sa première jouissance, mélange de plaisir et de douleur dont l'excès surprend l'innocente, trop proche de la nature pour comprendre les ambivalences d'une initiation sexuelle : « Léone se rembrunit : je faisais bien des manières pour si peu d'affaire. Et remettant sa jupe en ordre, elle m'abandonna dans le pré obscur, frissonnant, hébété, agenouillé à moitié nu comme un gamin qu'on eût fouetté d'orties. ».

La véritable initiation sexuelle viendra bientôt. L'épisode se déroule un soir de fête au village. Pour se mettre à l'épreuve, Sirieix a posé sa main sur l'épaule d'une jeune fille, mais a essuyé une rebuffade immédiate, accompagnée de paroles méprisantes : « [...] à l'entendre, je sentais le séminaire et le cafard. » (*ES*, 229). Ce refus qui le renvoie à sa solitude le « délivr[e] » aussi en lui épargnant de poursuivre l'épreuve, le rendant à la nuit d'été, « une de ces nuits si claires que la campagne semble renoncer à ses mystères nocturnes¹ ». Mais il est suivi sur le chemin de la ferme familiale par la fille d'un saisonnier espagnol, Ana, « très brune, petite, maigre et sans grande grâce, un peu boiteuse, vive pourtant », qui va lui faire connaître enfin l'amour physique, crûment réduit à « cette secousse qui hante les humains » (230). Elle en sera mal récompensée puisque Sirieix, dans un accès d'exaspération devant « son visage serein et soumis, ses airs de petite femme sûre d'elle, ses phrases convenues », la frappe à plusieurs reprises, pour finalement apaiser ses meurtrissures avec l'eau d'une rigole et fondre en larme : ce déchaînement de violence mêlé de culpa-

1. Mystères effrayants pour Sirieix, rappelons-le : « [...] je ne marche jamais dans la nuit limousine sans éprouver une peur de paysan au milieu des puissances nocturnes. » (*ES*, 255).

bilité, qui révèle la part d'ombre du personnage, annonce le meurtre futur du clochard. Cette première expérience ne résout d'ailleurs pas la question des rapports de Sirieix avec l'autre sexe, puisqu'il se réfugie ensuite dans le « rite calme et désespérant » de l'autoérotisme, accompli dans un grenier dont les « fleurs de tilleul à l'odeur douceâtre » qu'on y met à sécher ne sont pas sans évoquer « le petit cabinet sentant l'iris » de Combray, lieu des mêmes pratiques pour l'adolescent proustien¹.

Enfin, une troisième aventure corrézienne constitue le pendant lumineux de cette relation malheureuse. Sylvie, fille d'un cantonnier des Buiges, recueillie par sa grand-mère avec l'enfant que lui a fait « un arpenteur limougeaud qui refusait de l'épouser » (*ES*, 254), offre un vivant contraste physique avec Ana : « Elle était petite, menue, avec un visage fin, très blanc, de beaux cheveux châtain mi-longs et un air extraordinairement doux. ». Le souvenir de Nerval entre bien sûr pour beaucoup dans la séduction qu'elle exerce sur Sirieix : « J'aimais Sylvie pour le clair-obscur, pour les syllabes simples et douces de son nom ; et la ressemblance que je n'hésitais pas à lui trouver avec l'héroïne de Nerval achevait de me la rendre aimable. » (257). La relation du jeune homme, qui est alors étudiant à Paris, avec cette « femme-enfant » (254) est en effet empreinte de romantisme. Loin des noirceurs d'une âme et d'un corps tourmentés, Sirieix retrouve une forme d'innocence dans cette communion entre âmes sœurs : « Nous nous dîmes bientôt tout ce qui nous passait par la tête, nous efforcions d'être les adolescents que nous n'avions pas été. À la fin, nous n'échangions plus que paroles en l'air, en patois, et riions à pleine gorge : nous nous croyions éternels. » (255). L'usage du patois peut être interprété comme régression heureuse, mise en suspens d'une langue française trop révéree pour être l'humble véhicule d'une complicité sentimentale. Quant aux lieux villageois des rencontres de Sirieix et de Sylvie, ils participent aussi d'une rêverie de l'espace intime, qu'il s'agisse de « ce petit pré fermé qu'on appelle chez nous un couderc » (255-256), dans lequel les amoureux se tiennent chastement par la main, ou du « fournil abandonné qui sentait le lait de brebis aigre » (256), où s'échangent quelques caresses et baisers. Et dans les deux cas, la présence de témoins protège cette relation platonique des

1. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, tome I, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 156.

affres de la sexualité : regard indulgent d'une grand-mère, qui évoque la bonne tante de Sylvie chez Nerval, regard de l'enfant et du frère aux « yeux immenses ». Mais cette éclaircie ne dure guère et Sirieix retrouve vite ses obsessions, incapable de ne pas perdre pied dans la réalité, même parée des prestiges de la littérature.

C'est sans doute le thème de la maison natale qui, prolongeant les récits précédents, oriente le plus clairement vers l'œuvre future. Si, à la différence de *L'Angélu*, elle ne se trouve pas dans la ferme proche de Viam, elle est toujours le lieu de la lignée maternelle : « [...] la demeure où je suis né, et où naquirent ma mère et toute sa famille [...] » (*ES*, 250). Plusieurs pièces y prennent un relief particulier, lié à une mémoire à la fois familiale et historique.

Il s'agit d'abord de la pièce où sont pieusement conservés les souvenirs des deux grands-pères tués pendant la Première Guerre mondiale, aux Éparges et aux Dardanelles¹ : « [...] la grande pièce aux volets éternellement clos, aux murs tapissés d'armes diverses, de portraits, de lettres, de citations militaires sous verre, de drapeaux à franges dorées [...] », que rend encore plus impressionnante la présence de « deux mannequins de couturière support[ant] les uniformes d'officier des deux défunts » (*ES*, 250-251). Dans ce sanctuaire à l'atmosphère confinée, entre « chapelle » et « hypogée », où est allumée en permanence une « lampe douce », l'enfant vient nourrir les rêves de grandeur et « l'amour de la France » qu'il reportera sur la littérature pour s'en faire le pieux historiographe. Mais plus encore, cette fascination pour la grande geste du passé, qui conduira Sirieix « à porter sur le monde un regard aussi peu contemporain que celui d'un chevalier de Bouvines », est favorisée par la présence, dans cette même maison où il occupe « trois chambres reculées », d'un oncle maternel blessé à la guerre d'Indochine. Ce personnage singulier, qui persiste à garder l'uniforme et a ramené de là-bas « une Asiatique sans âge », au statut indéfini (« domestique ou compagne ») et ne parlant pas français, incarne une forme de « servitude et grandeur militaires » à la Vigny, mêlée d'exotisme, qui ne peut que subjuguier l'enfant déjà porté au romantisme : « J'admirais son étroit visage d'ascète, aux cheveux très bruns, à la lèvre surmontée d'une fine moustache, et ce corps demeuré élégant, enveloppé dans la fumée d'une sempiternelle

1. Le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* évoquera la chambre que sa grand-tante Marie a transformée en lieu de culte à la mémoire de son époux, Antoine Foly, tué à la Grande Guerre (*VPO*, 98-99).

cigarette [...]» (251-252). Lui montrant sur « de grandes cartes d'école obsolètes [...] les formes violettes de l'Empire perdu », il lui instille des idées et des valeurs qui contribueront à l'éloigner encore davantage de son temps : « Il m'apprit à aimer l'Empire, la discipline et ce qu'il appelait l'œuvre française dans le monde [...] »¹. Enfin, le cœur de la maison est bien sûr la chambre natale, objet d'une constante rêverie :

Le jour de mes vingt ans, en 1973², je descendis dans la chambre où je suis né. Je m'agenouillai devant le lit d'acajou et priai. Entré par les persiennes, le grand soleil d'hiver me serrait le visage et les mains comme en un tulle mortuaire. Je me sentais tout à la fois un enfant et un homme vieux. (253)

Cette *descente* régressive est explicitement funèbre, et la posture du jeune homme évoque une veillée mortuaire dans laquelle le défunt et l'orant ne seraient qu'une même personne dédoublée. L'équivalence établie entre enfance et vieillesse abolit brutalement le temps de la vie. La rêverie de Sirieix le reconduit à la fois aux deux bornes de l'existence, ouvrant sur l'amont du liquide amniotique comme sur l'aval d'une noyade imaginaire : « [...] je ne pouvais croire que ma vie consistât en autre chose qu'en l'élimination rituelle des humeurs corporelles ou une tentative pour noyer mes terreurs dans des eaux profondes dont le sommeil ne donne qu'une idée approximative. ». Réduit à une existence purement corporelle, il n'aspire plus qu'à une sorte de nirvana, « une immobilité d'insecte sur un mur » (254).

Lorsque sa mère tombe malade, Sirieix revient chaque fin de semaine dans la maison familiale, séjournant longuement avec son oncle et elle dans le « mémorial » (*ES*, 274) de la Grande Guerre. Jamais il n'aura été aussi prêt de se dissoudre dans le temps des générations passées, de choisir définitivement une « vie parmi les ombres ». On pourrait lire en effet dans ces lignes la préfiguration des livres futurs dans lesquels Millet prêterait sa voix multiple aux disparus de sa famille et de son pays natal, à ces « voix chères qui se sont tues³ » :

1. Millet reprend ici le thème de la nouvelle *Aux confins de l'Empire* (cf. II, 1).

2. La date fait coïncider l'âge du personnage et celui de son créateur : Richard Millet est né en 1953. L'épisode est en effet autobiographique : « Songez à l'émotion que j'ai eue, le jour de mes vingt ans, à descendre dans ma chambre natale, comme le fera l'"écrivain" Sirieix : petit rite sans doute fétichiste mais non dépourvu du souci de scruter la ténèbre de ce qui n'a pas d'origine. » (*FC*, 49).

3. Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, « Mon rêve familial ».

[...] et nous passions là des heures lentes, loin de tout, dans une pénombre heureuse, à évoquer des temps que nous n'avions point connus mais où nous ne doutions pas d'avoir vécu : nos corps ne nous appartenaient plus ; ils étaient le réceptacle de voix anciennes qui longtemps avaient geint dans le vent, les fleuves et les frondaisons sombres avant de retrouver des bouches humaines et d'évoquer inlassablement les soleils d'autrefois. [...] Nous partagions le sentiment délicieux que nous n'avions point de vie personnelle. Suscitant des fantômes, nous n'étions plus de ce monde que par nos voix et les larmes qu'elles nous tiraient ; et notre chair possédait toute la douceur et la tiédeur de l'ivoire sacré. (274-275)

Le symbole de « la chambre d'ivoire », titre du récit précédent, glisse ici aux corps même des rêveurs imprégnés de l'atmosphère singulière du lieu. L'ivoire est image de pureté et d'incorruptibilité : il offre au désastre du temps une résistance qui est celle de la mémoire et de l'écriture. Il est aussi la matière des portes du songe, « portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible¹ », convoquant, après *Sylvie*, un autre texte de Nerval, tout entier dédié aux mystères du rêve et de la folie. Quant au cérémonial auquel se livrent les trois personnages, qui revêtent solennellement les costumes de leurs ancêtres, il fait de « l'écrivain » le médium des existences obscures dont il restitue la mémoire :

Et quand il faisait noir, je me levais, j'allumais les bougeoirs sur la cheminée, et nous causions, avec de longs silences, de choses insignifiantes qui avaient eu lieu en des temps anciens. J'apercevais parfois mon reflet dans la glace d'une haute armoire : je me redressais et regardais venir à moi le grand homme jeune au visage souriant et pâle et las qui était mort à l'armée d'Orient. (275)

Sirieix, à la différence des narrateurs des deux récits précédents, ne s'est pas retiré dans la maison de son enfance, demeurant seul dans cette banlieue parisienne où il se sent « en exil » (*ES*, 264), guettant dans les « sourdes rumeurs de la ville le bruit du vent traversant les forêts de Haute-Corrèze », comme plus tard un autre exilé, Thomas Lauve. Il en caresse pourtant le vague projet, imaginant de faire se rejoindre son culte secret des grands auteurs et sa nostalgie du pays natal, dans une retraite quasi monastique :

[...] il se peut que, dans une grange abandonnée du Pouget que j'aurai fait rechauffer, je tapisse un jour les murs de portraits véritables ; je sais pourtant que ce serait là mettre un terme à mon œuvre et

1. Gérard de Nerval, *Aurélia*, Garnier-Flammarion, 1972, p. 131.

m'abandonner davantage au sommeil – sommeil éveillé d'insecte, d'aveugle, d'infirme, de tous ceux qui n'ayant rien attendu de la vie en ont reçu le doux pouvoir d'effacement. (277-278)

Mais par cette « œuvre » même à laquelle il a voué son existence, Sirieix a peut-être finalement rejoint la Corrèze matérielle de son enfance, qui lui avait tôt offert la métaphore de sa future passion, à travers le métier de son père négociant en bois :

L'un de mes grands plaisirs était d'observer les hommes au travail, particulièrement ceux qui s'occupaient à des tâches méthodiques : l'écorçage, le découpage des billes de bois en planches, leur prompt et rigoureux entassement sur des palettes, tout cela me procurait une satisfaction comparable à celle qu'on trouve aux architectures savantes, à l'assemblage des mots, à la reconstitution de vies illustres, aux collections d'images pieuses. (204)

*

Si la « petite trilogie noire » apparaît aujourd'hui comme caractéristique d'une *première manière* de Millet – qu'il s'agisse des thèmes privilégiés, de la forme narrative et plus encore du style –, elle est aussi le lieu où s'élabore, dans les contradictions douloureuses d'une écriture arrachée à la tentation du silence, la possibilité de développements nouveaux. L'horizon corrézien de *L'Angélu*s et de *L'Écrivain Sirieix*, qui pouvait paraître relativement lointain au lecteur d'alors, devait pourtant un jour se rapprocher au point de devenir le lieu même du romanesque. Et le fait que Millet ait tenu, dans la réédition de 2001, à y introduire rétroactivement le nom de Siom montre bien que leur annexion au massif des trois grands romans publiés à cette date (*La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piaie* et *Lauve le pur*¹) était à ses yeux naturelle.

1. Ces trois romans pouvaient d'ailleurs apparaître alors comme une deuxième trilogie (cf. III).

Chapitre 4

Chroniques villageoises

Cœur blanc est le dernier livre publié par Richard Millet avant *La Gloire des Pythre* et mérite à ce titre une attention particulière. Toutefois, avant de l'aborder, mention doit être faite d'une autre « petite trilogie » trop souvent oubliée par la critique et qui tisse dans ces mêmes années un fil différent, mais dont l'entrelacs n'est pas sans signification. Librement inspirée à Millet par son expérience de professeur de lettres en collège, on pourrait l'appeler « petite trilogie des adolescentes ». Elle s'ouvre avec *Laura Mendoza* (1991) et se prolonge par deux recueils de récits-portraits : *Le Chant des adolescentes* (1993) et *Autres jeunes filles* (1998)¹. Certes, ces textes paraissent au premier abord éloignés de la quête du natal dont nous suivons la trace. Pourtant, la démarche même qui consiste à fixer ces images d'adolescentes n'est pas étrangère à celle que l'écrivain adoptera bientôt à l'égard des figures de Siom. L'écart est certes maximal entre l'adolescence, « ce moment si singulier où [les jeunes filles] accèdent à elles-mêmes et fourbissent leurs premières armes » (*AJF*, 7) et la vieillesse qui hante un monde rural vaincu par le progrès, entre « l'espace clos de la classe », où se joue la naissance du désir, et le plateau balayé par les vents, où s'achève le drame de l'épuisement de tout désir. Mais, précisément, cet écart est fascinant en tant qu'il enclose la destinée humaine entre deux moments critiques, entre un avènement et un achèvement. Et puis, il s'agit pour Millet, dans l'un et

1. À cette trilogie se rattache, souligne Millet dans *Fenêtre au crépuscule*, une nouvelle de *Cœur blanc* intitulée *L'élève Bérénice* et « l'épisode de Delphine dans *La Voix d'alto* » (*FC*, 129), à quoi il convient d'ajouter certains passages de *Lauve le pur*, dont le héros est lui-même professeur de lettres dans un collège de la banlieue parisienne. Preuve qu'il s'agit là d'une veine bien identifiée de l'œuvre.

l'autre cas, du même irrépressible besoin de témoigner d'une réalité fugace, d'en retenir quelque chose dans le filet des mots : « Je ne cherche pourtant qu'à sauver ces visages, ces voix, ces sourires et ces gestes [...] » (8), écrit-il, même s'il avouera plus tard savoir « que l'écriture ne sauve rien » (*FC*, 129). Il ne dira pas autre chose des gens de Siom.

D'ailleurs, quelques références au pays natal affleurent dans ces textes. Marc Fournol, le professeur de *Laura Mendoza*, est d'origine corrézienne, ce qui signe sa proximité avec l'auteur, d'autant qu'il est aussi écrivain. C'est lorsque ses élèves l'interrogent à ce sujet qu'il semble se réfugier dans le souvenir, confirmant que le geste d'écrire reconduit toujours plus ou moins au natal : « Il se taisait, regardait d'un air agacé par la fenêtre les toits des ateliers dont l'ardoise, nous dirait-il plus tard, lui rappelait son Limousin natal. » (*LM*, 24). À une autre occasion, il expliquera son insensibilité à l'égard des animaux par « ses origines paysannes et la nécessité que, tout enfant, on lui avait montrée de ne pas laisser vivre les animaux trop malades ou débiles » (76-77). L'origine paysanne, fût-elle éloignée, stigmatise le citadin, divisé entre deux mondes inconciliables : « Ce fut sans doute la seule fois où nous l'avons vraiment et unanimement haï. ».

Mais il peut arriver aussi que la Corrèze s'incarne dans l'une de ces adolescentes dont le professeur ne se lasse pas d'interroger l'apparence, comme cette Angélique du *Chant des adolescentes* dont il mettra du temps à découvrir pourquoi, malgré son visage un peu ingrat, elle le « requ[iert] » (*CA*, 37). La découverte se fait en deux temps. D'abord, la ressemblance de la jeune fille avec « une paysanne de Jean-François Millet » oriente la rêverie du professeur vers le monde rural, en même temps qu'elle suggère l'idée d'un écrivain Pygmalion qui, tel le peintre homonyme, crée l'objet qui le séduit. Mais cette ressemblance le met sur la voie d'« une autre source, plus profonde, plus limpide aussi » (38) :

Angélique, tandis que je parlais de ma terre natale, leva vivement la tête et, souriant comme elle ne l'avait jamais fait, me regarda sans ciller ; plus que par un sourire, je fus bouleversé par l'entière ouverture de ses yeux, d'un vert sombre ou gris argent, selon l'humeur ou le temps ; et je n'eus pas besoin qu'elle me dise que nous étions originaires de la même terre pour reconnaître en ce regard ce qui depuis longtemps m'attachait à lui : outre les qualités d'une race dure, j'y voyais remuer les couleurs profondes que prend la Vézère lorsqu'elle coule sur les schistes et le granit du haut plateau et que le soleil d'août y fait étinceler des paillettes de mica.

Ainsi la jeune fille, dont le prénom à la « grâce nervalienne » (37) ne suffisait pas à expliquer le charme exercé à son insu, s'est révélée, dans un regard, fille-rivière, reconduisant mystérieusement le professeur vers la source vive de l'écriture.

*

Cœur blanc, publié l'année suivante, est comme *Sept passions singulières* un recueil dans lequel Millet présente différentes variations sur ses thèmes privilégiés :

Chacune de ces histoires raconte un secret, et chacune est à l'image du secret qu'elle raconte : retenue et mélancolique d'abord, et puis violente, cruelle.

Elles se déroulent dans des provinces écartées, des provinces sentimentales aussi bien que géographiques, peuplées de femmes seules, d'adolescents tourmentés, de personnages titubants que la chair torture, et la solitude, et les regrets. Ils ont d'égales dispositions pour la droiture et la servilité, ils peuvent rester innocents jusque dans le mal qu'ils font avec aux lèvres un sourire de craie¹.

Parmi ces « provinces écartées », la Corrèze apparaît dans six nouvelles qui, par groupes de trois, encadrent le recueil. Ce sous-ensemble accueille lui-même une certaine diversité. *Cœur blanc*, *L'offrande méridienne* et *L'autre miroir*, récits à la première personne, ont pour centre des figures d'adolescents (d'adolescente pour le second) vivant une expérience d'initiation où se mêlent étroitement la sexualité et la mort, et dans laquelle le regard joue un rôle primordial. Le cadre en est la campagne corrézienne pour les deux premières, et pour la troisième la ville thermale de Vichy, extension proche de la Corrèze de l'enfance. Ces confessions de personnages « tourmentés » se rattachent à la veine noire déjà explorée, tout en ouvrant sur certaines modulations à venir de la fiction de soi (on retrouvera le séjour à Vichy avec la mère dans *Ma vie parmi les ombres*²). À l'autre extrémité du recueil, si *Les Grâces* se singularise comme récit à la fois libertin et provincial, dont le narrateur est un écrivain qui a « depuis peu renoué avec [...] ces terres froides » (CB, 130), *Noces à Liginiaç* et plus encore *La mort du petit Roger* annoncent un renouvellement profond.

Il faut noter d'abord un événement capital. Le toponyme imaginaire de *Siom*, destiné à devenir emblématique de toute la « matière de Corrèze », est pour la première fois porté sur la carte de la fiction :

1. Prière d'insérer de *Cœur blanc*.

2. p. 391 et suivantes.

« 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 » (*HL*, 142)¹. Siom est en effet présent dès l'incipit de *Noces à Liginiac* :

Muller haïssait son nom. Il lui semblait n'être pas tout à fait de Siom où il était pourtant né, comme sa mère et la mère de sa mère et tant d'autres femmes en sarraus sombres, et où tout le monde se rappelait son innocence. (*CB*, 147)

En même temps qu'apparaît le toponyme est posée la question – tout aussi cruciale chez Millet – du patronyme, qui signe l'appartenance problématique du personnage à la communauté villageoise. Muller, de père mosellan mais de mère siomoise, quittera le village pour une vie de petit fonctionnaire fasciné par la littérature (mais condamné à n'écrire que des livres imaginaires) et par les femmes (mais voué à un libertinage triste), avant de revenir y épouser un amour d'adolescence. Certaines analogies apparaissent avec *Sept passions singulières* et *L'Écrivain Sirieix*. Mais la communauté villageoise prend ici une épaisseur nouvelle, à la fois énonciative et anthropologique :

Il oubliait qu'à Siom on tient les égarements de l'esprit et les peines de cœur pour bien moins graves que des rages de dents. Et ses considérations sur la lointaine Moselle d'où son père était venu pour épouser sa mère sans qu'on sache comment ils s'étaient rencontrés et s'il n'était pas tombé chez nous, cet étranger, comme la foudre ou une mauvaise maladie, ses considérations rencontraient le silence poli de ceux pour qui Limoges, Brive, Guéret ou Clermont étaient les bornes du monde connu. (*CB*, 148)

Le « nous » collectif se charge d'un poids de mentalité paysanne propre à « ces hautes terres qui n'avaient pas vraiment basculé dans le siècle » (147) : pudeur du sentiment, primat du matériel sur le spirituel, monde circonscrit par une étroite géographie. Un pas de plus, mais décisif, et Millet inventera, dans *La mort du petit Roger*, ce qui va devenir le monde de Siom.

1. *Siom* apparaît cependant dès la nouvelle éponyme, première du recueil, au détour d'une phrase : « Je fus mis en apprentissage chez Joseph, le boulanger de Villevaleix. Naguère, celui de Siom m'avait, pendant deux étés, embauché comme mitron [...] » (*CB*, 14). Il ne reparait pas dans la suite du texte et on peut supposer que le toponyme a été ajouté après coup. L'histoire se déroule à Villevaleix, village situé à une vingtaine de kilomètres de Viam, et qui sera dans *Ma vie parmi les ombres* celui de la grand-mère épicière. La valeur de *Siom* sera étudiée plus loin (III, 1, « Lieux écrits »).

*

De même que le dernier récit de *Sept passions singulières* portait en germe *Ma vie parmi les ombres*, le dernier récit de *Cœur blanc* est l'embryon de *La Gloire des Pythre*, comme si la nouvelle était le laboratoire privilégié du roman. Dans les quinze pages de *La mort du petit Roger* se condense en effet tout un roman possible.

C'est la communauté de *Petite suite de chambres* que l'on retrouve, de nouveau assemblée autour d'un mort qu'il faut enterrer dans le petit cimetière du village, par un matin de gel (le cantonnier a dû faire un grand feu pour ouvrir la terre). Mais à présent, elle n'est plus observée par un enfant du pays revenu de la ville et tenant son journal. Dès l'incipit, elle porte elle-même sa parole :

Il fallut que le petit Roger mourût pour que tout Siom apprît qu'il s'appelait Nifle. En vérité, ce fut le curé qui, sur sa tombe, avant l'ensevelissement, nous le rappela, comme si nous avions voulu oublier non pas qu'il avait eu un nom, ni ceux qui l'avaient porté, mais qu'il avait pu s'appeler autrement que « le petit Roger ». (CB, 161)

Tout est là, déjà. Un personnage vient de mourir, que l'on pressent dérisoire et magnifique, affublé d'un nom grotesque qui le marque (« à s'appeler Nifle on ne pouvait espérer d'autre destin que le sien » [162]), intégré pourtant, à sa manière, dans une communauté qui a besoin de l'innocent pour se sentir moins déshéritée, moins coupable peut-être, et qui déjà entreprend de transformer sa pauvre existence en légende :

Tous ceux qui s'étaient rendus chez les Farniéras, pour voir le corps, avaient été frappés par le visage du petit Roger, tuméfié, entouré d'épais bandages, tel que l'hôpital l'avait rendu ; ils avaient dit que sur son lit de mort et même dans sa bière il paraissait encore plus petit et plus jeune, plus enfantin, exactement, bien qu'il eût au moment de sa mort à peu près cinquante ans : ses traits semblaient plus fins et apaisés, et sa bouche avait ce sourire qui nous l'avait tant fait aimer. N'était-il pas en quelque sorte l'enfant que toutes les femmes de Siom auraient aimé avoir, celui qui eût flatté leurs plus secrets désirs, leurs pauvres ambitions, leur romanesque pitoyable ?

Le chœur villageois est l'autre personnage de la nouvelle, condensé d'une humanité à ras de terre, mais capable de se juger elle-même : « Nous sommes d'une race pauvre mais obstinée, comme le lichen sur le granit. Nous voulions survivre comme nous le faisons depuis des siècles, dans l'héroïsme des tâches quotidiennes, dans l'abandon à des folies passagères, mais sans nous soucier de ce qui ne nous regardait

pas » (CB, 166-167). Millet a trouvé son grand personnage collectif, et surtout la manière de lui donner voix, loin de tout naturalisme, dans une langue qui s'assume belle et nombreuse, d'une oralité sublimée, à la hauteur en somme, sinon de ceux qui sont censés la parler, de celui qu'ils évoquent et à qui ils reconnaissent « la gloire sourde des incompris » (173).

Le dispositif narratif est d'une simplicité classique : à partir de l'enterrement se déploie l'histoire du petit Roger, par une longue analepse qui remonte à l'histoire de sa mère : « Et sans doute songeaient-elles aussi à la mère, à cette Marie-Louise autrefois belle et fière, unique fille d'un petit fermier de chez nous [...] » (CB, 162). Dans la brièveté de la nouvelle, Millet a compris comment déployer les générations et les vies, par une certaine lenteur oratoire du récit, une scansion grave du temps, la densité concrète et l'émotion contenue de chaque phrase. Et tout au long, le narrateur collectif rappellera sa présence, sa connaissance des choses, mais aussi ses sources incertaines :

Nous avons tous connu la gloire des Grandpré [...]. (163)

On entendit alors ces mots, que le père Nifle rapporta dans tout Siom [...]. (164)

Quelques femmes de Siom qui venaient aider aux Freux pour les grandes lessives, les fenaïsons ou la cueillette des myrtilles avaient bien pu raconter ce qu'elles voulaient [...]. (165)

[...] elle entra dans le chœur des vieilles femmes qui tissaient les réputations, les bruits et les légendes, et faisaient plus de vacarme qu'une assemblée de choucas ou que les grands vents de novembre. (166)

Marie-Louise est donc fille de petits fermiers, un père violent et faible à la fois, une mère avec laquelle elle n'a en partage que la ressemblance et la haine réciproque qui en découle. Elle est placée à douze ans chez la veuve d'un marchand de biens dont la « grosse maison bourgeoise » est baptisée « gentilhommière » (CB, 163) et qui élève un fils à moitié sauvage, dissimulant une blessure ou une maladie au cou « dans un haut col de cuir fermé sur le côté d'un lacet d'argent qui lui donnait fière allure » (164). Surnommé « Cœur de Lièvre » (165), il court les bois et a la réputation de séduire les filles. Mais Marie-Louise saura « lui ten[ir] la dragée haute » (166) et se faire sa place dans cette demeure assombrie par de grands sapins, obtenant même de vivre seule dans une ancienne bergerie aménagée. Il est vrai qu'elle s'est vite rendue indispensable en assumant auprès de la vieille dame

la fonction de lectrice. L'enfant qu'elle a un jour d'un père inconnu (un maquisard peut-être, on est en 1943) portera le nom de Nifle, « comme d'autres un bec-de-lièvre, une crinière trop rousse, ou les yeux chassieux » (167) : le « petit Roger » est apparu sur la scène du monde. Comme la vieille Grandpré, il tombera sous le charme de la voix maternelle, « cette voix simple et belle, que la lecture dépouillait presque entièrement de son accent » et à laquelle il « songerait toujours [...] comme à du lait ou à la lumière dans les feuilles des bouleaux ». Mais, inadapté à l'école, il devient ce « fils de personne » que rachète cependant « son étrange beauté, son silence et son sourire, cela même qui passerait toujours pour une gentillesse proche de la sainteté » (168). Avec son air d'« ange prisonnier » (169), il fait finalement la conquête du village, mais non de sa mère qui avait rêvé pour lui d'un autre destin. Se détournant de lui (elle ne lui tend même plus sa joue à embrasser), elle use d'une relation pour le placer comme commis dans un ministère. Au bout de deux ans de solitude dans la grande ville terrifiante, il rentre au pays, mais non chez sa mère, préférant se faire embaucher comme « domestique » dans une grosse ferme du village. Quand Marie-Louise mourra, « quasi oubliée mais peu regrettée, elle qui avait été la plus belle fille de Siom » (172), il refusera d'aller à son enterrement :

Cet épisode lui valut la gloire sourde des incompris et surtout son sobriquet, tendre et définitif, de petit Roger par lequel nous le nommerions pendant plus de vingt ans. Et pendant plus de vingt années, nous l'avons vu chaque dimanche, à Siom, chez la Berthe où il venait manger, non pas dans la salle de restaurant, mais dans la cuisine bruyante et surchauffée, comme si, là encore, il eût été le fils de la maison. Il se soulait ce jour-là à deux reprises, allait dormir après déjeuner dans le hangar à bois, au fond du jardin, entre les bûches et les poules, le visage dans un rayon poussiéreux ; et il sortait de là tout frais, les joues roses, avec un sourire d'enfant, enterrant parfois dans un coin du jardin ses vomissures et pissant longuement dans le même taillis d'orties avant de rentrer dans le café, de se remettre à boire, de prendre un peu de soupe et de retourner à la ferme, tanguant sur son vélomoteur bleu pâle, le casque à peine mieux assuré sur la tête et entre les lèvres une cigarette papier mais éternellement éteinte. (173)

Ayant acquis définitivement le statut d'innocent, sans famille et devenu « fils de lui-même » (174), ignorant des femmes, consacrant sa vie au travail, il ne reste plus au « petit Roger » qu'à trouver une mort à la mesure de sa vie, fauché par une voiture un soir d'ivresse : « On l'enterra entre sa mère et le père Nifle. » (175).

Le lecteur familier des livres de Millet aura perçu certains échos par anticipation de *La Gloire des Pythre* : par le dispositif narratif du chœur villageois, par l'ampleur nouvelle d'un phrasé qui, véritablement, prend naissance dans ce texte¹, mais aussi par plusieurs éléments de l'histoire elle-même. Le sol gelé qui résiste à l'ensevelissement du « petit Roger » annonce le terrible incipit de *La Gloire des Pythre*, où seront évoqués ces temps plus anciens où la neige obligeait à conserver les morts jusqu'au printemps dans une « baraque sur pilotis » (*GP*, 14). La fatalité du patronyme se retrouvera chez les Pythre, qui porteront le leur comme « une couronne d'épine » (112), dans un pays où l'on cultive « le pur souci de [son] nom »². Nifle a la mort violente, un soir d'ivresse, d'André Pythre, tué par une ruade de vache, et son nom figurera d'ailleurs dans la litanie de ceux qui viendront chez Berthe-Dieu entendre le récit déjà légendaire de l'événement : « [...] eux aussi entrés dans la lente geste de Siom et dans la fin des temps, Célestin de la Voûte, Guy de la Chapelle, le petit Roger [...] » (275). Mais surtout, le « petit Roger » est proche du dernier des Pythre, Jean, comme lui bâtard et innocent, comme lui transfiguré par un « sourire d'archange aux dents gâtées » (345), comme lui « gourle magnifique » (271), même si ce mot de patois auquel Millet donnera ses lettres de noblesse n'apparaît pas encore³.

Dans *La mort du petit Roger* se mettent donc en place les éléments à la fois narratifs et thématiques d'une véritable « chronique » au sens où l'entend Giono. L'auteur d'*Un roi sans divertissement* (roman admiré par Millet) en résume ainsi l'esprit : « Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères⁴ ».

1. On y trouve même la première occurrence de ce « oui » phatique par lequel la phrase est à la fois rythmée et relancée, qui se multipliera dans les romans suivants : « [...] et qu'il fallait qu'ils soient enterrés pour être bons à quelque chose, oui, qu'ils reposent là [...] » (*CB*, 165).

2. Le thème deviendra central dans *Le Renard dans le nom*, et le patronyme du « petit Roger » sera cité par M. Lavois : « [...] ça valait mieux que de s'appeler Pythre, Luche, Nifle ou Zirphile [...] » (*RN*, 17).

3. « [...] désigne un rustre, un homme ou une femme mal dégrossis ou proches de l'état sauvage [...] » (*VPO*, 183).

4. Jean Giono, Préface aux *Chroniques romanesques* (1962), *Œuvres romanesques complètes*, tome III, éd. Robert Ricatte, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1277.

Ou pour le dire autrement : « J'avais donc [...] créé un Sud imaginaire, une sorte de terre australe, et je voulais, par ces *Chroniques*, donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers (tout aussi imaginaires) ». À la différence près que, chez Millet, la géographie n'aura guère préexisté à la chronique, mais se constituera pour l'essentiel, à partir de *La Gloire des Pythre*, dans le même geste créateur, la proximité est réelle entre le Sud imaginaire de Giono et la Corrèze imaginaire de Millet : un territoire réinventé par l'écriture, théâtre d'histoires tragiques ou dérisoires dont la communauté a gardé mémoire et que le récit tâche de reconstituer.

*

Le natal a donc bien constitué un point d'aimantation essentiel de l'écriture pendant la décennie décisive qui a vu Millet, entre nouvelles et courts romans, essayer ses thèmes de prédilection, inventer sa manière personnelle. En témoignent l'origine corrézienne de nombre de personnages dont chacun est un « ego expérimental¹ » du romancier, les implications existentielles de cette origine, vécue dans une tension constante entre éloignement et retour, et les éléments de restitution qui commencent à se mettre en place. Le déploiement romanesque de ces amorces n'allait pourtant pas de soi, alors que les récits de cette décennie ne dépassaient pas la centaine de pages. Sans doute faut-il, pour comprendre un basculement aussi important que celui qui fait passer, en trois ans, de *L'Écrivain Sirieix* à *La Gloire des Pythre*, prendre en compte une autre dimension de cette première période, suivre d'autres chemins, à la fois lointains et convergents, par lesquels Millet s'est approché du moment où est devenue possible l'invention du pays.

1. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, « Folio », p. 47.

DEUXIÈME PARTIE

LE LOINTAIN

Et il suffisait qu'il plût, ou que le ciel fût gris, pour que cette haute Syrie, entre l'Oronte et l'Euphrate, prît l'aspect d'un causse et la pierre ce gris opiniâtre qu'ont, du côté de Meymac, le granit et les fûts des hêtres, oui, ce gris qui scelle à jamais, depuis le jour où j'ai visité Apamée sous la pluie, les noces de l'Orient et du haut Limousin.

R. MILLET

Les premiers ouvrages publiés par Richard Millet portent la marque d'une profonde nostalgie du Liban, éprouvée depuis le départ de sa famille en 1967 jusqu'à un retour rendu enfin possible par la fin de la guerre civile : « 1967-1994. Vingt-sept ans. Vingt-sept années pendant lesquelles j'ai été absent de Beyrouth. Un exil. Presque une vie. » (*FC*, 72). Pendant sept ans, ce pays avait été le décor d'une enfance, et plus qu'un décor, le lieu d'une initiation multiple :

On oublie trop volontiers, rangeant cela sur le rayon de l'anecdote, que c'est à Beyrouth que s'est noué de façon irréductible le pacte avec les langues, avec l'autre sexe, avec la mort. C'est là, pourrais-je dire comme Baudelaire dans *La Vie antérieure*, que j'ai connu les voluptés calmes, et la promesse de plus grandes encore ; c'est là que j'ai appris à aimer l'arabe, le latin, le catholicisme, d'autres religions, l'autre sexe, le multiple, le très ancien, le biblique, le mythologique... (64)

Autant d'expériences, en effet, qui engagent toute l'œuvre future, dans le large empan de ses thèmes privilégiés, et l'on comprend que le départ du Liban puisse être comparé à un exil, d'autant qu'il fut pour longtemps sans autre retour possible qu'imaginaire, un imaginaire qui, déjà, préparait l'écriture :

Vingt-sept années pendant lesquelles je ne cesserais de songer à ce pays comme au plus perdu de mon enfance, étrangement, de façon anachronique, lisant tout ce que je pouvais trouver à son sujet, traités d'archéologie, récits de voyageurs, journaux, allant même, comme le Pierre Ménard de Borges, jusqu'à recopier des pages de guides touristiques pour me l'approprier par l'écriture [...]. (62-63)

L'exil fut d'autant plus déchirant qu'il coïncidait avec la fin d'un âge dont l'enfant se trouvait ainsi doublement chassé, l'espace et le temps se conjuguant dramatiquement, le passé se figeant pour longtemps dans un lointain inaccessible : « Mon enfance ne se résume pas à Beyrouth, mais Beyrouth la tient enclose en un coffret de cèdre ou de granit ; il y faut une clé que seul le verbe peut donner, et qui se brise. » (*FC*, 72). La métaphore laisse deviner la sacralisation qui af-

fecte indissociablement l'enfance et le Liban du moment qu'ils ont été perdus, la perte du pays rendant plus lourde celle de l'enfance, et réciproquement. Mais elle dit aussi la vocation de la littérature à être l'instrument d'une possible réappropriation. Ou, par une autre métaphore, seuls les mots peuvent tenter de réduire la blessure de l'exil, la béance qu'il a ouverte entre ici et là-bas, maintenant et jadis : « 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 [...] » (67).

Une « matière d'Orient », entrelacée à la « matière de Corrèze », nourrit donc le développement de l'œuvre dans sa première période, de *L'Invention du corps de saint Marc* (1983), fiction d'un voyage à Beyrouth, à *Un balcon à Beyrouth* (1994), récit du retour effectif, en passant ici encore par quelques nouvelles de *Sept passions singulières*, quelques textes du *Sentiment de la langue*, et bien sûr *Beyrouth* (1987), livre de l'exil et de la nostalgie, devenu lors de sa récente réédition *Beyrouth ou la séparation*. Le deuil du Liban, c'est-à-dire de l'enfance, deuil inachevé parce que à *corps absent*, a sans doute contribué à rendre nécessaire l'écriture, dont l'un des motifs secrets est précisément la tentative de rejoindre cet âge premier. Car d'un texte à l'autre, dans cette période cruciale où s'élabore une œuvre, la « matière d'Orient » est lisible en pointillés, que ce soit par le détour de la fiction ou, plus directement, dans l'écriture autobiographique. Mais il est probable aussi que le retour au Liban, par sa forte charge émotionnelle et la restauration du lien avec une mémoire à la fois personnelle et collective, aura contribué à lancer l'écriture sur d'autres voies, à la croisée d'un *natal* et d'un *lointain* redevenus merveilleusement proches.

Chapitre 1

Fictions d'ailleurs

Pour que se noue le destin d'écrivain de Richard Millet, peut-être aura-t-il fallu que la violence de l'Histoire vienne saccager son territoire d'enfance, consacrant le divorce entre passé et présent, images mémorielles et images d'actualité. Son premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*, est né de ce surcroît de douleur :

Mon premier livre partait d'un rêve : retourner au Liban. Quand je travaillais à ce roman, le Liban était en pleine guerre, on en parlait tous les jours, j'écrivais pour ainsi dire au rythme des bombardements, des massacres, des cessez-le-feu, et je rêvais toutes les nuits que je retournerais à Beyrouth : rêve récurrent, obsessionnel, qui a cessé, d'ailleurs, dès que j'ai eu terminé le livre : manière, si vous voulez, d'éviter l'autobiographie tout en y entrant par le biais de la nostalgie, l'écriture apaisant cette douleur du retour au pays de l'enfance¹.

Dès l'étrange et noir récit par lequel il entre en littérature, Millet met en fiction un écart géographique qui est le réaménagement romanesque de son propre vécu. L'essentiel de l'histoire se déroule en effet à Beyrouth ou dans la montagne libanaise. Le narrateur-témoin est un jeune Libanais anonyme et le héros, Marc, un jeune Français que sa sœur Marie et lui ont connu autrefois, au cours d'une année passée « au collègue d'U. » (*ICSM*, 12), et qui vient leur rendre visite à Beyrouth. L'abréviation U. empêche d'abord d'identifier le toponyme. Mais un peu plus loin, la mention de « la couleur grise de la pierre et des toits » (21) suggère une région granitique et un habitat couvert d'ardoises. Il faut cependant attendre les dernières pages du livre, lors-

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

que le narrateur, accompagnant l'agonie de son ami dans une maison de Djezzine, rappelle leurs souvenirs communs, pour que l'ancrage géographique se précise enfin, avec l'évocation des « neiges bleues de l'Auvergne » aperçues dans le lointain (108) : il s'agit bien de la Corrèze, dont la partie haute est limitrophe du département du Puy-de-Dôme, et U. ne peut être qu'Ussel, sa sous-préfecture. Le lecteur de 1983 ne pouvait deviner l'ampleur que prendrait le thème corrézien dans l'œuvre de cet écrivain encore inconnu. Et pourtant, l'origine de Marc n'a rien d'arbitraire ou d'anecdotique. Elle est l'un des signes qui rattachent le personnage à son créateur, inaugurant ainsi la longue série de ces doubles romanesques qui ne cesseront de varier dans l'œuvre la fiction de soi.

L'auteur fait donc se croiser deux existences qui ont chacune une parenté avec la sienne, ménageant entre ses personnages et lui-même le double *jeu* de l'identification et de la fiction : comme le narrateur, il a été collégien dans un pays étranger (mais les nationalités sont inversées), comme Marc, il a été Corrèzien au Liban (mais les âges sont différents). La situation romanesque lui permet d'évoquer librement la complexité des relations entre l'autochtone et l'étranger, dont les positions sont par définition réversibles. Le narrateur et sa sœur ont bénéficié dans le collège français, et particulièrement auprès de Marc, du prestige de l'étranger : ils étaient l'objet d'une « admiration curieuse » (*ICSM*, 12) à cause de leur exceptionnelle liberté (ils vivaient dans un appartement loué), mais aussi de leur langue (ils avaient « l'accent chaud et un peu lourd des Libanais qui parlent le français »). À l'inverse, lorsqu'il arrive au Liban, Marc ne parle qu'un arabe « affecté » (12) qui n'est pas compris de la servante qui l'accueille, et les vieillards rassemblés lui adressent « un sourire d'une bonté un peu froide » (22), qui montre que le jeune Occidental ne leur en impose pas. Quant au narrateur lui-même, il avoue « la confusion de [s]es sentiments » (12) pour Marc, dont l'« indéniable pouvoir de séduction » ne l'empêche nullement d'éprouver à l'égard de sa présence physique (gestes, voix) une « insurmontable aversion ».

Le souvenir d'une interrogation sur sa propre identité est sans doute sous-jacent à ce jeu de dédoublement et d'ambivalence. L'écrivain a fait au Liban l'expérience d'avoir à trouver sa place dans un pays étranger : « Là-bas, j'ai appris ce que ça voulait dire être quelque chose : être français, parler français. À partir du moment où vous êtes étranger dans un pays, vous avez à répondre de cette étrangeté, donc à

vous situer, à dire qui vous êtes¹ ». Mais il a appris aussi, lors de son retour du Liban en 1967, que l'on pouvait se sentir étranger dans son propre pays, où il se souvient avoir été surnommé au lycée « le Libanais »². Le dispositif des personnages, dans la mesure où l'écrivain prête un peu de lui-même à chacun, lui permet donc de transposer ce double vécu : d'être à la fois du côté du regard et du côté de l'objet, de se saisir regardant et regardé.

La scène qui ouvre le roman est emblématique. Marc apparaît dans une rue en pente d'un village proche de Beyrouth, Antélias, où le narrateur et sa famille ont fui les combats. Demandant son chemin à des enfants, puis « les bras ballants, son sac de voyage à ses pieds » (*ICSM*, 11), il est comme l'ombre de l'écrivain dont il prend en charge le désir de retour³. Face à lui, le narrateur est en situation d'observateur embusqué : « Je m'étais caché derrière un groupe de sycomores, d'où je pouvais l'observer à loisir. ». Il incarne non seulement le regard de l'Oriental sur l'Occidental, qu'il renvoie à son irréductible étrangeté, mais le regard de l'écrivain sur cette part obscure de lui-même dont Marc est investi.

Cependant, Marc ne revient pas à Beyrouth, mais découvre un Liban qu'il ne faisait qu'imaginer dans son enfance, avec une intensité quasi hallucinatoire dont se souvient le narrateur :

Il ne commençait jamais sans des considérations sur notre pays natal, évoquant, les yeux fermés [...] le brouillard d'automne dans la montagne, les cloches d'un petit couvent au-dessus de la mer, ou les pluies de printemps sur les temples de l'ancienne Héliopolis – considérations si livresques que, bien qu'il affirmât qu'il lui semblait avoir vécu là-bas dans une autre existence, nous l'écoutions à peine et ne répondions aux questions par lesquelles il nous demandait confirmation de quelque point que par des hochements de tête. (*ICSM*, 14)

Ces impressions fugitives, si elles paraissent « livresques » au narrateur, n'en ressemblent pas moins à d'authentiques réminiscences, as-

1. Cité par Philippe Savary, « Richard Millet, requiem pour les vivants », in *Le Matri-cule des Anges*, n° 30, mai 2000, p. 15. Cf. aussi, dans *Musique secrète* : « C'est au Liban que j'ai appris qui j'étais, et ce que je me devais à moi-même comme à autrui en raison de mon sang, de ma religion, de ma nationalité. » (*MS*, 71-72).

2. « [...] j'arrivais à Paris avec un français truffé de libanaises et un accent qui m'a valu le surnom de Libanais – ce qui, après la défaite arabe de juin 1967, n'était pas un titre de gloire. » (*MS*, 72).

3. De même, le narrateur de *Petite suite de chambres*, arrivant à V., s'arrête sur la place, « les bras ballants et la bouche entrouverte dans le soleil couchant » (*SPS*, 145).

sociant des lieux et des saisons. À travers elles, n'est-ce pas l'auteur qui s'abandonne fugitivement, et de manière biaisée, à ses souvenirs d'enfance, tout en nourrissant de lectures son désir de retour ? Malgré les apparences, le personnage et son créateur sont donc rapprochés par ce qui sépare leurs biographies. Pour Millet aussi, le Liban est devenu un rêve, le souvenir d'« une autre existence », un Orient nervalien en quelque sorte, puisque le *Voyage en Orient* figure en bonne place dans la bibliothèque de l'exilé.

Comment dire la fracture douloureuse entre le Liban de l'enfance, sublimé par le souvenir, et ce pays trop *réel*, ce pays méconnaissable que montrent les images d'actualité ? En inventant un personnage paradoxal qui *revient* dans un pays où il n'est jamais allé – sinon dans une vague vie antérieure, c'est-à-dire dans l'imaginaire – et en le plaçant sous le regard critique d'un autochtone pour qui il n'est d'autre pays natal que ce Liban actuel : « [...] je me laissai aller à savourer mon hostilité à son égard : qu'il soit venu ne témoignait-il pas d'un mépris ou d'une frivolité inconsidérée devant la situation déchirante dans laquelle se trouvait le Liban ? » (*ICSM*, 16).

La manière dont Marc arrive au Liban est révélatrice, par les complications dont il fait le récit à ses hôtes, de la difficulté éprouvée par Millet à imaginer ce que pourrait être son propre retour. Il manque à Chypre le bateau pour Beyrouth (acte manqué ?), puis le caboteur qui a accepté de le prendre à son bord refuse finalement d'accoster, inquiet des lueurs aperçues dans la nuit et signalant des combats. Le bateau mettant le cap sur la Syrie, Marc se fait débarquer sur la petite île de Rouad, d'où il gagne la côte syrienne dans « une barque aux couleurs criardes » (*ICSM*, 26). Puis, la frontière passée, il lui faut encore emprunter un véhicule précaire, « un de ces taxis à bon marché qui ne roulent qu'avec un nombre respectable de passagers »¹.

Sans être aussi semée d'embûches que celle d'Ulysse vers Ithaque, la route de Marc vers Beyrouth n'est donc pas en ligne droite, et ses étapes sont l'occasion d'expériences qui lui confèrent, ici encore, un caractère initiatique. C'est ainsi que, sur l'île de Rouad, un homme âgé lui fait visiter les vestiges de la présence française en Méditerranée orientale : « [...] il se trouvait dans un minuscule cimetière, devant de vieilles tombes de soldats français. [...] il demeura recueilli un

1. Ici encore, l'analogie est frappante avec le retour difficile du narrateur à Viam, dans « D'une fenêtre sans éclat » (*SL*, 72).

long moment, dans la lumière du matin, se prenant peu à peu au sérieux d'un accès de patriotisme et rêvant, fugitivement, à la gloire militaire. » (*ICSM*, 25-26). Cette rencontre des guerriers morts, lointain écho de la *nekuia* grecque, réveille un sentiment épique latent et annonce la passion de personnages futurs pour l'ancien Empire colonial¹. Quant au trajet en taxi qui conduit Marc de la frontière aux abords de la capitale, sous la conduite d'un chauffeur « bavard et pieux » dont le véhicule est orné d'« objets de dévotion », il offre au jeune Français l'occasion d'un mensonge qui le rapproche aussi du voyageur odysseén, lorsqu'il surenchérit sur les lamentations des passagers en s'inventant une identité libanaise :

Marc pensa que son silence ainsi que l'attention qu'il prêtait au paysage devenaient malséants ; il ne voulut pas être en reste d'émotion : il prétendit qu'il avait perdu quelqu'un de cher lors des derniers bombardements de Beyrouth ; la complaisance avec laquelle il exagérait faits et sentiments inquiéta le chauffeur qui, pourtant, était passé maître en matière de jérémiades [...]. (26)

C'est donc par un double détour, spatial et verbal, que Marc entre, presque clandestinement, au Liban. Que vient-il y chercher ? Un lieu où mettre fin et donner sens à ce long martyre, à la fois physique et moral, qui fera de lui, selon les mots de la mère du narrateur à la fin du récit, « une sorte de saint » (*ICSM*, 110). Dès le deuxième soir, en effet, la vision de la ville, de la baie et des montagnes lui inspire une phrase prémonitoire : « Comment ne pas trouver sous un tel ciel la force de mourir... » (28). Comme le suggère cette phrase, l'approche de la mort est indissociable des espaces dans lesquels elle s'inscrit et qui la rendent plus facile : la ville en guerre d'abord, puis la montagne dans laquelle la famille du narrateur s'est réfugiée. Loin de tout retour idyllique vers un paradis perdu, c'est à travers cet itinéraire douloureux que Millet renoue par l'écriture avec le pays de son enfance.

Sa première visite de Beyrouth, à la faveur d'une trêve précaire, découvre à Marc un « monde dévasté » (*ICSM*, 27), bien loin des souvenirs d'enfance de Millet, mais sous le coup de ces images d'actualités dont la surimpression a rendu la ville illisible. Il n'a d'ailleurs consenti qu'à regret à cette promenade : « Marc marchait vite, tête baissée, comme s'il était pressé d'en finir avec ce qu'il prenait pour l'indispensable initiation à la ville. ». Le seul élément concret men-

1. En particulier les héros de *Aux confins de l'empire* (voir plus loin) et de *L'Écrivain Sirieix* (I, 3).

tionné par le récit est doublement mortifère : « un mur d'une blancheur éclatante » criblé d'impacts de balles, que Marie compare à « une mauvaise floraison ». Et Marc avouera un peu plus tard avoir « senti monter la peur » (28) en voyant au bas de ce mur une inscription en arabe que, sans être capable de la lire, il devine chargée de haine.

Par la suite, plusieurs scènes montreront la ville en guerre, lorsque les combats reprendront, que le narrateur ira se battre avec ses compagnons d'armes (des chrétiens libanais) et que Marc l'accompagnera, malgré son « mépris pour le rôle si conventionnel du combattant venu d'Occident » (*ICSM*, 81) :

Il nous était échu de défendre une sorte de redoute, au rez-de-chaussée d'un immeuble abandonné, à l'entrée du quartier chrétien ; de l'autre côté d'une petite place, nos adversaires tenaient un groupe de maisons à demi ruinées. Nous tirions sur tout ce qui bougeait [...].

Les deux amis erreront toute une nuit dans la ville déserte dont le silence est « rompu de temps à autre par des sirènes d'ambulances ou par le roulement lointain des canons » (82), et auront la vision horrible d'un soldat écrasé par un char. Et lorsque Marc rejoindra seul l'immeuble de la famille du narrateur, il le trouvera dévasté par un bombardement :

Dans l'escalier, des femmes de tous âges se lamentaient, et à leurs pleurs se mêlaient des cris d'enfants et les aboiements suraigus d'un petit chien. Marie l'attendait, debout, les cheveux dénoués, dans la chambre qu'il avait occupée, les premiers temps. Il fit quelques pas dans sa direction ; la plupart des vitres avaient été soufflées, et le bruit du verre sur lequel il marchait lui était si désagréable qu'il n'osa se mettre à parler : il se sentait sur le point de crier. (85)

Marc et Marie seront bientôt contraints de se réfugier avec d'autres habitants dans les caves de l'immeuble, bloqués pendant trois jours par un effondrement, alors qu'une canalisation rompue fait monter une « eau tiède et noire » (87), qu'une jeune mère qui a dû abandonner ses enfants morts dans leur chambre pousse un cri continu, et que l'unique lumière finit par s'éteindre. Ce séjour aux Enfers se conclura, lorsque les « emmurés » (89) auront été rendus à la lumière, par l'enterrement des enfants, dans un cérémonial baroque et dérisoire :

Vers le milieu de l'après-midi, les petits cercueils furent hissés sur un corbillard ; comme on n'avait pu trouver de chevaux, quelques hommes s'employèrent à le tirer. La voiture était si chargée de couronnes et de fleurs que seules en dépassaient, aux quatre coins du bal-

daquin, les statues naïves d'angelots en pleurs. Le cortège était précédé d'une fanfare bruyante tenue par des écoliers en blouse beige. (90)

Que la mort – et singulièrement celle des enfants – soit aussi étroitement associée au retour imaginaire de Millet n'est pas sans signification : par-delà le contexte historique de la guerre civile, n'est-ce pas à la rencontre d'un enfant mort – lui-même – que marche celui qui recherche le temps perdu ?

Aussitôt après, Marc et ses deux amis quittent Beyrouth dont ils auront, depuis la fenêtre du car, une ultime vision surplombante et fantastique, avec ses « colonnes de fumée noires s'élevant, du côté du port » (*ICSM*, 91), comme si le naufrage de la ville se condensait en une seule image : « [...] dans la chaleur humide du soir, la cité s'abandonnait à l'obscurité qui montait de ses rues, et semblait basculer lentement dans la mer. »¹. Cette ville en guerre, méconnaissable, qui s'abîme en entraînant avec elle les souvenirs d'enfance de l'écrivain, Marc s'en éloigne donc dans la dernière partie du récit pour se tourner vers la montagne, berceau familial du narrateur :

C'est à Djezzine, dans la maison natale de mon père, que je me suis mis à rédiger le présent récit. De la pièce où je travaillais, j'apercevais au fond de l'étroite vallée la grande cascade et les torrents que les pluies avaient gonflés, et les falaises couronnées de villages. Marc passait de longues heures, devant une fenêtre ouverte, à suivre les mouvements de troupeaux de chèvres que les bergers abritaient, le soir, dans des grottes ; ou bien il guettait les ombres des nuages sur le flanc opposé de la vallée, jusqu'à ce moment du crépuscule où les lumières éparses des villages se confondent avec l'éclat des premières étoiles ; il disait qu'il était enfin heureux. (91-92)

Or Djezzine, dans le sud du Liban, est pour Millet un des lieux privilégiés de l'enfance, et y conduire ses personnages revient à les élever symboliquement vers un *locus amoenus* qui contraste avec le *locus terribilis* beyrouthin. Mais, en y situant la « maison natale » du père du narrateur et en en faisant le lieu où prend naissance l'écriture, il

1. À cette vision noire de Beyrouth s'oppose fugitivement, image d'un temps révolu, telle scène paisible où la hauteur d'une terrasse éloigne l'horreur de la guerre : « Lorsque la nuit tombait, je m'approchais de lui et, la main sur son épaule, je le poussais doucement vers la rambarde ; du haut de cette terrasse, nous regardions les gestes gracieux d'un homme qui, sur le toit d'un immeuble voisin, rappelait ses pigeons en faisant tournoyer au-dessus de lui un long morceau de linge blanc. » (*ICSM*, 75).

esquisse aussi une association, qui ne cessera de se répercuter dans les livres futurs, entre la montagne libanaise et le haut plateau corrézien :

Je n'ai de goût à présent que pour les balcons, les terrasses, les crépuscules où je puisse me sentir apaisé, loin de cet enfer qu'est le bruit des autres, tel que j'ai été heureux, enfant, à Jezzine, dans la montagne, au sud du Liban, où aboutissait un des tunnels que creusait l'entreprise pour laquelle travaillait mon père, lorsque le brouillard envahissait la vallée [...] et à Viam, les soirs d'été, lorsque le ciel s'assombrissait à l'ouest, et que j'attendais les premières gouttes de pluie qui viendraient crépiter sur les ardoises du toit et s'accorder au rythme de ma lecture [...]. (FC, 166)

Devant le paysage de la vallée sur lequel ouvrent deux fenêtres jumelles, le romancier installe ses doubles, l'un écrivant, l'autre regardant, dans une paix enfin trouvée. Que cette paix signifie pour Marc une lente approche de la mort et qu'elle ait pour cadre le paysage même de l'enfance de son créateur ne la rend que plus troublante. Ici encore, mourir et revenir semblent participer en profondeur d'un même mouvement : Marc n'est-il pas, pour Millet, la figure douloureuse à la fois de l'adulte qu'il est et de l'enfant qu'il fut ?

Mais il faut à Marc aller plus loin encore vers l'origine, non plus seulement dans l'espace, mais dans le temps. Sa soudaine disparition va entraîner le narrateur dans une poursuite qui les conduira vers les vestiges de lointaines civilisations :

Enfin, un soir, dans la ville de Byblos, un petit cireur de chaussures me raconta qu'un homme étrange était resté toute une journée dans le champ de fouilles, près de deux sarcophages récemment exhumés ; le jeune étranger avait un comportement déroutant : ainsi, il avait demandé à plusieurs reprises qu'on arrosât les cercueils d'albâtre qu'il regardait ensuite avec ravissement ; je vis ces sarcophages mouillés : l'eau faisait apparaître dans l'albâtre d'admirables veines qui me rappelèrent ce bleu-vert sombre que l'on voit aux veines des morts. Il avait dormi sur le port ; au matin, on l'avait vu prendre la route de la montagne. En suivant le chemin que j'imaginai avoir été le sien, je compris qu'il prenait soin de laisser entre nous deux un espace de temps nécessaire pour mourir ; une liberté insensée semblait guider ses pas et ses gestes [...]. (JCSM, 95-96)

Le narrateur apprend encore que Marc « se dirigeait vers Hermel, c'est-à-dire vers la frontière, d'où il comptait gagner les *villes mortes* de la Haute Syrie (je reconnaissais là un très ancien, un enfantin désir) » (96). La quête d'un lieu où mourir se confond avec celle de ces ruines qui ont fasciné aussi l'enfance de Millet, ce dont il témoignera

par exemple dans « Confession brève », premier texte du *Sentiment de la langue* : « J'étais obstinément penché vers la terre. J'habitais, entre mer et montagne, un pays de vestiges. [...] J'avais le goût des tombeaux, des nécropoles – une âme de pilleur. » (*SL*, 15-16).

Le voyage de Marc au Liban est d'ailleurs dominé par le souvenir des voyageurs romantiques, eux-mêmes grands amateurs de ruines, comme il l'avait reconnu, non sans autodérision, au début de son séjour : « Il parla de son voyage au Liban comme d'un pèlerinage à quoi les écrivains français étaient tenus. » (*ICSM*, 42). D'où le reproche que lui avait fait un jeune écrivain libanais, Fouad, de n'être que l'héritier des « petits peintres orientalistes du siècle dernier », attachés seulement « à jouir d'une situation, d'une lumière, d'un paysage » (43). Et son « enthousiasme juvénile » avait fait sourire la compagnie lorsqu'il avait souhaité se rendre de toute urgence « à Djoun, où Lamartine avait séjourné auprès de Lady Stanhope, ainsi qu'à Amchitt, où repose la sœur de Renan ». Dans le face à face de Marc et de Fouad, Millet met à l'épreuve du jugement de l'autre son propre sentiment d'Occidental pour un Liban que le temps a éloigné de lui et figé dans une sorte d'éternité. Pourtant, le voyage de son personnage, loin de n'être qu'une vaine recherche d'exotisme, se révèle une authentique quête spirituelle.

Lorsque le narrateur rejoint enfin son ami – qui l'a en fait attendu après l'avoir entraîné à sa poursuite – dans un hôtel de Baalbek, il découvre à quelle intensité contemplative celui-ci est parvenu, malgré ses souffrances, au contact de ce Liban immémorial. Comme à Djézine, le motif de la fenêtre ouverte concentre l'évocation du paysage :

Nous nous approchâmes de la fenêtre ; le jour tombait, il faisait froid ; Marc, tout frissonnant, s'émerveillait de mille choses – des temples que l'on apercevait dans la lumière dorée des peupliers, des femmes vêtues de noir assises au soleil sur des pierres avec de grandes jarres à leurs pieds ; et il m'interrogeait sans relâche sur la couleur des neiges au printemps, sur le vent du désert, sur les récentes fouilles, sur le prix des chevaux que poussaient vers la plaine de toutes jeunes filles – sur cela même dont je ne m'étais jamais soucié et à quoi il me fallait donner réponse tout en gardant assez de courage pour soutenir son regard... (*ICSM*, 97-98)

Marc semble vouloir consacrer le peu de jours qui lui restent à vivre à faire entrer en lui le plus d'images possible d'un Liban traditionnel dont il a beaucoup rêvé et qu'il aura peu connu, alors même que la guerre civile en a rompu le fragile équilibre ancestral. Symbolique-

ment, il aurait même souhaité, si ses forces ne l'avaient trahi, faire l'ascension du Mont Liban, « d'où, par beau temps, on peut découvrir, en pleine mer, les monts Troghodhos de Chypre » (98). Et lorsque les deux amis reviennent à Djezzine, Marc est heureux de sentir autour de lui, comme une communauté d'adoption, la nombreuse assistance qui a envahi la maison « illuminée comme pour une fête » (99) et dont le récit offre un tableau pittoresque :

[...] des parents et des amis réfugiés étaient venus tuer le temps en notre compagnie – les uns par d'interminables parties de cartes ou de tric-trac, les autres par des discussions sur la guerre et l'exil ; d'autres enfin, les plus vieux, sombres et taciturnes, fumaient le narguilé et buvaient à petits coups de l'arak. Marc montra de la joie à se trouver parmi eux, et il lui fut témoigné une affection bruyante et sincère.

C'est dans cette maison de la montagne libanaise que Marc va mourir, veillé par le narrateur. On l'a installé « dans une immense pièce vide, de plain-pied avec le jardin, et d'où l'on découv[r]e toute la vallée » (*ICSM*, 106) : il a donc sous les yeux un paysage aimé. Pourtant, c'est vers un autre paysage que le reconduisent ses souvenirs : « [...] il semblait prendre un grand plaisir à rappeler quelques épisodes de notre vie de collégiens » (107). Et quand le brouillard envahit le jardin, les paroles de son ami prennent le relais : « [...] j'évoquais les promenades que nous faisons à U., vers cette hauteur d'où nous découvrons, à l'horizon, les neiges bleues de l'Auvergne » (108). Ce retour imaginaire vers la Corrèze fait se toucher les deux pays d'enfance de Millet. Le personnage de Marc en vient à incarner, dans ce moment de mourir qui ne cesse de hanter le romancier, un double désir de retour : vers le Liban, certes, puisque tel était le but de son voyage et que le roman est tout entier orienté par cette quête, mais aussi, très discrètement, vers la Corrèze natale dont son ami suscite le souvenir par un récit dont seule une bribe nous est livrée, mais qui présage bien des récits futurs.

Dans ce premier roman publié par Millet, l'invention, au sens liturgique qu'il convient ici de donner au mot, n'est donc pas seulement celle du *corps de saint Marc*. Ou plutôt, à travers ce corps maladif dont le récit accompagne l'inéluctable dégradation, quelque chose d'autre est mis au jour, avec les gestes précautionneux dont on entoure les reliques sacrées ou les découvertes archéologiques : l'enfance de l'écrivain. Comme s'il fallait que Marc meure pour que revive le passé

de celui dont il est le double désespéré, et que l'écriture puisse advenir.

*

Deux ans après *L'Invention du corps de saint Marc*, Millet publie *Sept passions singulières* dont deux nouvelles, *Le soldat Rebeyrolles* et *Aux confins de l'Empire*, relançant le dialogue du natal et du lointain.

Le soldat Rebeyrolles présente une configuration proche de celle du premier roman. Le Liban en guerre est en effet le cadre de cette histoire trouble et violente dont le narrateur est ici encore un Libanais. On reconnaît la plaine de la Bekaa dans la description qu'il fait de sa région :

Nous autres, nous ne connaissons la mer que par des récits de soldats ou de voyageurs : notre pays est minuscule – et la plaine où nous vivons, entre deux chaînes de montagnes, étroite et interminable ; nul ne songe d'ailleurs à la quitter, à s'aventurer vers le nord, ou à franchir les montagnes laiteuses pour redescendre vers le littoral. Nous ne nous soucions pas de la guerre ; parfois, un convoi militaire s'arrête sur la route, en bas du village ; ou bien, au plus haut du ciel, sans plus de bruit que des oiseaux migrants, passent des avions. Sur les premiers contreforts de la montagne qui nous sépare du désert, adossé à une falaise criblée d'anciens tombeaux aux parois ocre dans lesquels jouent nos enfants, les jours de pluie, et où nous abritons nos troupeaux, notre village a toujours été à l'écart du monde. (*SPS*, 101)

L'écrivain affirme déjà son goût des territoires enclavés, à l'écart de l'Histoire, où la vie suit un cours immémorial, théâtre idéal pour un drame qui n'a d'actuel que l'apparence. Loin des combats de Beyrouth, c'est en effet dans les marges de la guerre civile qu'il se déroule, entre trois personnages qui, s'ils sont rattachés au contexte historique, ont aussi un caractère archétypal : un vieux seigneur de la guerre, une adolescente du village et un étranger, jeune Français engagé dans le conflit.

Celui que l'on appelle simplement « le Propriétaire » est l'incarnation d'un pouvoir quasi féodal, dont la violence est fondée sur une histoire séculaire que la modernité n'a pas touchée :

[...] le village lui appartenait, ainsi que les collines alentour, et nul, chez nous, n'eût songé à s'en indigner ou à s'étonner de ses exigences, et la guerre n'y avait rien changé. Mais sa demeure continuait, plus que les troubles de ce temps, d'occuper les esprits ; un peu avant la guerre, des étrangers venus du nord avaient travaillé toute une année à l'édification de cette énorme bâtisse sur une haute colline qui, à l'écart

du village, s'abaissait en pente douce vers la plaine : demeure extravagante et inachevée dans la pierraille et les vents, sorte de forteresse enceinte d'aucun mur ni d'aucun rideau d'arbres, serrée contre une haute tour, et protectrice de nulle âme, elle apparaissait comme un autre de ces monuments romains ou de ces châteaux des Croisés, si nombreux dans nos montagnes ; et nous ne tournions jamais nos regards vers elle sans un sentiment de crainte ou de superstitieux respect que nourrissaient, il est vrai, les récits de ceux qui y avaient pénétré [...] – crainte et respect que nous inspirait avant tout le Propriétaire sur qui, lorsque se déliaient les langues, les témoignages étaient contradictoires, incertains : il passait, chez nous, pour un homme puissant et affable, cruel et doux, impérieux, irascible, magnanime, ce qui, on le voit, ne le distinguait guère du reste des humains ; du moins nous sentions-nous en sécurité avec lui, quelles que fussent ses exigences : mais à cela ne nous pliions-nous pas, de père en fils, depuis longtemps ? (SPS, 104-105)

Au nombre de ces exigences archaïques acceptées par les villageois figure celle de lui livrer tour à tour les jeunes filles du village, et l'une d'elle est le deuxième personnage de la nouvelle. Quant à Rebeyrolles, le jeune Français auquel le Propriétaire a confié la garde de sa demeure pendant son absence, il est l'étranger qui vient rompre l'ordre établi et déclenche le drame. C'est sur lui que le récit se focalise, comme autour de Marc dans le premier roman.

L'essentiel de la nouvelle relate le face à face de Rebeyrolles et de l'adolescente dans la grande demeure déserte où, dès lors qu'il est clair que le jeune Français n'usera pas du pouvoir que lui a délégué le Propriétaire, se développe entre les deux personnages une approche mutuelle continuellement compromise par l'inégalité de la situation comme par l'obstacle de la langue et de la culture. À travers cette confrontation se laisse deviner une méditation de l'écrivain sur sa propre relation à ce lointain intime qu'est le Liban.

Rebeyrolles va remplacer l'abus sexuel qu'attendent de lui, afin que l'ordre des choses soit préservé, aussi bien le Propriétaire que l'adolescente, sa famille et la communauté villageoise, par la parole comme tentative à la fois d'élucidation de soi et de relation à l'autre :

Il avait parlé sans s'interrompre, opiniâtement, comme si cette sorte de confession entreprise dans la langue de l'adolescente et achevée dans la sienne eût dû le renseigner sur lui-même ; et dans la clarté faible de midi, il restait là, assis devant la baie, les yeux clos, la tête légèrement renversée, lèvres ouvertes sur des mots inachevés de rêve éveillé. (SPS, 113)

En face de lui, la jeune fille, d'abord déroutée, finit par trouver dans cette parole « quelque apaisement » (107), même lorsqu'elle n'en comprend plus les mots, par le seul fait qu'elle lui découvre un nouvel ordre des choses :

[...] car cette parole qui s'élevait avec le jour et qui lui semblait si impérieuse modifiait l'ordre instauré par la nuit ; elle attendait tout de ces mots qui ne la concernaient pas et ne s'adressaient à elle que par hasard (la voix eût aussi bien pu ne s'élever que pour célébrer en un murmure incompréhensible la naissance du jour). Mais tant qu'il parlerait elle serait liée à lui, peu ou prou : aussi feignait-elle la plus grande attention, assise en tailleur sur un tapis, avec des mines dont il s'irritait mais qui ne l'empêchaient pas de poursuivre et où il finissait même par trouver, complaisamment, la justification de ses paroles.

À l'origine du récit est donc posée, significativement, la distance géographique entre l'Orient et l'Occident, comme écart à combler par le voyage, mais aussi par la parole elle-même : « L'une des premières choses qu'il lui ait dites – celle du moins qu'elle put écouter paisiblement – fut qu'il avait traversé toute une mer pour arriver chez nous. » (SPS, 104). Or, comme Marc, Rebeyrolles est originaire d'une région que l'on devine être la Haute-Corrèze, et même si aucun toponyme n'est mentionné¹, l'évocation d'un paysage familier et de ses habitants, plus développée que dans le premier roman, forme un petit tableau synthétique :

[...] un village de pierre grise avec des toits d'ardoise au bord d'une eau profonde et ceinte d'arbres toujours verts, de grands troupeaux de vaches rousses, des gens qui déambulaient sur les chemins, dans les champs et dans les bois au sein d'une sorte d'ivresse perpétuelle – crétins radieux entourés d'un grand respect, vieilles femmes bavardes, enfants libres d'aller et venir... (107)

Les maisons de granit, le lac, les sapins, les vaches limousines, et ces personnages essentiels que seront l'innocent, le chœur des vieilles et les enfants : le village natal de Millet, ce Viam qui deviendra Siom, est ébauché en quelques lignes, par le jeu de la mémoire, en plein cœur du lointain Liban. Cependant, la vision d'une Corrèze heureuse – à l'encontre de la couleur plutôt sombre des évocations ultérieures –

1. La patronyme du personnage, en revanche, a une consonance nettement limousine. On peut penser plus précisément au peintre Paul Rebeyrolle (1926-2005), né à Ey-moutiers en Haute-Vienne, ce qui créerait un lien ténu avec les figures d'artiste qui parsèment l'œuvre de Millet. Dans *Ma vie parmi les ombres* seront évoqués à la fois le peintre et une Mme Rebeyrolle, de Villevalaix (VPO, 425).

est attribuable ici à la nostalgie éprouvée par le jeune Français. Reste que le dispositif de la fiction permet à Millet de dire à la fois la proximité et l'éloignement de ses deux territoires d'enfance.

Rebeyrolles tend en effet à privilégier la proximité : « [...] il lui disait que lui-même venait d'un village qui ressemblait à celui-là (et sa figure avait, à cet instant, une douceur niaise). » (*SPS*, 106). La parenthèse exprime la dérision du narrateur à l'égard d'un désir de joindre ce qui est éloigné que l'auteur semble pourtant partager. La jeune fille, au contraire, incarne l'altérité dans ce qu'elle a d'irréductible : « Il parlait – et à peine le comprenait-elle : il venait de trop loin. Et ce qu'elle saisissait concernait des choses si étranges qu'elle avait de la peine à se les représenter [...] » (107). Car, outre tout ce qui sépare la verdoyante Corrèze de la sécheresse méditerranéenne, Rebeyrolles vient d'un pays en paix alors que la jeune fille a toujours connu la guerre, comme si la géographie vouait certains territoires plus que d'autres à la violence et au tragique : « Qu'il pût y avoir des pays, si lointains fussent-ils, que la guerre épargnait, cela lui semblait improbable à elle qui, née avec la guerre, n'avait connu que les collines de terre sombre, nue, et de grands pans de ciel écru d'où rien ni personne ne surviendrait jamais. ».

Peu à peu s'esquisse la vie de Rebeyrolles, un être qui se cherche entre le lointain et l'origine,

[...] son errance d'une ville à l'autre, puis de pays en pays, son goût des femmes mûres, l'impossibilité d'échapper à soi ou de se perdre, et ses retours irraisonnés au village natal où sa mère muette et vieille l'accueillait sans mot dire, puis ce voyage interminable vers une plus grande lumière et l'espoir enfantin de devenir meilleur – jusqu'à la blanche B. où il avait enfin trouvé une guerre et des combats à sa mesure, pitoyables, vains, peu honorables, dans lesquels il s'était révélé un guerrier assez appliqué quoique sans ferveur, désireux de tuer le temps plutôt que des adversaires de hasard, et à la fin – après une blessure qui le laisserait boiteux – soucieux de préserver sa vie et son temps, devenant même hostile à cette guerre et à toute cause au point de paraître un lâche, voire un traître, à ses compagnons de combat, si bien que le Propriétaire, pour le compte de qui il se battait et qui s'était pris pour lui d'une affection bruyante, avait jugé bon de l'éloigner de B. (*SPS*, 112-113)

Millet projette sans doute une part de lui-même dans ce personnage tourmenté, ballotté entre errance et retour, engagement et désillusion, ce que confirmera quelques années plus tard le début d'*Un balcon à Beyrouth* :

Souvent, j'ai voulu aller prendre les armes aux côtés des chrétiens ; la veulerie de la France et de l'Occident envers le pays de mon enfance me poignait jusqu'aux larmes, et la mienne, aussi, qui cherchait entre l'écriture et la Croix de quoi apaiser une nostalgie que la guerre avivait interminablement. (BB, 93)

Mais la relation de Rebeyrolles et de la jeune Libanaise ne passe pas seulement par la parole, dont l'usage est rendu problématique par l'obstacle des langues (l'un parle l'arabe « avec embarras » [SPS, 103] et l'autre ignore le français), mais aussi par une sorte de jeu silencieux dont la gravité confine au rituel. Ainsi leur déambulation nocturne dans le huis clos de la grande demeure vide évoque-t-elle un itinéraire initiatique (comparable à celui du narrateur de *Petite suite de chambres* dans l'Hôtel du Lac), où la jeune fille semble guider le Français, dans un accord muet :

[...] elle se déroba par la porte entrouverte d'une pièce adjacente où il pénétra à son tour ; il la suivit dans les autres chambres ; toutes étaient vides ; ils soulevaient en marchant de la poussière de ciment et de chaux. Ils ne disaient rien ; ils avançaient lentement, l'un derrière l'autre, et pendant plus d'une heure ils arpentèrent ces pièces disposées en enfilade et encerclant l'énorme tour (elle aussi vide et inachevée) ; à l'aube, muets et sales, se souriant comme s'ils venaient d'accomplir ensemble une marche épuisante dans le désert aux confins de la plaine, ils s'approchèrent d'une fenêtre d'où ils regardèrent le jour se lever sur la plaine enneigée. (110-111)

Une autre forme du jeu est le déguisement. Le Propriétaire est en effet amateur des « vêtements occidentaux les plus rares » et possède « une singulière collection constituée d'anciens uniformes militaires et de précieuses parures féminines » (115). C'est Rebeyrolles qui prend ici l'initiative. La jeune fille ayant singé la courtisane orientale en dansant devant lui lascivement sur une musique captée à la radio, il lui fait prendre un bain purificateur, puis lui fait revêtir « une robe ancienne de soie noire, trop grande pour elle, qu'il lui avait dénichée parmi bien d'autres dans la penderie d'une chambre » (112), comme si ce déguisement pouvait lui rendre sa dignité perdue. Et le fait qu'elle porte la robe « en la tenant roulée sur ses cuisses comme si elle s'apprêtait à franchir un gué » suggère symboliquement la possibilité rêvée par Rebeyrolles d'abolir la distance qui les sépare.

Mais deux événements dramatiques vont rompre cette sorte de rêve éveillé¹ dans lequel les deux personnages étaient enfermés – et protégés – comme dans un cercle magique. Le Français, qui a voulu descendre au village pour aller à la rencontre des habitants, n'a trouvé que des portes closes car, commente le narrateur, « sa place n'était point parmi nous » (*SPS*, 114), et une vieille femme lui a finalement montré le chemin du retour, manifestant par là l'impossibilité d'un rapprochement. Mais, entre temps, le Propriétaire est rentré, qui lui reproche violemment à la fois d'avoir laissé la demeure sans surveillance et d'avoir respecté la jeune fille. Le traitant de « foutu Occidental » (117), il le renvoie brutalement à ses origines, confirmant le fossé qui les sépare : « Vos pères au moins, du temps du Mandat, savaient se comporter. Vous vous croyez sans doute pur et dur : vous êtes bien de ceux qui ont mis ce pays à feu et à sang... ». Et comme il est sur le point de violer l'adolescente pour réaffirmer son pouvoir absolu, Rebeyrolles le tue de plusieurs coups de revolver.

Il n'a plus ensuite qu'à assumer les conséquences à la fois de son acte et des dernières paroles du Propriétaire. S'il peut penser avoir enfin apprivoisé la jeune fille qui, « pour la première fois, souriait vraiment, joyeusement » (*SPS*, 117), il sait qu'ayant tué le vieux chef de guerre, il ne peut échapper à la mort. Mais il garde la liberté de la mettre en scène par un dernier rituel partagé, qui inverse la première scène de déguisement dans une réciprocité enfin heureuse :

Dans la salle de bains, elle le regarda se couper les cheveux puis, comme il s'y prenait mal, elle lui rasa elle-même la tête, de même qu'elle l'aida, avec de petits gestes précis, dans l'une des chambres, à se déshabiller et à revêtir un uniforme d'officier français de l'époque du Mandat, qu'il avait trouvé dans la penderie ; elle boucla le ceinturon dans lequel elle avait passé l'étui à revolver, et s'agenouilla pour l'aider à enfiler les bottes. Il garda à la main le képi bleu ciel et arrangea sur son cou l'écharpe de soie blanche². (117-118)

En revêtant ce vieil uniforme français, « le soldat Rebeyrolles » assume au moment de mourir le statut d'étranger qu'il avait voulu abolir

1. L'image est utilisée par deux fois, à propos de l'adolescente (« la tête étrangement renversée sous le poids de la serviette – hautaine et stupide tête de dormeuse éveillée » [*SPS*, 109]) et à propos de Rebeyrolles (« les yeux clos, la tête légèrement renversée, lèvres ouvertes sur des mots inachevés de rêveur éveillé » [113]).

2. Déjà, dans *L'Invention du corps de saint Marc*, une vieille femme identifiait Marc à « un jeune officier français de l'époque du Mandat » en remettant au narrateur parti à sa recherche une vieille photographie (*ICSM*, 97).

en s'engageant dans le conflit libanais. Du moins peut-il avoir la satisfaction d'avoir gagné une amie qui l'accompagnera jusqu'au moment de marcher au supplice :

Moi qui ai pu les voir comme nul ne les vit, au moment où elle et lui se tenaient côte à côte devant les baies et qu'ils regardaient le jour se lever, j'affirme qu'ils avaient sur les lèvres le même sourire – ce sourire d'une extraordinaire douceur et d'une allégresse frémissante dont nul ici n'a perdu mémoire, et que tous lui virent lorsqu'il ouvrit les grandes portes-fenêtres et qu'il sortit sur la terrasse. (118)

Car c'est bien d'une marche au supplice qu'il s'agit, à travers la foule des villageois qui s'écarte avec respect devant cet étrange personnage transformé en icône, souriant, « la tête légèrement relevée vers le ciel, une main posée sur l'étui à revolver, l'autre retenant à son cou l'écharpe blanche ». Et à cette marche, la longue phrase conclusive confère une solennité quasi religieuse :

La foule se taisait, prête à se lamenter comme elle le ferait bientôt, quand il aurait eu de la main droite un geste brisé, que les balles des frères de l'adolescente ou celles de l'homme de main l'auraient fait tomber à genoux et qu'il se serait couché sur le côté dans son clair uniforme taché, ne laissant ni mot écrit ni parole mémorable, délivré de lui-même dans une sorte de gloire matinale que proclameraient et ébruiteraient des bouches villageoises, plus habiles et promptes à l'oubli que la plume d'aucun écrivain français rêvant d'un destin qui ne soit pas d'encre et qui s'en laisserait hanter jusqu'à mettre en écrit, opiniâtrement, comme une réparation, cette légende qui n'aurait point passé l'hiver de notre plaine. (118-119)

L'instance narratrice se dédouble curieusement dans ces dernières lignes de la nouvelle, suggérant qu'un écrivain a relayé la parole collective pour porter plus loin et plus haut la « légende ». Mais ces « bouches villageoises », n'en annoncent-elles pas d'autres, celles du village corrézien, que le même écrivain, hanté par un même souci de « réparation », s'attachera un jour à « mettre en écrit » ?

En attendant, dans cette nouvelle à la fois violente et lumineuse, la tension entre le lointain et le natal, dont l'histoire consacre l'impossible résolution, est à nouveau mise en scène dans tout le mystère de son clair-obscur. Par le biais de la fiction, le voyage au Liban débouche, comme dans *L'Invention du corps de saint Marc*, sur une mort extatique, comme si le pays de l'enfance, mis à feu et à sang par la guerre civile, ne pouvait susciter que des rêveries tragiques.

*

Dans *Aux confins de l'Empire*, à l'inverse de la nouvelle précédente, c'est le village corrézien qui est le lieu à la fois de l'action et de la narration, tandis que des pays lointains sont objets de rêverie. Le narrateur use du « nous » pour parler au nom de la communauté villageoise et du « vous » de politesse pour s'adresser au personnage principal, mais comme on invoque un absent, voire un mort, ce que laisse entendre la fin de la nouvelle : « Où êtes-vous, maintenant ? » (*SPS*, 137). Comme dans *Le Soldat Rebeyrolles*, mais aussi déjà dans *L'Invention du corps de saint Marc*, le récit témoigne d'un personnage qui a frappé les imaginations par son étrangeté, voire son extravagance, avant de disparaître.

La nouvelle conte la passion exclusive, « singulière », d'un fils de paysans corréziens pour un Empire colonial français en voie d'extinction, qui représente une promesse d'évasion exaltante pour qui n'a d'autre horizon que son « étroit village encerclé de collines, de forêts et de vents, et dont les mauvaises rues (une grand-rue et trois venelles) indiquaient à peu près, selon le maître, les points cardinaux » (*SPS*, 125). De ce lointain, l'enfant a acquis une connaissance d'autant plus intime qu'elle est imaginaire et passe par la médiation de la mère :

[...] vous y aviez rêvé infiniment devant les livres de géographie à forte couverture saumon dont autrefois se servit votre mère, à qui vous récitiez vos leçons comme autant de confidences, et qui vous apprit à aimer votre pays ailleurs qu'en ses limites originelles ; et au chef-lieu, adolescent, vous aviez rêvé aussi devant maintes devantures de librairies exposant globes et planisphères : vous y déchiffriez les territoires de l'Empire avec une satisfaction que vous ne vous expliquiez pas, frissonnant et rougissant, mais non sans quelque humilité, comme s'il s'agissait d'un secret que, déjà, vous retenait de partager une sorte de honte ou encore la crainte quasi superstitieuse que l'énumération de ces territoires immenses ne les fit aussitôt disparaître, ne leur ôtât cette couleur rosâtre qu'ils avaient sur les cartes, et que vous imaginiez être celle des terres et des ciels de là-bas. (123-124)

Enfant solitaire en butte aux moqueries de ses condisciples¹, il recherche l'amitié d'un jeune vacancier, « adolescent au teint pâle, élégamment vêtu de blanc » (126), dont il envie le privilège de vivre dans un pays pour lui mythique qui ressemble beaucoup au Liban :

[...] avec passion, vous l'avez écouté parler du plus lointain des territoires de l'Empire, où il vivait le reste de l'année avec sa famille ; les

1. Comme plus tard « l'écrivain Sirieix ».

pauvres gravures du livre de géographie n'en pouvaient suggérer la beauté, ni l'étendue – et l'adolescent décrivait de hautes montagnes, des arbres millénaires, des vallées saintes, des ruines de temples, des bâtiments impériaux semblables à ce qu'ils étaient en tout point de l'Empire, révévés comme des sanctuaires et les fonctionnaires comme des princes par de superbes métis aux yeux bleus et aux cheveux clairs. Vous n'imaginiez pas plus belle illustration de ce que, plus tard, vous appelleriez la grandeur de l'Empire ; et, frémissant, ému, ne sachant plus quoi faire de vous, vous êtes allé (les genêts et la pierre avaient, sous le soleil, une odeur lourde, les chemins poudroyaient) vous coucher dans la lande, les yeux au ciel, et avez jusqu'à la nuit songé à ces montagnes du sommet desquelles l'on pouvait voir, selon l'adolescent, d'un côté une mer, de l'autre les commencements de plusieurs déserts. (127)

Mais il n'est aux yeux de cette famille de citadins aisés qu'un « campagnard mal dégrossi et mal vêtu, aux doigts et à la figure rouges, au verbe maladroit », et le voilà renvoyé à sa solitude, « cette étrange solitude de village où l'on ne peut pas plus échapper aux autres qu'à soi ». Il cherchera à en savoir davantage en faisant parler une jeune villageoise amoureuse du vacancier, avec laquelle il essaiera en vain de partager sa passion secrète, mais qui le rejettera à son tour.

Cependant, l'Histoire avance et va rendre cette passion de plus en plus anachronique et scandaleuse. La fin de « la dernière guerre impériale » (*SPS*, 132) – l'Algérie n'est pas nommée –, à laquelle il était trop jeune pour participer, achève de faire de lui un asocial, qui se bat avec ses condisciples de l'École Normale d'Instituteurs, partisans de l'indépendance, et se fait humilier par eux. Devenu lui-même maître d'école, il s'attire réprobation de ses collègues et plaintes des parents pour avoir voulu transmettre à ses élèves son « amour de l'Empire » (133) : n'est-il pas allé jusqu'à tirer du grenier de l'école, pour ses leçons d'histoire et de géographie, une carte qui n'a plus cours ? Il finira par démissionner à l'issue d'une visite de l'inspecteur. Rentré à la ferme, exploité par sa famille qui lui fait payer « les années perdues à faire des études » (135), il devient peu à peu « le très nécessaire idiot du village », vivant désormais tout entier dans son rêve impérial, avant de disparaître après une dispute avec son frère, sans que l'on sache ce qu'il est advenu de lui.

Cette étrange nouvelle est à plus d'un titre un jalon important de l'itinéraire de Millet. L'écrivain projette une part de lui-même à la fois dans le jeune Corrèzien fasciné par l'Empire et dans l'adolescent vi-

vant à l'étranger et passant ses vacances au village, comme il le confirmera dans *Fenêtre au crépuscule* :

J'avais six ans, et l'empire colonial français n'était pas entièrement démantelé ; l'ailleurs faisait partie de la France. Le Liban n'a jamais été une colonie mais un territoire sous mandat de la Société des Nations, où le français s'entendait, comme dans tout l'arc du Proche-Orient, d'Alexandrie à Istanbul. Cet empire dans lequel la langue française rayonnait comme un soleil qui ne se couche jamais me donnait à rêver ; j'y voyais une immense famille répartie sur plusieurs continents, et dont la métropole était le centre généreux. (FC, 61)

Le héros de *Aux confins de l'Empire* est donc plus proche de son créateur que le soldat Rebeyrolles, dont il partage cependant la quête de grandeur et le désir de lointain¹, car sa « passion singulière » se développe tout entière dans l'imaginaire et le langage. Et, comme tous les « innocents » de l'œuvre, il est une figure de l'écrivain.

Il est d'abord l'enfant baudelairien, « amoureux de cartes et d'estampes », pour qui « l'univers est égal à son vaste appétit »². Ce qu'il nomme « l'Empire » a à voir avec cette « immensité intime » dont Bachelard a montré qu'elle était une dimension essentielle de l'imaginaire de l'espace : son expansion intérieure³. Mais il est aussi capable d'en transmettre aux autres la fascination. Sollicité par l'instituteur, il subjugue un moment ses condisciples, pourtant hostiles, par la seule force du verbe :

[...] vous avez d'emblée créé un silence unanime ; et d'une voix égale que nul ne vous connaissait [...], vous avez lentement énuméré les territoires de l'Empire, les dates de leur conquête et les épisodes héroïques qui s'y rapportent, vous payant même le luxe (vous tournant alors avec votre pâle sourire vers vos condisciples, puis vers le maître, forçant cette fois leurs regards à s'égarer vers les fenêtres) de nommer

1. Si les données factuelles – et en particulier le décalage temporel – ne permettent pas d'identifier formellement les deux personnages, il n'en existe pas moins de l'un à l'autre une continuité, comme si *Aux confins de l'Empire* racontait une sorte de pré-histoire imaginaire du *Soldat Rebeyrolles*. Les deux nouvelles constituent manifestement un diptyque dans lequel Millet envisage deux moments différents : celui du lointain rêvé et celui du lointain rejoint.

2. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Le Voyage ».

3. « L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini. » (Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 168).

ceux qui avaient été perdus, ainsi que les dates et les raisons de ces pertes. Jour de triomphe qui vous valut l'éphémère compagnie des flatteurs, puis vous renvoya davantage à votre solitude [...]. (SPS, 124)

Adolescent, il déroule pour lui seul de véritables litanies qui annoncent celles de « l'écrivain Sirieix ». Mais il ne se contente pas de recenser un savoir livresque (« territoires, cités, fleuves, sanctuaires, superficies, dates, noms de conquérants et d'explorateurs » [131]) et déborde librement les frontières du réel :

[...] et même, n'alliez-vous pas jusqu'à rêver à des territoires inconnus, voire imaginaires, que vous attribuez à l'Empire, et dont vous esquissiez sur de grandes feuilles que vous détruisiez peu après la topographie et le découpage administratif – votre plus grand plaisir étant de baptiser des villes, des rivières, des îles et des lacs avec les noms de nos écrivains ?

Or, rêver des territoires et leur donner des noms d'écrivains, n'est-ce pas, déjà, inventer un univers romanesque ?

Comme le romancier encore – et en particulier le romancier que sera Millet – le héros de *Aux confins de l'Empire* sait aussi dialoguer avec la mémoire douloureuse et lacunaire des humbles pour nourrir son monde intérieur de ce que l'histoire officielle ne retient pas. Ainsi, après la fin de la guerre d'Algérie :

Vous défiant des livres et des images, vous interrogeriez les deux survivants : mais ils avaient peu de mémoire ou bien, retournés enfin aux travaux de la terre, ils préféreraient ne point parler. Vous questionneriez les mères des soldats morts, vieilles édentées vêtues de noir et qui ne savaient rien, n'ayant gardé de leurs morts, au fond de chambres humides ou de sombres salles de ferme, que de menus objets et une grande photographie encadrée qui les représentait en militaires souriants, fiers, naïfs : vous les contempriez avec reconnaissance et même avec une émotion qui vous brisait la voix – ce qui vous valait de la part de ces vieilles femmes une sympathie (voire de la compassion) qu'elles manifestaient en vous posant la main sur la tête et en vous faisant don d'un des objets éparpillés sur la table – douille, baïonnette, boucle de ceinturon – et dont elles ne s'apercevaient pas que, souvent, ils dataient de guerres d'autrefois, d'où les avaient rapportées les pères des soldats morts. (SPS, 132-133)

Et quand il revient au village, méprisé de tous, c'est pour devenir à son tour, alors même qu'il n'en a rien connu directement, le témoin d'un monde disparu :

[...] lorsque, les jours de gel, bâillant d'ennui avant le repas du soir, ils feignaient de vouloir vous entendre parler de ce qu'avait été l'Empire, tout au plus vous mettiez-vous à énumérer comme autrefois territoires, villes et fleuves ; et leurs ricanements vous importaient peu : vous continuiez à murmurer près de l'âtre, dans cette longue et sombre salle qui sentait la pomme surie et le fagot humide, vos regards croisant parfois ceux de votre plus jeune belle-sœur, la seule qui vous prêtât quelque attention et parût vous prendre au sérieux. (135-136)

Allant jusqu'au bout de sa passion devenue folie, il finira par vivre au milieu d'une création mentale qui, abolissant toute limite entre le réel et l'imaginaire, l'ici et l'ailleurs, superposera définitivement au canton corrézien des lointains à la fois exotiques et anachroniques, en un véritable territoire personnel dont il sera le maître dérisoire et dont il n'ouvrira les frontières qu'à ceux qui sont encore capables de rêver :

Bien des années plus tard, les choses avaient changé ; les territoires s'étaient presque tous retirés des cartes de géographie, rendus à eux-mêmes comme ces champs nombreux aujourd'hui abandonnés autour du village par des paysans morts ou exilés. Mais vous n'en vouliez rien savoir – ou même vous n'en saviez rien ; depuis longtemps, vous n'ouvriez plus ni livre ni journal, ni n'écoutez plus personne ; vous fermiez souvent les yeux, où que vous vous trouviez, et vous plongiez dans des songeries qui vous tiraient larmes et sourires, ou bien vous arpentez jachères, landes et bois, 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 mais, incapables de partager avec vous un amour si ancien, ils finissaient par vous abandonner, la bouche grande ouverte, les bras le long du corps, dans une gloire muette. (136)

Une double lecture s'impose ici. Historiquement, la fin de l'Empire colonial est explicitement associée à la fin des campagnes, comme disparition d'une France séculaire, et Millet, si sensible à toutes les dimensions du temps destructeur, assume son rôle de témoin de cette double mort, dans une mélancolie qui ne cessera de hanter son œuvre, tout en faisant de son personnage un héros bien dérisoire de la nostalgie coloniale. Mais le texte, on l'a vu, se donne aussi à lire à un autre niveau, celui de la création romanesque en tant qu'elle invente son propre territoire et en nomme les lieux. Car le territoire de l'écrivain n'est-il pas précisément ce bout de terre familier que son imaginaire

agrandit aux dimensions d'un monde, et d'abord en lui surimprimant d'autres territoires connus ou rêvés ? C'est ainsi que le maître d'école anti-colonialiste, lorsqu'il apprend à l'enfant la célèbre formule de Voltaire sur les « quelques arpents de neige pour quoi il n'était pas la peine qu'on se fût battu au Canada¹ » (*SPS*, 126), lui ouvre paradoxalement un nouvel horizon de rêverie :

[...] nos grands bois de sapins au bord d'étangs et de lacs sombres, nos champs de neige l'hiver et, en automne, le flamboiement des hêtres et des châtaigniers, le maître vous convainquit sans peine que cela ressemblait à cette partie jadis trop vite abandonnée de l'Empire.

Dans un double mouvement d'assimilation du territoire lointain et de défamiliarisation du territoire proche s'esquisse ainsi ce qui sera le territoire imaginaire de Millet, qui d'ailleurs fera jouer un jour, dans *La Voix d'alto*, le duo de la Corrèze et du Canada².

L'étrange personnage disparaîtra finalement, peut-être tué au coin d'un bois par quelque « paysan ivre » (*SPS*, 137), à moins qu'il n'ait rejoint ces « confins » dont il avait si passionnément rêvé, pour devenir à son tour objet de rêverie. Et dans les dernières lignes se fait entendre la voix, aux accents à la fois lyriques et pathétiques, de celui qui a voulu prendre en charge la mémoire de ce destin dérisoire :

Où êtes-vous ? Où êtes-vous ? Quels territoires arpentez-vous encore où votre ombre improbable soit matière de langue et de mémoire, épaisseur même de légendes qui feraient de vous un de ces hommes – conquérants, administrateurs ou bâtisseurs de villes impériales – que vous représentaient les livres maternels et dont si souvent vous aviez, dans le secret de votre chambre humide, d'un fond de grange ou d'un poulailler vide, imité les gestes, les postures, et répété les paroles célèbres ? (137)

Par son témoignage, le narrateur se rend ainsi proche de cet anonyme, « femme illettrée » ou enfant, qui a d'« une main maladroite, pressée

1. Millet cite à nouveau la formule de Voltaire, pour en dénoncer la légèreté, dans un texte du *Sentiment de la langue*, publié l'année suivante, *L'écrivain français et sa langue* : « Le mot de Voltaire, à propos des quelques arpents de neige pour lesquels il n'était pas la peine qu'on se battît, est aussi bête et navrant que celui de Sartre sur Billancourt : une grande partie de l'Amérique du Nord parlerait sans doute français maintenant. » (*SL*, 41-42).

2. Millet reprend à son compte cette comparaison dans « D'une fenêtre sans éclat », évoquant « le crépuscule tombant sur des forêts qui, une fois encore, me faisaient rêver à de livresques espaces canadiens » (*SL*, 70).

ou facétieuse » ajouté sur le Monument aux Morts un nom que le lecteur ne connaîtra pas.

*

Le détour de la fiction semble donc avoir été nécessaire à Millet pour pousser à la limite les émotions suscitées par le souvenir douloureux du Liban, tout en s'approchant à pas prudents d'une autre mémoire, celle de la Corrèze. En inventant des personnages corrèziens chez lesquels le voyage – réel ou imaginaire – prend la forme de l'excès et conduit à la mort, en les plaçant sous le regard de témoins fascinés, véritables passeurs de mémoire, il a pu à la fois vivre par procuration et mettre à distance sa propre « passion singulière » pour le lointain, articulée à une relation encore incertaine au pays natal.

Chapitre 2

Songes du *nostos*

Le dispositif fictionnel varié de plusieurs manières dans les textes publiés entre 1983 et 1985 ne permettait pas l'évocation de souvenirs plus personnels, le travail sur une mémoire plus intime : cette *recherche du temps perdu*, en somme, en quoi consiste tout retour sur l'enfance. Quelques textes publiés dans les années suivantes en constituent cependant des fragments, comme un contrepoint autobiographique à la fiction. Le premier volume du *Sentiment de la langue* (1986) contient deux textes évoquant le Liban, que leurs titres, leur forme et le pacte implicite qui sous-tend l'ouvrage autorisent à considérer comme autobiographiques : « Confession brève » et « Beyrouth sous la pluie ». Le premier ouvre d'ailleurs le livre, ce qui lui confère une importance particulière. Mais c'est surtout dans *Beyrouth*, livre publié en 1987, que Millet tentera de restituer les bribes de sa mémoire libanaise.

*

Il est sans doute révélateur que la première « confession » – fût-elle « brève » – d'un écrivain de trente-trois ans, qui n'a publié jusqu'alors que des fictions, soit consacrée à son enfance libanaise. Certaines phrases font d'ailleurs discrètement signe vers les livres antérieurs : « Mes violences sont des songes. Je vis de passions élémentaires [...] » (*SL*, 15). Mais surtout, il s'agit de ressusciter la figure d'un enfant d'autrefois en tant qu'il a pu devenir l'écrivain d'aujourd'hui :

Enfant, j'étais solitaire et patient – peut-être triste. Je ne voyais guère au-delà de mon ombre. Souvent, pour être tout à fait seul, je recherchais l'aplomb du soleil.

J'étais obstinément penché vers la terre. J'habitais, entre mer et montagne, un pays de vestiges.

Cette figure d'enfant solitaire n'est pas dépourvue de romantisme, au sens vrai du terme, et la filiation est bien lisible avec tant de personnages de l'œuvre future qui se chercheront ainsi à l'écart d'autrui, mais aussi et surtout avec la figure même de l'écrivain, dont Millet écrira, dans son avant-propos à la réédition du *Sentiment de la langue* : « [...] être écrivain c'est compter aujourd'hui [...] parmi les derniers solitaires. » (*SL*, 11). Romantique aussi le goût précoce des ruines, auquel un pays à l'histoire plusieurs fois millénaire offre un terrain privilégié, et qui ouvre tôt l'enfant à la dimension de la longue durée, au mystère de l'enfoui, au miracle de la trouvaille :

J'arpentais des ruines célèbres, des sanctuaires peu connus, des sites qui n'avaient plus de nom dans aucune langue et que de vieux montagnards désignaient avec des rires muets. (16)

Je marchais entre les pierres comme un innocent. Mes gestes pouvaient faire songer à ceux d'un culte aboli, dont le dieu se fût survécu dans les visages des jeunes paysans qui me suivaient en riant (la rouleur de ma figure quand je découvrais devant eux le plus pauvre tesson !).

Dès l'enfance, aussi, la quête d'humbles vestiges matériels se confond avec celle des mots : « Je cherchais mes mots dans la terre. » (*SL*, 16). Ces mots ne sont pas ceux de la langue française, qui n'est encore qu'« une langue sans épaisseur, une langue donnée, parentale » (15), mais appartiennent aux langues lointaines, géographiquement et historiquement, dont l'enfant peut faire un usage personnel : « [...] à dix ans, j'aimais l'arabe et le latin (à quoi je comprenais ce que je voulais). ». Ainsi s'esquisse, dans le double tâtonnement de la fouille et du déchiffrement, un rapport singulier au passé et au langage : « Débris de langues, débris d'objets : j'allais des uns aux autres non sans plaisir (était-ce un jeu ou un échange incessant, un ressac d'avant langage ?). » (16-17).

Le souvenir se cristallise autour de l'une de ces découvertes, au caractère à la fois exceptionnel et fondateur :

J'eus, une seule fois, de la chance. Dans le petit temple de ***, consacré à Apollon, je fus, à mi-chemin des neiges et de la mer, un être de plein midi.

L'épisode, tel qu'il m'apparaît aujourd'hui, ne devrait pas excéder les limites nécessaires à la transcription d'un rêve. Près des marches

conduisant au portique détruit, il y avait beaucoup de terre sèche, rougeâtre, granuleuse. Je songeai – pensée naïve, étrange, brève, soufflée assurément par le génie du lieu, sinon par le sentiment aigu d’une imminence –, je songeai que pèlerins ou prêtres d’il y a deux mille ans pouvaient bien avoir perdu là quelque argent. Et je plongeai la main dans la terre pour aussitôt en retirer, parfaitement conservée sous sa couche vert-de-gris, une pièce de monnaie du temps de Constantin.

Toute cette journée je fus roi. (*SL*, 17)

Ce qui s’est joué dans le petit temple d’Apollon, dieu de la musique – on appréciera la coïncidence, ou le présage – pouvait-il annoncer tout un destin d’écrivain ? C’est bien ce que suggèrent le texte et sa place liminaire dans le recueil. Le petit miracle de l’invention d’une monnaie antique est intégré dans cette mythologie personnelle que tout écrivain tend à se constituer dès lors qu’il revient sur ses pas, et par laquelle il donne sens et nécessité à son itinéraire. Que « le génie du lieu » (référence aux livres de Michel Butor¹) y ait sa part n’étonnera pas le lecteur de Millet, pas plus que le geste de la main qui fouille la terre à la recherche du passé. Et il est beau que l’objet ainsi exhumé soit une monnaie : l’art n’est-il pas (dit un autre titre, d’André Malraux cette fois) *la monnaie de l’absolu* ? Car la royauté de l’enfant est déjà celle de l’artiste, mais il ne le comprendra que plus tard. Elle l’est par l’exaltation de la découverte, mais aussi par la solitude et le soupçon qui sont l’envers noir de la création et que l’on retrouvera si souvent dans les futurs personnages d’artistes :

Cette royauté, on ne me la reconnut pas. On prétendit que j’avais acheté ou volé la pièce. Il n’y avait pas eu de témoin. Nulle reine non plus avec qui partager la joie qui me tint lieu de toute-puissance. La chance a quelque chose de solitaire, de hors-jeu [...] ; elle nous livre au soupçon d’autrui. Nul mot, enfin, pour qualifier l’éclat de ma joie. (17-18)

Le passage de cette archéologie naïve à l’écriture se fera par la médiation de Rimbaud : « Cette reine, ces mots (visages d’encre, corps d’écriture, voix retenues), je les entreverrais plus tard dans un poème de Rimbaud : je connaîtrais les principes d’une autre *royauté* : j’écrirais... » (18)². *Royauté* est un bref poème d’*Illuminations* :

1. Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Grasset, 1958. Ce livre est le premier d’une série qui comprend : *Où* (Gallimard, 1971), *Boomerang* (1978), *Transit* (1992) et *Gyroscope* (1996).

2. Millet a évoqué à plusieurs reprises l’importance de cette œuvre dans son itinéraire de lecteur et d’écrivain : « [...] frappé comme de la foudre, irrémédiablement, à l’âge

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique : « Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! » « Je veux être reine ! » Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet, ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

Ce poème énigmatique, teinté d'un exotisme discret, suggère la double puissance du désir et du verbe, qui confèrent aux amants une royauté fugace jetée à la face du monde. Mais la lecture de Millet fait de l'écriture elle-même cette royauté, en tant qu'elle donne forme au désir et force au sujet. Encore se garde-t-il d'en prendre les pouvoirs *pour argent comptant* : « J'apprendrais vite qu'on ne joue pas avec les mots, qu'ils ne dispensent nulle chance. » (SL, 18). Il n'en existe pas moins une continuité entre l'écriture et les « plus graves jeux d'enfance », dans une même quête patiente d'un absolu qui se dérobe, à l'exception de quelques rares instants de grâce, d'invention : « C'est la même démarche, opiniâtre, dérisoire. Royauté sans titre. Imposture. [...] Jeu sérieux et futile que cette invention de soi parmi la terre et les mots. ».

Millet développera davantage cette rêverie associant écriture et archéologie dans un texte publié dans le second volume du *Sentiment de la langue* (1990) : « L'amour des ruines ». Le titre fait implicitement référence à un goût apparu dans le XVIII^e siècle préromantique : il s'agit d'évoquer « ce fétichisme de l'inactuel, du fragment, du débris, de l'éclat, de la poussière des tombeaux » (SL, 157) qui est l'une des « plus extravagantes passions de l'homme ». Le texte, lui-même fragmentaire, erre de ruines en ruines, mêlant librement aux grands sites du Proche-Orient (Palmyre, Baalbek, Byblos...) une villa gallo-romaine en Haute-Corrèze¹ ou un temple de Mercure au sommet du Puy de Dôme. Cet amour des ruines est rapproché de celui de la littérature moderne pour « les textes en lambeaux ou inachevés », comme si elle ne pouvait que contempler son impuissance à élever des monuments nouveaux sur les ruines du passé, entrée déjà dans ce « devenir-ruine » (159) qui fait pour nous de la lecture du *Grand Cyrus* ou

de seize ans par la lecture de Rimbaud » (SL, 172). Cf. aussi *Fenêtre au crépuscule*, p. 108.

1. Il s'agit du site des Cars, dont une photographie figure dans *Fenêtre au crépuscule* (p. 54).

des *Martyrs* l'équivalent d'une promenade dans « [le] palais et [les] jardins ruinés du calife Hisham, dans le désert de Syrie ». Si la précarité de toute chose, vouée à la destruction et à l'oubli, est évidemment la leçon mélancolique des ruines, elle l'est aussi de la littérature, car « l'écrivain ne sauve pas plus la langue que l'archéologue une civilisation disparue » (158). Son honneur est pourtant de recueillir l'héritage de toute l'histoire de la langue, avec ses couches successives déposées dans la littérature, pour en faire ce champ de fouilles sauvages où il devient un paradoxal « bâtisseur de ruines » (161), inventant sur les ruines du passé la ruine future de son œuvre :

Fouiller le sol, manier d'antiques détritiques, divaguer au cœur des ruines, avoir de la terre sous les ongles, écrire : le même souci, la même passion de l'ancien, de l'origine, de l'étymon – de la béance d'où viendraient, comme d'une bouche immémoriale, les langues. L'écrivain fouille la langue, met au jour son état ruineux, publie le mouvement de sa ruine et accompagne son propre anéantissement. (157-158)

Ainsi l'écriture, aux prises avec le temps, s'enracine dans le lointain d'une enfance initiée aux prestiges des grandes civilisations méditerranéennes par la visite de leurs ruines, comme s'il s'agissait toujours de retrouver quelque chose d'enfoui, à la jonction de l'Histoire des hommes et de l'histoire d'un homme.

*

Ce sont des ruines plus contemporaines qu'évoque le texte « Beyrouth sous la pluie », qui constitue avec « Confession brève », dans le premier volume du *Sentiment de la langue*, un diptyque opposant Liban de l'enfance et Liban contemporain¹. Ce court texte évoque de manière fragmentaire – comment pourrait-il en être autrement ? – les hantises suscitées par les images de la guerre du Liban, qui viennent à la fois réveiller et détruire les souvenirs de la Beyrouth d'enfance. Il faut en effet faire toute sa place, dans le cheminement littéraire de Millet, à l'impact d'une actualité qui, des années durant, a offert à l'écrivain nostalgique, comme une ironie tragique, la possibilité de revoir des lieux familiers et chers rendus méconnaissables par les destructions, en une sorte de retour virtuel et cauchemardesque :

1. *Fenêtre au crépuscule* juxtapose significativement des photographies de ruines antiques et d'immeubles détruits par la guerre civile (p. 62 et 63).

Enfin restituée par la guerre, brisée, épuisée, frappée de mille plaies comme une cité antique dans son delta de langues, Beyrouth à moi rendue en d'innombrables images et mots chaque jour guettés sur des écrans, dans des journaux, récits, bouches d'exilés ou de voyageurs. (SL, 26)

Cette Beyrouth actuelle, mais n'existant que par les récits et les images qui la disent et la montrent, fragiles, contradictoires, suspects, vient heurter de front une autre Beyrouth tout aussi irréaliste, celle de l'enfance. La hantise en est telle qu'elle envahit le temps du sommeil, et « Beyrouth sous la pluie » est d'abord l'évocation d'errances oniriques à travers la ville en guerre : « Nuit après nuit je reviens à Beyrouth. Je ne sais comment j'y pénètre. Je n'y rencontre personne, sinon des figures lentes et sans voix [...] » (SL, 24). Le vacarme meurtrier de la guerre a recouvert la magie sonore d'un Éden perdu, où s'entendait jadis « le bruissement qui, peu avant l'aube, semblait faire déferler dans les rues mille chants d'oiseaux d'or, le ressac de la mer et les torrents de la montagne sainte ». La ville familière est devenue labyrinthe de ruines dans lequel le narrateur « ne [se] retrouve pas » et qu'il cherche en vain, au réveil, à faire coïncider avec le plan de la ville réelle, car les portes du rêve ouvrent non sur une réalité tangible, mais sur un monde intérieur : « [...] comme si c'était en moi-même que je n'avais cessé de marcher. » (25). Le promeneur onirique, ayant poussé « les portes de corne et d'ivoire » de Nerval, l'un des médiateurs privilégiés avec l'Orient de l'enfance comme avec la Corrèze natale, croise des ombres dans un décor de théâtre en ruine : « une femme [...] surgie du temps plus que des rues, la même et toujours autre, qui se dérobe en souriant [...] » (24), ou encore « une femme muette (une mère de songe) » qui le conduit à un balcon pour regarder, en un étrange rituel, « des passants s'affaïsser gravement » (25-26). S'il croit « reconnaître des maisons, des rues, des visages », le langage n'a plus de prise sur ces fantômes et ces décombres, empêchant une ressaisie symbolique du monde de l'enfance : « [...] mais cela n'a plus de nom, même dans les inflexions si douces du français que l'on parle au Liban. » (25). Ainsi, la « ville perdue en elle-même » et celui qui revient chaque nuit s'y perdre ne cessent de se refléter jusqu'à « l'hébétude » du réveil.

Le narrateur est-il condamné à errer indéfiniment dans les limbes d'une Beyrouth rêvée, « se survivant dans la seule magnificence de son nom, où est enclose [son] enfance » (SL, 26) ? Ou bien pourra-t-il, à partir du chaos d'« éclats multiples » prodigué par l'actualité, « re-

construire une ville » ? La fin du texte ouvre sur la possibilité d'une telle restitution, dès lors que s'enclenche une réminiscence diurne suscitée à l'improviste par quelques images télévisées : « [...] jusqu'à ce soir de 1981 où, grâce à d'assez pauvres images prises là-bas sous une pluie d'automne, la ville se recomposa lentement en moi ; je pleurais cette fois hors du songe. ». La pluie d'automne, par la mélancolie qui lui est propre, ramène dans ses filets l'atmosphère sensorielle et sentimentale des jours anciens, suscitant l'épiphanie proustienne du souvenir, que le texte évoque dans le fragment suivant placé entre parenthèses, comme pour protéger des mains une flamme encore fragile, ou couvrir d'un geste pudique une confiance intime :

(Collégien maigre et gauche marchant autrefois sous la même pluie, tête baissée, parmi de pareilles odeurs, m'entretenant avec d'autres garçons de temples dans la montagne, d'objets funéraires, de langues oubliées, tandis qu'une jeune beauté brune se mettait à cheminer vers moi dans le temps.) (27)

On retrouve l'enfant triste de « Confession brève », penché sur des vestiges antiques comme l'adulte sur les ruines de sa ville d'enfance, mais pressentant l'intercession amoureuse. Dès lors l'écriture est libérée, elle devient possible et nécessaire :

Ville que j'ai tenté de retrouver en écrivant un livre – écrire pour ne pas mourir tout à fait d'avoir été chassé de l'enfance. Écrire sur Beyrouth est une tâche qui ne me laissera plus en paix, quoique vaine, comme toutes les tâches pour lesquelles on ne peut se passer du langage.

La fin de la phrase montre assez combien nostalgie de l'enfance et nostalgie du Liban se confondent dans une dramatisation de l'acte d'écrire, à la fois urgent et voué à une forme d'échec. Quant au livre, il s'agit de *Beyrouth*, publié l'année suivante, livre du souvenir d'avant retour, petite recherche fragmentaire du temps perdu.

*

Le premier livre que Millet consacre à sa ville d'enfance, *Beyrouth*¹, s'inscrit dans le cadre d'une collection intitulée « *des villes* », dirigée par Luc Decaunes aux Éditions du Champ Vallon. Le principe

1. *Beyrouth* et *Un balcon à Beyrouth* ont été réédités en 2005 par La Table Ronde, sous le titre *Un balcon à Beyrouth* précédé de *Beyrouth ou la séparation*. L'édition a été « revue et corrigée » par l'auteur, qui a également écrit un avant-propos. Les références renvoient à cette édition.

en est la libre évocation d'une ville par un écrivain : *Paris* par Julien Green, *Londres* par Bernard Delvaille, *Annecy* par Jean-Marie Du-noyer, *Genève* par Pierre Gascar, sont les premiers titres publiés. Cette formule laisse une place importante à la subjectivité, aucun cadre formel n'étant imposé, à la différence d'un guide touristique. Elle requiert seulement une approche personnelle du lieu. Cette contrainte minimale semble convenir parfaitement à l'état d'esprit de Millet au moment d'écrire. Alors qu'il n'a pas revu Beyrouth depuis le départ de sa famille en 1967, alors que cette mémoire d'enfance, subjective et lacunaire par nature, est de plus parasitée par les images de la guerre civile et suscite une hantise qui rend difficile une remémoration sereine, la forme fragmentaire qu'autorise la collection va permettre une première récupération de l'enfance beyrouthine, sans visée totalisante, mais avec toutes les nuances d'une vibration existentielle. Tel est le sens du texte liminaire dont le titre, « Une proximité dérobée », dit assez la difficulté et même le paradoxe de l'entreprise. Il s'agit de tenter de conjurer cette hantise déjà évoquée dans « Beyrouth sous la pluie », ces « rêves en proie au *nostos*, à l'hallucination du retour » (*Bey.*, 15), tout en sachant que l'apaisement ne pourra venir que d'un retour effectif. Il s'agit aussi d'atteindre, par delà les images médiatiques, une réalité « incompréhensible à qui n'a pas vécu au Liban » (16), celle d'une ville à la fois proche et lointaine, non pas enfermée dans les convulsions de l'actuel, mais inscrite dans un devenir séculaire qui fait d'elle une « [c]ité en constante métamorphose, où l'on bâtit à mesure qu'on détruit ; [...] comme en perpétuel travail d'elle-même [...] ». Or, comment mieux appréhender ce temps propre de la ville que par le détour de la mémoire, mais aussi de la littérature puisque d'entrée est évoqué « [l]'Orient des écrivains d'autrefois » (15) et que le texte cite maints extraits de Flaubert, Nerval ou Barrès, précieux témoins d'un Liban perdu ? Quant à la forme, elle ne peut être qu'à l'image de la mémoire et de la ville elle-même, éclatée, dans une résignation au double désastre du temps et de la guerre qui ne contredit pas le souci *religieux* (qui *relie*) de rattacher le passé au présent, le lointain au proche :

D'elle je ne livrerai que des fragments : aujourd'hui divisée, morcelée, méconnaissable, elle garde pour moi quelque chose de sacré, parce que liée à l'enfance et interdite par la guerre. La tentative d'évocation obéira plus à la ferveur, ou à une sorte de piété, qu'à un souci d'être exhaustif que la double érosion du temps et de la destruction rendrait

improbable, encore que la guerre maintienne éveillé le puissant ferment de la vigilance et de la nostalgie. (16-17)

En vingt-quatre textes porteurs chacun d'un titre qui l'identifie et l'isole à la fois, Millet tente donc de ressusciter sous forme kaléidoscopique une double mémoire, celle d'une ville et celle d'une enfance, celle d'une enfance dans une ville, à travers la distance douloureuse d'une « séparation ».

« Il faut arriver à Beyrouth par la mer. » (*Bey.*, 18). La phrase liminaire du second fragment, intitulé « Approche », établit la ville dans un *outrémer* essentiel, fixé dès le premier voyage : « [...] c'est de la mer que je la découvris, un matin de 1960. ». Beyrouth est d'abord cette ville aperçue depuis le pont de l'*Exeter* par un enfant de six ans arrivant de Toulouse, pour qui la « ville orientale » ne peut être qu'à la ressemblance des « vignettes ornant les paquets de cigarettes Camel ». Or, ce jour-là « le ciel gris de janvier assombrissait les vagues et l'ocre de vieilles bâtisses et d'immeubles serrés sans ordre sur le front de mer ». Le réel inconnu prend brusquement la place de l'imagerie conventionnelle. À la ville des *Mille et une nuits* se substitue une cité à nulle autre pareille, une métropole entre mer et montagne :

La montagne est toute proche, qui donne son nom au pays. Du haut des premières collines, Beyrouth semble une moraine, un amoncellement de constructions les plus diverses, ocre, blanches, grises, ou encore ce que les géologues appellent cône de déjection : sur ce promontoire bossué, ce *ras* (cette tête), ce cap peu allongé, vient depuis des siècles s'accumuler, comme les hommes, les ethnies et les langues, toute la pierraille du Mont Liban. La comparaison est moins spécieuse qu'il ne paraît : Beyrouth entretient avec sa montagne des rapports si étroits et singuliers qu'il est difficile de parler de la ville sans évoquer cette chaîne qui se dresse, immédiate, verte, avec ses pinèdes, ses cultures en terrasses, ses villages aux tuiles rouges, et, dans le lointain, au nord, la nef longuement enneigée du Sannine. (*Bey.*, 19)

Les métaphores géologiques disent bien la *mine* d'expériences fondatrices qu'a pu représenter pour l'enfant cette ville multiple, et l'on ne peut ici que songer à Proust : « Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes¹ ».

1. *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, p. 182.

C'est ainsi que, à peine débarqué, le jeune voyageur vit une expérience sensorielle dont l'empreinte sera définitive : « À terre, je fus saisi par les bruits innombrables de la ville et par ses odeurs, mêlés jusqu'à se confondre et élever en moi une cité qui ne me quitterait plus. » (*Bey.*, 18-19). Plus loin, dans le fragment intitulé « Odeurs », l'ambivalence des puissantes effluves orientales pour l'enfant un peu maladif portera à elle seule « l'édifice immense du souvenir¹ » :

La ville était peuplée d'odeurs de nourriture, avec lesquelles j'entretenais des rapports de fascination et d'écœurement. Et il me suffit aujourd'hui de goûter à un de ces plats qu'autrefois je détestais pour que, avec une douceur irrésistible, la ville tout entière se recompose en moi. (60)

Et il en ira de même des bruits de la ville, tels ces « autobus Berliet, clairs et confortables, dont le bruit est resté si indissociable de ces rues et de ce temps qu'il me suffit, pour le retrouver, de monter dans un autobus parisien et de me laisser conduire, les yeux fermés, parfois sans me soucier de sa destination » (29).

La référence proustienne deviendra d'ailleurs explicite dans un fragment intitulé « Le nom ». Après avoir évoqué celui de Beyrouth, dans lequel il entend « bruire » à la fois Béryte, nom phénicien de la ville, et la Bayreuth wagnérienne, Millet relie la ville libanaise de Baalbek, célèbre pour ses ruines antiques, au Balbec de *La Recherche* : « [...] il me fallut un très long temps pour que l'église proustienne de la côte normande se dégageât des grands temples de Baalbek auxquels son caractère "persan" finit par la renvoyer d'une certaine façon. » (*Bey.*, 24). Le souvenir de Proust se laisse aussi deviner dans le fragment intitulé « Les trois côtés », où sont évoquées les excursions dominicales de la famille sur les sites antiques : « Très vite, j'eus mes trois "côtés" : celui de Tyr, celui de Damas, et celui de Byblos ; lequel m'était le plus cher parce qu'il nous menait vers le nord, vers les orangeries de Tripoli, les châteaux forts du Akkar rude et mystérieux, les profonds tombeaux de Byblos [...] » (35). Ici encore, une cristallisation s'opère sur les *noms de pays* : « Des noms prestigieux et antiques me donnaient à rêver tout autant que les romans de Jules Verne, puisqu'il m'était permis de me rendre sur les sites qu'ils désignaient. » (36). Le Liban devient ainsi le pays des

1. *Ibid.*, p. 46.

noms, dans une fusion idéale de la géographie et de l'histoire, du réel et de l'imaginaire.

De Beyrouth, Millet enfant a été non le touriste, mais le « piéton » incertain : « J'étais, à cette époque, si à l'étroit en moi-même que je marchais souvent tête baissée, et précipitamment [...] » (*Bey.*, 29). Son appréhension de la ville relève non de la promenade, mais de l'errance, avec tout ce que cela comporte d'approximation, mais aussi de valeur initiatique : « Mon apprentissage de Beyrouth fut longtemps ce travail d'aveugle, cet arpentage exténuant, cette errance intérieure. » (30). Aussi ne se préoccupe-t-il guère d'« évoquer le “pittoresque” d'une ville orientale » (74), et d'ailleurs il en a averti le lecteur : « Elle a toujours possédé je ne sais quoi qui résiste à la description et au cliché. » (16). Tout juste le fragment intitulé « Figures » offre-t-il une suite charmante de croquis, digne de quelque écrivain-voyageur du XIX^e siècle, avec ces « gavroches » (52) que sont les cireurs de chaussure, les vendeurs de chewing-gums américains ou de billets de loterie, les marchands de *souss* (sirop de réglisse) ou de *ca'ak* (sortes de croissants), ou encore ces commis d'épiciers qui « allaient déposer les marchandises dans les paniers qui pendaient, au bout d'une longue ficelle, d'un balcon ou d'une fenêtre », de sorte qu'« il arrivait qu'à certaines heures, le fait de marcher sur les trottoirs parmi les paniers et les cordelettes donnât à ces rues l'allure d'un pont de voilier ».

Mais c'est à un modèle plus contemporain, celui du *Je me souviens* de Georges Perec, que Millet empruntera, dans le fragment intitulé « L'écume », et moyennant une légère variation, la « formule opératoire de souvenir involontaire » qui lui permettra finalement de « restituer enfin cette écume de la mémoire, cela même qui, dans le *lieu commun*, par bouffées ou illuminations, continue de [lui] rendre Beyrouth étrangement présente [...] » (*Bey.*, 74). Mieux que dans n'importe quelle description organisée, c'est en effet dans ces éclats infimes et discontinus que se condense l'atmosphère à la fois collective et subjective d'une époque :

Je me rappelle que nous habitâmes longtemps le même immeuble que la chanteuse Fairouz – petite femme brune et souriante, qui me saluait d'autant plus gracieusement qu'elle savait n'avoir nul prestige à mes yeux. (74-75)

Je me rappelle que les Beyrouthins, pour épousseter leurs paillasons, les laissaient des journées entières au milieu des rues à grande circulation.

Je me rappelle les marins de la *Jeanne d'Arc*, à l'ancre dans le port, leurs pompons rouges et les paquets de « troupes » qu'ils nous offraient.

Cependant, cette *écume des jours* recouvre la profondeur affective qui, pour un enfant, se confond avec l'apprentissage même de la vie et de la mort. *Beyrouth* contient quelques fragments d'un récit de formation lacunaire, laisse affleurer certaines expériences premières, tel « l'éveil d'une sexualité ignorante et douloureuse » (*Bey.*, 38) auprès des bonnes de la maison, « éveilleuses de sens » (39)¹, ou la découverte du suicide par la vision de la jeune femme de la Grotte aux Pigeons :

En moi ces rochers restent associés au souvenir du premier mort que j'aie vu : une jeune femme blonde, vêtue d'une robe bleu clair, qui s'était jetée de la falaise et gisait dans son sang ; venu de la mer à la nage, un homme lui releva le bras, le tint en l'air en secouant lentement la tête, puis le laissa retomber comme s'il n'eût plus appartenu à la femme. Quand on a remonté le corps, au moyen de cordes, mal enveloppé d'une couverture sanguinolente, j'ai fermé les yeux [...]. (25-26)

Revenant sur ce souvenir obsédant, Millet a ajouté ces lignes, dans la réédition de 2005 : « [...] aujourd'hui encore, je ne peux m'approcher de ce bord sans frémir, pris d'un mauvais vertige, comme si la jeune morte m'appelait au pied de la falaise. ». La violente et troublante association de la féminité et du suicide, d'Éros et de Thanatos, se retrouvera un jour, à la fin de *La Voix d'alto*, dans la mort de Nicole.

C'est aussi à Beyrouth que l'enfant découvre la diversité des religions, à laquelle l'avait préparé le fait d'être « le fils d'une mère catholique et d'un père protestant » (*Bey.*, 42). Alors qu'il a « pour la religion une sorte d'indifférence mêlée de respect et d'un peu de superstition » et que le collègue confessionnel lui a donné du catholicisme une image douteuse, mêlant châtiments corporels, confessions forcées et « ferveur outrancière » (43), le lycée franco-libanais l'ouvre à la coexistence pacifique des communautés qui fit longtemps de ce

1. On retrouvera ce thème dans *Un balcon à Beyrouth* : « [...] les seuls corps dont nous pussions alors espérer, entre deux portes, dans la fraîcheur d'un couloir, ou la pénombre d'une chambre, quelque dévoilement ou frôlement hâtif. » (*BB*, 127).

pays une exception : « [...] je me sentis à mon aise parmi les catholiques, les maronites, les protestants, les Grecs orthodoxes, les Arméniens, les melkites et les musulmans... » (43-44). Et s'il optera pour le catholicisme maternel, il se souviendra avec émotion qu'« il y avait certaines heures de la journée où cloches et muezzins élevaient dans le ciel de Beyrouth leurs chants en une proximité singulière et heureuse » (45).

Mais plus encore, c'est à la diversité des langues que l'enfant est initié. Dans « [c]e creuset de langues, de vocables et d'accents » (*Bey.*, 82) qu'est le Liban, naît « le sentiment des langues » (83), qui deviendra chez l'écrivain, à la fois plus général et plus spécifique, « le sentiment de la langue ». Au contact de l'autre, sa propre langue lui apparaît tôt dans une distance féconde, et ce par un double écart : entre son français et celui que l'on parle au Liban, entre le français et l'arabe. Le fragment intitulé « L'accent » évoque avec humour l'accent méridional du nouvel arrivant qu'une « jeune et jolie Juive libanaise » lui fait perdre en « [lui] tirant les cheveux ou [lui] pinçant le bras à chaque fois que sourdait une nasale toulousaine ou une inflexion limousine » (33)¹. Inversement, les collégiens français imitent « la manière chantante et un peu grasse dont les Libanais prononcent le français » (34). Quant à l'arabe, une certaine Mme Barbour en apprend les rudiments à l'enfant par une singulière méthode qui, ici encore, imprime la langue dans la mémoire du corps : « [...] elle m'inculqua [...] la prononciation de ses plus difficiles consonnes (le *qaf* et le *ain*) qu'elle me faisait aller chercher au plus profond de la gorge en me piquant le bras avec une épingle. » (33). Mais c'est surtout avec leurs bonnes libanaises que les jeunes Européens s'initient tant bien que mal à la langue du pays, en même temps que s'inverse fugitivement l'ordre des pouvoirs :

[...] comme elles parlaient mal ou nullement le français, elles nous contraignaient à user de l'arabe, nous pliaient (avec peut-être le sentiment d'une revanche et d'une distance dont, pour une fois, elles étaient maîtresses) à un langage dans lequel nous avions, enfants et adultes, à faire nos preuves – de quoi nous nous acquittions sans gloire, dans une espèce de sabir qu'avec les années j'ai réussi à épurer.
(39)

1. Cette jeune fille donnera son nom à un chapitre entier de *Un balcon à Beyrouth* : « Les yeux de Mariam » (ch. XIII).

Avec le recul du temps, alors que, « [a]près vingt années, l'accent libanais [lui] revient fréquemment à la bouche » (81), Millet estime à sa juste valeur l'apport de cette immersion précoce dans une langue dont les jeunes Français trouvaient de bon ton de se moquer : « Je ne pouvais savoir qu'en quittant le Liban, en 1967, j'emporterais, comme un bien précieux, l'accent libanais et la langue arabe, lesquels ressurgissent en moi comme l'eau à la surface des prés. » (34). Ce pré que baigne l'eau libanaise, c'est évidemment le pré corrézien, et l'écrivain inscrit discrètement dans cette belle image la réunion de deux expériences parallèles, sur laquelle il revient explicitement dans le dernier fragment intitulé « L'amour », qui fait écho au *Plus haut miroir*, paru l'année précédente :

Au mélange singulier d'arabe et de français me prédisposaient autant la multiplicité bilingue des affiches, des plaques de rues, des timbres-poste, que le fait d'être né dans une région où le patois et le français se mêlent de la même façon, et dont j'emploie les formes idiolectales avec le même plaisir et le même naturel que des « libanaises » 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). (81-82)

Entre le Liban et la Corrèze, entre ce territoire lointain où l'on parle encore le français et ce territoire natal où l'on parle encore le patois, c'est bien, en même temps que le goût de la diversité infinie des langues¹, le « sentiment » de la langue française que Millet a acquis. Mais c'est le Liban plus particulièrement qui lui a « donné [...] la conscience d'être français » (*Bey.*, 83). Il s'est reconnu français dans le miroir que lui tendaient les Libanais eux-mêmes, dont il aime à rappeler que nombre d'entre eux « appellent encore la France leur “douce mère” » :

1. Si l'arabe est évidemment dominant, Millet entend aussi bien parler l'hébreu que l'américain. Et même le latin n'est plus une langue scolaire, quand il est revivifié par les vestiges romains que l'enfant visite : « De toutes les langues qui me furent données à Beyrouth, j'aimais particulièrement le latin : la sonorité du mot *templum* – découvert en classe de sixième – m'impressionnait à ce point que je ne cessais de le prononcer, jusque dans la rue, tel un innocent, et je croyais voir s'élever, intacts et grandioses, dans leur splendeur et leur fonction recouvrées, tous les temples que j'avais visités dans la montagne, dans la Békaa, sur les rivages du nord et du sud [...] » (*Bey.*, 81).

[...] comment n'aurais-je pas appris à reconnaître, sinon à aimer, la singularité française, que me signalaient, la partageant, les Libanais eux-mêmes ? [...] C'est un amour emprunt de nostalgie et d'exigence, de pathos et de gravité, de doute et d'espoir, porté encore par le mélange des cultures et le souci de rester libanais à tout prix, fût-ce par une terrible gageure, au sein de l'épouvante. La *libanité* s'éprouve encore dans la langue française. (83-84)

Pourtant, le feu couvait sous cette harmonie fragile, et Millet a fait aussi, enfant, l'apprentissage de la violence. Les Beyrouthins ont la « passion » des armes et « le moindre événement de la vie quotidienne [est] à Beyrouth une occasion de mêler les crépitements d'armes à feu aux détonations des feux d'artifice » (*Bey.*, 46). Si l'écrivain ne connaîtra la guerre civile que par la télévision, il en aura vécu les prémices à travers les affrontements entre bandes de jeunes, qui pouvaient parfois tourner mal :

[...] dans le parc des Pins, rue Badaro, de jeunes gens qui chassaient des moineaux au crépuscule et que, par envie ou désœuvrement, nous avions provoqués, firent mine de nous tirer dessus ; nous répondîmes à coups de frondes, et le jeu prit une tournure insensée : devenus cibles vivantes, nous nous cachions à terre ou derrière les arbres ; je reçus une balle dans la cuisse et tombai à genoux ; la blessure était bien visible (j'étais en culottes courtes) : un trou net, d'où coulait un filet de sang, fit soudain de moi (qui exagérais ma souffrance en ne voulant pas trop la montrer) une manière de héros ; les jeunes chasseurs s'approchèrent, virent le sang et détalèrent.

Je songe à cet épisode et à nos jeux guerriers avec une nostalgie mêlée d'amertume : partout où j'ai habité, j'ai fait partie de bandes (généralement composées de Français et d'Américains) qui ne cessaient de se battre contre des bandes musulmanes venues des quartiers populaires de Basta ou de Furn El-Chebbak.

Je songe que nous nous battions contre des garçons qui allaient bientôt mourir. (46-47)¹

En effet, de la « guerre des boutons » à la vraie guerre, le pas devait être franchi. Le fragment intitulé « Une guerre » évoque la guerre des Six Jours de juin 1967 telle qu'a pu la vivre un jeune lycéen français de Beyrouth : incrédulité d'abord à l'annonce du conflit (« je n'imaginai pas qu'un pays aussi petit que le Liban pût être en guerre » [55]), couvre-feu et chars dans les rues de Beyrouth, grande peur

1. Millet parlera cependant, dans *Un balcon à Beyrouth*, d'« escarmouches plus amicales que dangereuses » (*BB*, 181).

éprouvée face à une patrouille de soldats qui braquent sur lui une mitrailleuse, annonce d'une attaque de l'aviation israélienne :

Au milieu de l'après-midi, nous allâmes sur le balcon ; le ciel était d'un bleu très doux ; le grand silence diurne de cette ville d'Orient avait quelque chose de maléfique. Venu du sud, le bruit fut bientôt si intolérable qu'il nous cloua sur place. Nous avons levé la tête et vu, volant à très basse altitude, une escadrille de Mirage : sous les ailes, on pouvait apercevoir les bombes et l'étoile de David. (57-58)

L'irruption de l'Histoire marque aussi la fin de l'enfance et le retour en France, faisant voler en éclat ce *proche orient* devenu tout à coup si lointain, ou plutôt, par l'effet médiatique, « d'une proximité qui l'éloigne vertigineusement de nous » (15).

Reste tout ce que cette expérience première portait en elle de ferments pour la vie future. Car le livre dans lequel Millet a déposé les fragments de son enfance contient aussi les prémices d'un devenir écrivain. Il nous faut revenir à ces évocations des ruines antiques qui font du Liban l'un des gisements archéologiques de l'œuvre future, avec le beau fragment intitulé « Présence de la pierre ». La pierre comme « présence obstinée, aussi opiniâtre dans sa mutité que le concert des langues » (*Bey.*, 50) : on ne saurait mieux dire ses affinités secrètes avec la littérature. Évoquant les « pauvres pierres dérobées dans quelque temple romain de la montagne », et que « le simple fait de [les] tenir au creux des mains semblait, dans le béton de la ville, rendre propitiatoire », Millet discerne la transformation de son « fétichisme de collectionneur et d'archéologue amateur en un souci plus profond – à quoi seule l'écriture, plus tard, donnerait son sens, tout en l'obscurcissant » (51). Dans « ces gestes d'enfance et d'adolescence », il veut voir « les préparatifs des gestes, rituels et dérisoires, de l'écrivain ». La pierre, comme matériau et comme vestige, est bien cette « mutité » à laquelle il faudra donner un langage, ce cœur silencieux de la matière et du temps qu'il faudra atteindre par les mots. Deux dimensions capitales de l'œuvre future sont donc déjà en germe dans l'enfance libanaise : la terre et la mémoire. Mais la métaphore dit aussi la possibilité de (re)construire, l'écriture comme geste concret :

Et je veux voir dans le goût que j'avais d'observer les tailleurs de pierre, au pied des immeubles encore inachevés où nous nous installions, l'intuition métaphorique de ma future tâche d'écrivain : gestes précis, vifs ou très lents, presque hiératiques, d'hommes de tous âges au front ceint d'un bandeau de tissu, assis ou accroupis près d'une gargoulette ; gestes qui ne m'émouvaient pas par ce qu'ils pouvaient

avoir de beau ou de noble, mais (de même que j'aimerais bientôt jusqu'au dégoût l'encre et la syntaxe, tout comme le fait d'aligner des andains dans un pré, ou de fendre et d'empiler des bûches), par leur répétition à la fois heureuse et harassante.

La parenthèse inscrit dans le contexte libanais une réminiscence corrézienne. L'image des andains et des bûches se trouvait déjà dans les « Notes de l'été 85 » : « Faucher n'est pas seulement un plaisir, mais un des rares actes (comme fendre du bois ou faire l'amour) qui réponde pour moi à celui d'écrire, intensément, farouchement [...] » (*SL*, 78-79). Ce n'est d'ailleurs pas là le seul exemple de cet effet de vases communicants entre les deux territoires d'enfance. Le fragment intitulé « L'été » évoque les retours annuels de l'enfant, pour les grandes vacances, dans la Corrèze natale, qui faisaient jouer de manière féconde les contrastes entre les deux pays :

Nous regagnions la Haute-Corrèze ; dans des prairies retirées et brumeuses, le soir, je songeais à Beyrouth, aux temples de la côte ou de la Békaa ; j'accomplissais de lents travaux fermiers, ou bien je gardais les brebis en compagnie d'une fille de ferme à demi idiote : nous lisions ensemble des romans vieillots, parmi lesquels, maintes fois relus, *La Châtelaine du Liban*, de Pierre Benoit, *Yamilé sous les cèdres*, d'Henry Bordeaux, *Le Chemin de Damas*, des frères Tharaud. Médiocre littérature, mais qui me donnait, en plein champ, au crépuscule, à rêver et à parler du Liban ; j'entretenais une nostalgie et le prestige de celui qui, tout jeune qu'il était, revenait « des Colonies » ; je ravivais aussi, par des récits interminables et mensongers, précis et excessifs, prononcés *in petto* ou à la cantonade, l'amour d'un pays lointain et d'une langue que je transformais déjà – sans le savoir vraiment – en littérature. (*Bey.*, 61-62)

Les *pilotis* autobiographiques des deux nouvelles corréziennes parues deux ans avant sont ici réunis : *Aux confins de l'Empire* pour le personnage du jeune vacancier et *Petite suite de chambres* pour la bergère innocente, attestant la porosité de la frontière entre fiction et vécu. Mais surtout, ce fragment pose explicitement la rencontre des deux territoires comme source d'une parole qui, nourrie aussi de lectures, est vouée à devenir écriture : telle est bien la grande *leçon* de Beyrouth.

Chapitre 3

Le livre du retour

C'est en février 1994 que Richard Millet revient au Liban, la guerre civile ayant pris fin, même si la paix est encore fragile. Un ami, Olivier Frébourg, journaliste et écrivain-voyageur, lui en offre l'occasion, lui proposant de l'accompagner. La scène est racontée au début de *Un balcon à Beyrouth* : « J'ai souri comme un enfant qui feint de ne pas croire à ce qui lui arrive » (BB, 94). Le livre sera dédié à l'ami providentiel, discrètement désigné dans le texte par l'initiale de son prénom. Ce récit reste à ce jour le texte le plus important consacré par Millet à cette deuxième patrie qu'est pour lui le Liban¹. Il ne prend pas la forme d'un journal de voyage, mais d'une série de vingt brefs chapitres écrits au présent, composés à partir de notes prises au cours de deux voyages proches (le second a eu lieu en avril²) et porteurs chacun d'un titre thématique. Si les premiers chapitres suivent le fil des impressions premières, si les promenades de l'écrivain dans différents quartiers de la ville, ses excursions dans le Nord ou le Sud du pays, une réception dans une famille beyrouthine, ou encore l'audience accordée par telle personnalité maronite ou druze, constituent autant d'épisodes cohérents, la composition reste dans l'ensemble très libre, impressionniste, fragmentaire, s'attachant à restituer, plus que la linéarité d'un parcours, l'intensité d'une expérience que pourrait résumer une phrase : « J'erreraï encore dans Beyrouth, j'écouterai, je noterai, je m'abandonnerai au plus heureux de ce qui survient » (216).

1. Il sera prolongé par une pièce de théâtre, *L'Accent impur* (éditions Dar An-Nahar, 2001) et la première partie de *Musique secrète* (Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2004), intitulée « Beyrouth ».

2. Cf. p. 186.

*

Il s'agit en effet, avant tout, d'une errance dans un espace-temps double, celui de la ville actuelle et celui de la ville d'autrefois. Mais cette expérience ordinaire, quoique toujours marquante, de retour sur les lieux de l'enfance est ici compliquée et enrichie par ce qui s'est déroulé dans l'intervalle et en a tragiquement accru la béance : une guerre destructrice. Car si, selon les beaux vers de Baudelaire, « [...] la forme d'une ville / Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel¹ », la guerre constitue, par ses destructions, un redoutable accélérateur de changement, en même temps qu'elle en dramatise la perception. L'écrivain avait vu, jusqu'à l'obsession, les images de Beyrouth en guerre, il l'avait même parcourue dans ses rêves. La voilà matérialisée sous ses yeux, et les traces des combats accompagnent ses pas et ponctuent son récit : « D'instinct, l'œil cherche les traces de la guerre, peu visibles d'ici, sinon, comme presque partout dans Beyrouth, des impacts de balles sur les façades, un appartement qui a brûlé, des vitres étoilées, un mur écorné. » (*BB*, 107). Dans ce contexte, l'entreprise mémorielle de l'écrivain a quelque chose d'incongru, de dérisoire, voire de choquant : « On ne parle pas volontiers du passé, ici. La guerre l'a éloigné considérablement. » (102) ; « La guerre semble avoir interdit l'intime. Les visages s'ouvrent, puis se ferment comme devant un mystère, ou bien se font incroyables, ironiques. » (125). C'est en effet une expérience singulière que celle du narrateur, qu'il ne pourra vivre, malgré les rencontres souvent chaleureuses qui se présenteront, qu'en solitaire, dans la seule et incertaine compagnie de l'enfant qu'il fut et qu'il espère retrouver.

La ville d'enfance a pourtant d'abord semblé se donner tout entière, par la seule puissance mémorielle des premières sensations éprouvées lors de l'arrivée nocturne, ou par telle scène minuscule aperçue du balcon de son hôtel :

Je guette dans la nuit fraîche je ne sais quelles correspondances entre un ensemble d'odeurs familières, quoique brutes et encore indéchiffrables, et la rumeur fluviale des voitures, les klaxons, les piaulements d'ambulances, le son de cloches toutes proches ; mais c'est la vue, en contrebas, dans un immeuble pauvre, d'une femme occupée à repasser

1. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Le Cygne ». Ces vers ont inspiré on le sait à Julien Gracq le titre de son livre sur Nantes, *La Forme d'une ville* (Corti, 1985) ; Gracq dont *Un balcon en forêt* inspire par ailleurs à Millet le titre de son livre sur Beyrouth.

du linge sous une lampe faible qui me donnera le plus vif sentiment d'étrangeté familière, et de bonheur – sans que je sache bien à quoi cette scène si banale se rapporte, dans les sept années que j'ai vécu ici, de 1960 à 1967. (BB, 95-96)

Le souvenir se précisera, celui de la concierge d'un immeuble qu'il a habité, pour offrir à l'exilé de retour le premier fragment d'un *temps retrouvé* : « Oui, c'est bien Najla que je retrouve ce soir, au sein d'odeurs filtrées par la hauteur et le souvenir, dans cette lente repasseuse qui lève la tête vers moi et semble me sourire. ». Tout commence donc ainsi, par un afflux de sensations qui hésitent encore à se spécifier, mais restituent « la couleur vert sombre d'Achrafiyé¹, couleur qui est d'ailleurs celle de Beyrouth tout entière, constituée d'odeurs, d'images et de bruits [...] à partir de quoi se recomposent la ville et, dans ce mouvement heureux de la mémoire, toute une enfance [...] » (97). Et c'est ce mouvement proustien de la mémoire, déjà présent dans *Beyrouth*, mais amplifié par la présence matérielle des lieux, qui va déterminer l'écriture du livre à venir : « [...] si bien que, retrouvant cette couleur, il me semble que je dois tenter d'en dire l'incertaine qualité et que, même si l'écriture y échoue, j'échapperai au temps et que, sauvant un peu de ce qui en constitue la matière impalpable et intime, je serai moi aussi sauvé. » (97-98).

Mais il en va différemment de la pure errance mémorielle, libre de toute attache concrète, remuant sans fin ses réminiscences, et de la confrontation à ce bloc complexe et confus qu'est la ville réelle. Il ne suffit plus, comme en France, de s'abandonner à une rêverie nostalgique, il s'agit d'affronter une réalité présente dans laquelle est enclose « la masse obscure de souvenirs en attente de leur fragmentation heureuse » (BB, 103). Ce n'est qu'à ce prix que le narrateur pourra écrire, dans les dernières pages du livre : « J'ai défait ma nostalgie. » (214). D'où son hésitation au seuil de cette quête difficile :

J'ai présumé de mes sens. On n'efface pas vingt-sept années d'exil en un moment de vertige. La ville est là, en bas, et le désir que j'ai d'elle et de mon enfance est à présent si calme que je renonce à rien analyser. Je veux me dépouiller de l'homme que je suis devenu. Je connais la rigueur de l'attente, la joie austère qu'elle donne. J'ai appris à distribuer dans le temps mes émotions, à ruser avec elles. (99)

Il sait que « Beyrouth ne se rendra pas d'emblée », qu'il conviendra d'user de patience et d'humilité, de l'arpenter longuement pour la

1. Quartier chrétien de Beyrouth.

conquérir. Elle est pour lui « une ville endormie depuis vingt-sept ans » (114), non tout à fait *belle au bois dormant*, puisqu'elle est une « femme laide qui a du charme » (150), mais figée dans le temps suspendu de la mémoire. Pour la faire sortir de son « grand sommeil¹ », il devra aller à la rencontre de ses rues, de ses places, de ses immeubles, de ses jardins, ranimant les souvenirs qui peuvent l'être encore.

Le premier trajet effectué par l'écrivain est à cet égard exemplaire :

Je refais le trajet du lycée à chez nous – aux trois immeubles, dans Badaro, où nous vécûmes : chemin que j'ai parcouru en rêve si souvent que c'est en tremblant, la gorge serrée, que je marche.

L'étrange désir ! Revient-on, vingt-sept ans après, dans une ville pour simplement refaire un trajet d'écolier ? C'est pourtant cela qui, avec quelques sites de la montagne, m'aura hanté et dont je me délivre dans la petite rue Mère-Marguerite-Marie, bordée d'immeubles véristes, pauvres, d'un ocre sale [...]. (*BB*, 109)

La marche dans la ville n'est pas simple promenade, mais accomplissement d'un rituel intime dont la valeur thérapeutique est explicite : il s'agit de « [s]e délivr[er] » de ce qui a « hanté », d'exorciser un passé qui pèse sur le présent, l'obère, en passant par l'objectivation du lieu, qui fait coïncider de manière soudaine et saisissante le présent et le passé. « La marche est un état heureux de la mémoire et les haltes des sommeils éveillés » (214), écrira plus loin Millet. À la différence du narrateur proustien allongé dans sa chambre et laissant affluer les souvenirs dans une pure immatérialité, le marcheur arpente l'espace réel pour faire lever du lieu même les souvenirs : il rejoint alors le temps flottant de la réminiscence, mais lesté par la présence sensible des choses. D'où ce sentiment étrange d'un monde rempli de signes que le passage du marcheur suscite :

La rue Badaro est une forêt enchantée ; chaque pas y suscite quelque chose d'enfoui, qui n'a de prestige qu'à mes yeux étonnés et reconnaissants : la station-service Esso est toujours là et la pâtisserie La Baratte, au comptoir d'aluminium mitraillé, le magasin d'articles de sports Choses, la librairie Sélection et même, venue de je ne sais quel soupirail, cette odeur de boulangerie que j'aimais tant et à quoi le jeune Youssef donnait chaque matin une forme concrète en déposant devant notre porte deux ou trois baguettes dont il fallait ôter, du dessous, des traces de mazout. Partout, derrière la mitraille et la lèpre, un souvenir, et l'enfant que je fus donne la main à l'adulte bouleversé qui pleure enfin dans l'ancien Parc des Pins. (114-115)

1. Le titre du chapitre III est : « Le grand sommeil ».

La magie du souvenir est d'autant plus émouvante qu'elle est contenue dans les objets les plus ordinaires. On songe aux « Je me rappelle » de *Beyrouth*, mais la litanie familière est ici déployée dans l'espace et c'est la rue elle-même qui se fait texte. Le sentiment de *reconnaissance*, dans le double sens du terme, fait déborder l'émotion : l'écrivain reconnaît l'enfant, mais lui est aussi reconnaissant de lui tendre ainsi la main par-dessus les vingt-sept années qui les séparent. On retrouvera plus loin ce troublant dédoublement, dans lequel l'enfant d'autrefois prend l'ascendant sur l'adulte qu'il est devenu : « L'enfant se noue à l'homme, l'épuisement les réconcilie en un bonheur étrange. Je ne suis pas revenu à Beyrouth pour m'y retrouver mais pour obéir à l'enfant que je fus, l'écouter enfin, le serrer contre moi [...] » (130).

Certaines découvertes apparaissent comme des miracles, quand un détail que la littérature, en le fictionnalisant, semblait avoir définitivement expulsé du réel, y fait brusquement retour, par une sorte de court-circuit aveuglant :

Sous un escalier, derrière un rideau de tôle ondulée, trouée par la mitraille, l'échoppe minuscule du petit cordonnier, que j'ai évoqué dans *L'Invention du corps de saint Marc*, mon premier roman¹. Je me recueille là comme devant une tombe. Je n'imaginai pas que tout ça pût être encore en place. On dirait que la guerre a protégé la ville autant qu'elle l'a détruite, figeant certains immeubles et maisons dans un temps qui est celui de l'attente et non celui de la ruine [...]. (*BB*, 111)

Beyrouth serait-elle une sorte de Pompéi, que la pluie de cendres de la guerre aurait pétrifiée dans un passé qui attend d'être revisité ? Pourtant, l'écrivain se heurte aussi à ce que la guerre a détruit, et les retrouvailles heureuses ont leur envers de consternation. Ainsi, le Parc des Pins a été bouleversé à la fois par l'urbanisation sauvage et par les bombardements :

Autrefois vaste et ceint de hauts murs, ce parc, où je voyais avec beaucoup d'imagination une partie de l'ancienne forêt de pins décrite par Guillaume de Tyr, n'est plus qu'un pâté d'immeubles délabrés, parfois très touchés par les obus. [...] l'immense terrain vague, dans lequel nous allions dérober, par-delà un mur hérissé de tessons, quelques uns de ces hauts piquets au bout cerclé de fer qui nous servaient de lances, n'existe plus. L'épicerie tenue par les frères Rizk, dont l'aîné avait au petit doigt un ongle démesuré, est dévastée. Dispa-

1. *ICSM*, 31. La photographie de cette échoppe est reproduite dans *Fenêtre au crépuscule*, p. 39.

rus aussi la plupart des pins dans l'écorce desquels nous taillions de petits bateaux. (115)

Si les souvenirs demeurent, ils ont perdu leur ancrage, dérivent désormais dans le temps. La quête heureuse s'échoue devant l'un des immeubles de l'enfance. Il est certes toujours là, mais abandonné et dégradé, dans un environnement sordide : « Le parc est plein d'immondices, de carcasses de moutons, de voitures, d'objets au rebut. » (116). Même si l'écrivain reconnaît la fenêtre de sa chambre d'enfant, même si quelques souvenirs se lèvent, le bonheur de la réminiscence a cédé le pas à la mélancolie des ruines : « Je rebrousse chemin. Que découvrir entre ces murs, sinon ce que le temps a fait de mon visage ? » (117). Cependant, le découragement n'est qu'un moment nécessaire de la quête et la persévérance du marcheur infatigable sera récompensée par de nouvelles révélations, comme la découverte de la maison d'un ancien camarade, « dans la rue Monot, au croisement avec la rue Rachid-Dah-Dah » :

J'étais passé devant elle plusieurs fois avec O., puis avec A., avant d'y reconnaître l'endroit où habitait mon ami Jean-Louis : petite maison d'un seul étage, aux murs gris et lépreux, au toit de tuiles effondré, et que je retrouve enfin ce matin, peut-être à cause d'un éclairage plus vif, ou plus sûrement parce que j'ai refait avec A., depuis les casernes de Badaro, tout le trajet par la rue de Damas et que cette marche harassante (la khamsin, depuis deux jours, nous met les nerfs en pelote) m'a rendu enfin la mémoire de choses plus profondément enfouies, abolissant la fascination qu'exercent les ruines pour m'attacher à ce qui est moins spectaculaire ; et voulant imaginer comment pouvaient vivre les gens autrefois, dans cette petite maison, j'ai soudain été saisi par l'évidence, et je me suis revu, adolescent timide toquant à la porte qui n'existe plus et que venait ouvrir une bonne, grave, tout en noir à cause d'un deuil récent [...]. (195)

*

Mais les lieux du retour ne sont pas seulement urbains. Millet a aussi la nostalgie de ce petit pays riche en paysages et en sites archéologiques que ses parents lui ont fait découvrir enfant et dans lesquels il a vécu des expériences fondatrices. En témoignent plusieurs chapitres consacrés à des excursions en dehors de Beyrouth, et en particulier les chapitres IX (« Sud ») et XIV (« Adonis »).

Le Liban de Millet a ses polarités subjectives. L'écrivain avoue « n'avoir jamais beaucoup aimé le Sud libanais » parce que « trop méditerranéen pour un homme des bords de la Vézère » (*BB*, 163). Et puis, le Sud n'ouvre sur aucun ailleurs puisque le passage en Israël est

interdit. Au contraire, « le Nord c'est la montagne chrétienne, le cœur du Liban, les hauteurs magnifiques » (186), et il ouvre sur la Syrie et ses fascinantes villes mortes, dont les noms « promettent un Orient toujours plus profond, celui des premiers chrétiens » (176). Climat natal et obédience religieuse se conjuguaient donc dans cette préférence septentrionale. Mais les choses ne sont pas si simples, et les retours ne reconduisent pas toujours la même géographie sentimentale : « [...] c'est surtout le Sud qui m'a ému, où a marché le Christ, et où vécu naguère une femme aimée. Le Nord, enfin regagné, en avril, m'a quelque peu déçu. À Tripoli, vendredi, les souks et les visages étaient fermés et, devant le château Saint-Gilles, l'ennui m'est tombé sur les épaules. » (186).

Il est vrai que la quête de l'enfance se heurte, comme à Beyrouth, à différents obstacles, et d'abord aux stigmates de la situation politico-militaire. Le souvenir des exactions perpétrées par tous les camps pendant la guerre civile s'interpose souvent, par exemple dans le Chouf (la montagne druze) :

Georges¹ me fait apprécier l'excellence de la route, réaménagée par Walid Joumblatt ; quand il ajoute que les ouvrages d'art sont faits avec les plus belles pierres des maisons chrétiennes, rasées en 1983, pendant la guerre du Chouf, je regarderai autrement le paysage. Difficile en effet d'oublier la guerre : Georges me montre, de l'autre côté de la vallée, l'endroit où fut assassiné Kamal Joumblatt, puis tel village où des chrétiens furent décapités. (BB, 135)

Et les tensions sont toujours vives, la guerre larvée, par exemple près de Qana, dans le Sud :

Il fait très chaud. Je pourrais me croire revenu dans les années soixante, par un après-midi de dimanche, dans la paix de l'enfance. Mais les soldats ne sont pas loin, qui campent dans des grottes sur les pentes de la vallée. Difficile d'oublier la guerre : avant-hier, le Hezbollah a lancé une roquette sur Israël et l'on s'attend à une riposte. (168)

Pourtant, peut-être parce que les images d'actualité y avaient préparé l'écrivain, peut-être aussi parce que la violence armée, quoique contenue, faisait depuis toujours partie de la culture du pays, l'empreinte de la guerre représente un obstacle moindre au travail de la mémoire que la modernisation agressive du pays. Elle est une des raisons de la déception ressentie dans le Nord :

1. Le chauffeur, un jeune chrétien.

Depuis le matin, j'étais d'humeur chagrine à cause des ravages que l'urbanisation sauvage a fait subir à la côte : Kaslik, Jounieh, l'anse de Maameltein, Tabarja, tout cela sent hideusement la fièvre spéculative inhérente à l'économie de guerre : dans ce Monte-Carlo hâtif, un certain Liban est en train de mourir, à l'image du Casino du Liban, que j'ai du mal à reconnaître, tout décrépi parmi tant d'autres constructions récentes. (186-187)

Une autoroute récemment aménagée enlève tout prestige à la petite forteresse arabe qu'elle frôle désormais : « Voilà qui, j'ose le dire, m'a plus frappé que les destructions de la guerre : tout un pan de mémoire arraché à son mystère [...] ». De même, les « constructions en parpaings inachevées, hérissées de tiges de fer », qui parsèment la montagne libanaise, sont « aussi effrayantes que les ravages de la guerre » (137). Le saccage pacifique du paysage n'a même pas l'excuse des passions qui font naître les guerres et leur confèrent une grandeur tragique : il n'a pour origine que le pouvoir de l'argent, les impératifs économiques et l'indifférence esthétique. Et il en va de même dans le Sud. Saïda est méconnaissable, depuis que « Hariri, Premier ministre milliardaire, a fait pousser là maints immeubles, hôpitaux, mosquées » : elle est devenue une « ville moderne, islamisée, anglicisée » (*BB*, 165). Près de Tyr, les demeures prétentieuses construites par des Libanais qui se sont enrichis en Afrique, « hideuses Xanadus au faîte des collines avec, sur le toit, des couronnes impériales ou des répliques de la tour Eiffel », empêchent de retrouver l'émotion passée à la vue du tombeau d'Hiram : « [il] me paraît aujourd'hui d'un piètre prestige, et bien moins grand qu'autrefois, isolé au bord de la route : on passe aujourd'hui devant la tombe du roi de Tyr, sans lui prêter plus d'attention qu'à un transformateur ou à un château d'eau. » (169). Certains jugeront peut-être inconvenant ce point de vue occidental sur un pays qui n'a ni notre histoire ni nos critères, mais l'on peut comprendre la colère et le désarroi de celui qui, revenant sur des lieux qui ont enchanté son enfance, les trouve ainsi défigurés.

Malgré les obstacles que le temps a, plus qu'ailleurs sans doute, accumulés entre le présent et le passé, il arrive cependant que surgisse par surprise, non pas tant devant un monument prestigieux qu'à la faveur d'une simple impression, la réminiscence d'une atmosphère particulière. Ainsi, par exemple, dans cette même région de Saïda, l'enfant rêveur d'autrefois tend tout à coup la main à l'écrivain d'aujourd'hui :

C'est par la route de Saïda que me reviendra, d'un coup, avec les couleurs roses et violettes du soir, le goût de cette région – ou plutôt la joie muette qui m'étreignait quand nous rentrions à Beyrouth et que, les yeux pleins de ces paysages bibliques, je me préparais à retrouver dans des livres d'archéologie ou d'histoire les lieux que je venais de visiter, comme si l'écrit seul était propre à confirmer mon plaisir, lui donnant sa vérité ultime. (*BB*, 169)

Ou encore, dans le Nord, une simple neige fondue tombant sur la montagne convoque le souvenir d'une petite station de ski dans laquelle l'enfant a passé, à dix ans, une semaine de vacances avec sa mère et son frère, et a connu « ce bonheur singulier qui dépend de la conjonction d'un paysage enneigé et d'une personne aimée » (137).

*

Certains lieux ont une intensité particulière dans la géographie sentimentale de l'enfance : intensité lumineuse ou obscure, heureuse ou angoissée, c'est selon. Deux d'entre eux ne seront revisités que par la mémoire, le troisième le sera physiquement.

Jezzine, ville chrétienne, le seul endroit du Sud où l'écrivain se souvienne avoir été heureux, lui est particulièrement chère car la famille y rejoignait parfois le père, occupé là par de « grands travaux » (le percement d'un tunnel¹), et l'enfant attendait ces séjours « avec l'impatience que donne la promesse d'un ravissement » (*BB*, 164)². Et en effet, c'est d'une véritable Arcadie qu'il s'agit :

[...] l'étroite et profonde vallée, bordée de hautes falaises au pied desquelles les bergers avaient établi leurs cabanes dans de petites grottes, était pour quelques heures une manière de paradis. Nous retrouvions là-bas Paul et ses frères qui ne parlaient qu'arabe et se jetaient en riant, tout nus, dans des vasques profondes, au creux de la rivière qui tombait du ciel ; ils se rassasiaient ensuite de grosses pommes rouges cueillies dans les vergers. [...] Et plus que le bruit des cloches dans la vallée heureuse, c'était le silence qui me ravissait, la nuit, à peine troublé par la chute d'eau qu'on entendait, au loin, briller dans l'ombre.

L'évocation restera pourtant mentale : « Mais nous n'irons pas à Jezzine. La route est coupée au-dessus de Saïda et la région contrôlée par l'armée du Liban-Sud. » (165). Que l'Histoire barre ainsi la route conduisant au paradis de l'enfance révèle bien la fragilité du retour.

1. Cf. *Fenêtre au crépuscule*, p. 166.

2. C'est à Jezzine (transcrit Djezzine), on s'en souvient, que Millet fait mourir Marc dans *L'Invention du corps de saint Marc*.

Plus trouble est, toujours dans le Sud, Djoun, « un des lieux qui me hantent depuis l'enfance » (*BB*, 166), mais qui ne se trouve pas sur l'itinéraire choisi par le chauffeur. Dans cette ferme en ruines où mourut Lady Stanhope¹, à laquelle Lamartine avait rendu visite, Millet se souvient y avoir connu enfant une sorte d'extase :

J'ai renversé la tête : entre les poutres effondrées, j'ai aperçu le ciel très bleu, trop bleu, et j'ai soudain été la proie d'un froid ravissement dont j'ignorais la cause, et qui me cloua sur place, les yeux au ciel. Mes larmes coulaient. Ce que j'éprouvais là, c'était autant de la joie que de la terreur et, peut-être, la lutte entre les deux, jusqu'à la victoire de la joie et au vide qui la suivit, comme si était né là, en même temps que le goût du plaisir, le sentiment terrifié du néant de la créature. Et avec cela, la possession de moi tout entier, encore enfant, par le génie du lieu, et par l'esprit de la dame de Djoun. Dès lors je vivrais entre l'encre et la nuit, les yeux ailleurs, parmi les fantômes et les héros de romans bien plus que dans l'haleine des vivants. (166-167)

On trouve souvent dans l'œuvre de Millet ce motif du ciel « trop bleu » (en Corrèze en particulier) et du vertige qu'il suscite, à rebours du stéréotype touristique qui n'y associe qu'une fade idée du bonheur. L'expérience, participant à la fois de l'érotique et du mystique, est celle d'une fusion cosmique où le sujet s'abîme, dans une violente ambivalence des sentiments – joie et terreur mêlées – qui atteste l'accès au sacré. L'expression « le génie du lieu », déjà présente dans « Confession brève », reçoit une inflexion plus métaphysique, même si l'écrivain prend ses distances avec « l'extravagante nièce de Pitt », figure à « l'éclat trop romantique, et trop anglais » à son goût (166). Ce qui se noue au Liban dans ces années d'enfance est bien un rapport irrationnel et passionnel – de « possession » – à certains « lieux où souffle l'esprit », aurait dit Barrès, souvent cité dans *Un balcon à Beyrouth*². La confrontation brutale au ciel bleu du Sud aurait donc déterminé, selon cette genèse de son œuvre en quoi consiste toujours plus ou moins, pour un écrivain, l'histoire de sa vie, le choix d'écrire dans le côté nocturne (« mystique », dirait aussi Gilbert Durand³) des

1. Nièce de l'homme politique anglais William Pitt, Hester Lucy Stanhope (1776-1839) partit pour l'Orient et vécut parmi les Druses, qui voyaient en elle une prophétesse, recevant de nombreux visiteurs occidentaux. Elle mourut dans le dénuement.

2. Maurice Barrès, *La Colline inspirée* (1913), Le Livre de Poche, 1969, p. 5-7. Cf. : « Jamais nous n'aurons eu à ce point besoin de lieux où souffle l'esprit [...] » (*SL*, 232).

3. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 217 et sq.

choses, seule protection possible contre l’aveuglante lumière du réel. La dernière phrase prépare d’ailleurs de loin le titre et la matière du roman-somme que sera, presque dix ans plus tard, *Ma vie parmi les ombres*.

En revanche, l’un des hauts lieux du Nord sera visité, où l’enfant a jadis entrevu la réalité tragique de la vie. Le pèlerinage deviendra alors douloureux, le voyageur étant confronté à ses démons, et peut-être même voudrait-il revenir en arrière :

[...] comme si ce jeu entre présent et passé soudain m’inquiétait, me renvoyait à une douleur plus ancienne – à des terreurs nées sous ce même ciel : le sentiment du vide et de l’infini, l’entrée dans le temps, la mort, tout ce que j’ai commencé à percevoir, ici, dans la douceur d’une angoisse qui croîtrait avec les années [...]. (BB, 187)

Il s’agit de la source d’Afqa, lieu infernal, envers absolu de Jezzine. Si l’actualité y a apposé aussi sa marque brutale (le village est « un fief du Hezbollah » [189]), ce site célèbre n’a rien perdu du caractère sacré, alliant étroitement l’amour et la mort, qu’il tient de la mythologie, puisque « c’est ici qu’est mort Adonis, le jeune dieu, mué en sanglante anémone¹ » (191). D’où le titre du chapitre, mais aussi son épigraphe empruntée à Taine : « *Dans le Liban, le charme infini de la nature conduit sans cesse à la pensée de la mort...* » (186). L’aspect en lui-même impressionnant des lieux a été exalté dans l’esprit de l’enfant par la sombre légende, que rappellent les ruines d’un temple romain dédié à Vénus : « De tous les sites du Liban, c’est celui auquel j’ai le plus obstinément rêvé, le point suprême de la montagne où s’arrêtaient mes songes. » (188). Millet garde intact le souvenir de son père le conduisant là comme pour une épreuve initiatique :

Voici la grotte immense, l’eau puissante et blanche dans le silence du ravin, et moi qui remonte dans des éboulis, le cœur battant aussi fort qu’autrefois quand mon père me tenait par la main, me guidant titubant vers l’intérieur de la grotte : j’avais l’impression qu’il allait m’abandonner dans cette bouche infernale ; de cela j’ai gardé pendant trente ans un souvenir terrifié, à cause bien sûr du fracas de l’eau qui

1. Le fleuve d’Afqa est la source du fleuve Adonis, dont le nom arabe est Nahr Ibrahim. La légende, d’origine phénicienne, mais intégrée au syncrétisme antique, raconte qu’Adonis, chasseur et amant de Vénus (Astarté, déesse phénicienne de la fécondité), a été tué ici par un ours. La déesse avait en vain tenté de le sauver. Des fleurs poussèrent là où avait coulé son sang. On dit aussi que l’eau de la rivière devient rouge à chaque printemps. Une photographie du site est reproduite dans *Fenêtre au crépuscule* (p. 20).

jaillissait des profondeurs obscures ; comme si, d'autre part, en ce lieu sacré, j'entendais les hurlements insensés des femmes qui venaient déchirer leur beauté aux buissons ou s'adonner à la prostitution sacrée. Aujourd'hui, encore, je ne puis me tenir debout dans la grotte sans frémir, le visage mouillé d'embruns et de larmes : je suis seul, nul ne me tient plus par la main pour m'imposer ça tout en m'en protégeant ; et je ne tiens plus celle de personne. Je ne suis qu'un homme comme les autres qui tente de ne pas faire trop mauvaise figure dans le milieu de sa vie, alors qu'il lui faudrait la déchirer, cette figure, la vouer aux orties et aux ronces et retrouver dans la sueur de sang son visage premier. (190-191)

Confronté à l'enfant terrifié qu'il fut, le voyageur vit davantage qu'un souvenir à la fois traumatisant et fondateur : il fait l'épreuve de ce qu'il est devenu. La quête de l'enfance libanaise est bien une quête de soi, et particulièrement de cette part sombre et tourmentée dont l'écrivain cherche l'origine pour, peut-être, l'exorciser, après en avoir donné la figure fictionnelle dans le personnage de Marc. C'est pourquoi la grotte d'Afqa est explicitement inscrite dans un paradigme d'autres lieux qui tous ont suscité, dira plus tard Millet dans *Fenêtre au crépuscule*, un « vertige physique » ouvrant « un abîme psychologique » (FC, 20) :

[...] vertige devant la Grotte aux Pigeons, devant les tombeaux de Byblos (dont la profondeur sombre, hier matin, m'a paru un peu dérisoire mais ne m'en a pas moins inquiété), sur la terrasse du temple de Jupiter à Baalbek, où j'ai songé, pour la première fois, que je pourrais me jeter dans le vide en regardant, par-delà une haie de peupliers tremblant dans leurs feuilles d'or, les neiges du Mont Liban ; à moins que ce ne fût sur l'*Exeter* ou sur l'*Ausonia* (ou n'importe quel autre bateau, puisque cela devint une obsession dangereuse, à mesure qu'on s'éloignait de la côte, le désir, la tentation, la folie déjà aux aguets, celle de me précipiter dans l'eau en calculant le moment où je n'aurais probablement plus la force de rejoindre le port). (BB, 187-188)

*

Le retour au Liban, s'il est d'abord une expérience des lieux, l'est aussi des langues. *Beyrouth* leur donnait déjà une place importante dans le souvenir, mais c'est à présent un contact charnel avec elles, dans la chaleur de la communication, qui est offert au voyageur, et il est d'autant plus intense que celui-ci est un écrivain, plus que tout autre « homme de paroles ».

Parmi ces langues, l'arabe est bien entendu privilégié. Déjà, dans l'avion qui approche de Beyrouth, l'écrivain en retrouve l'usage familier : « J'ai demandé, en arabe, *L'Orient-Le Jour* : *Khalas ! Mafi* (Il

n'y en a plus), me répond l'hôtesse en souriant ; elle a cru que j'étais libanais, ce qui m'a réjoui. » (*BB*, 94). Avec son jeune chauffeur, la langue partagée instaure une complicité joyeuse et presque fraternelle : « Que je parle arabe avec lui nous rapproche : tournures, inflexions, mots oubliés me reviennent dans des éclats de rire. Nos paumes s'entrechoquent à grand bruit, dans la fumée de cigarettes Vice-roy » (133). Et c'est encore « en arabe » qu'il marchande dans la rue un chapelet de turquoise avec « un vieux chiite qui remercie à haute voix le ciel d'avoir mis un Français sur son chemin » (220). Cette immersion heureuse dans le grand bain linguistique, à laquelle l'écrivain s'abandonne avec bonheur et en toute conscience, a quelque chose d'une naturalisation imaginaire, d'autant que son propre pays lui inspire bien des réserves : « Sans doute ne peut-on être français que dans l'exil. Je me relibanise, me laisse habiter par la langue arabe, redeviens un Levantin. Le Liban n'est-il pas d'ailleurs mon pays autant que la France, pour peu que je me soucie encore d'appartenance nationale ? » (199). Et cette acculturation libanaise est facilitée par la vocation plurielle de ce pays dans lequel on peut sans honte, de manière presque ludique, mélanger les langues, comme ces femmes entendues dans un restaurant :

– *Ahlan, ma chérie, happy birthday, kifik, comment ça va ?* s'écrie l'une d'elles en arrivant, dans ce mélange de 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 ; mélange dont j'ai appris à user autrefois et qui m'a donné le sentiment des langues – chaque langue, vivante, morte ou dialectale, s'ouvrant à l'autre dans la reconnaissance de son incessant surgissement. Ce sont des phrases entières qui me viennent, comme des fièvres heureuses, ou bien des mots seuls, selon le cas, l'arabe reprenant possession de moi avec toute la force de ses gutturales. (*BB*, 148)

« L'arabe est pour moi la lumière de l'autre », écrit Millet (*BB*, 148). Comment mieux dire le jeu mystérieux et fécond, dans son œuvre, de l'Orient et de l'Occident ? L'*autre* oriental l'éclaire en effet sur lui-même, lui permet de s'éprouver dans une singularité fraternelle¹. Et s'il se plaît à user de la langue arabe, il sait gré aussi aux écrivains libanais francophones, malgré le recul actuel de notre langue

1. Dans sa pièce *L'Accent impur*, créée au théâtre Al Madina à Beyrouth le 11 octobre 2001, Millet introduira des répliques en arabe, donnant forme littéraire à ce dialogue des langues qui l'habitait depuis longtemps.

au bénéfice de l'anglais, d'avoir su « plo[yer] le français à la lumière singulière d'un Orient qu'ils rendent ainsi plus proche, tout en nous donnant (mais pour combien de temps encore ?) un sentiment lointain de notre langue » (185). Ainsi, en renouant avec l'autre idiome de son enfance, Millet relance ce « sentiment des langues » qui est la source toujours renouvelée de l'écriture.

*

Au Liban d'aujourd'hui, encore marqué par les convulsions de la guerre, au Liban d'autrefois, endormi dans « la paix de l'enfance », Millet aime à superposer un autre Liban, celui des écrivains-voyageurs du XIX^e et du début du XX^e siècles, dont les écrits ont nourri sa nostalgie pendant les années de « séparation ». Il a, de manière générale, le goût de la mémoire, de cette perspective saisissante que tout témoignage passé offre sur les lieux présents. Et lorsque ce témoignage est celui de grands écrivains tels que Lamartine, Nerval, Renan ou Barrès, venus chercher en Orient non tant un dépaysement exotique qu'une élévation spirituelle, il engendre une sublimation du réel qui ne peut que bouleverser la sensibilité romantique de Millet. Ainsi est-il ému, à Beyrouth, de marcher dans les pas de Nerval :

Errant dans Ras-Beyrouth, ce soir, tandis que le soleil couchant inonde d'un jaune safran la corniche où passent, souriantes, les yeux baissés, de jeunes musulmanes en foulard, comment ne pas me rappeler ce qu'en disait Nerval, qui se promenait là en 1843 : « Les feux rougeâtres du couchant baignaient de reflets charmants la chaîne des montagnes qui descend vers Sidon ; tout le bord de la mer forme à droite des découpes de rochers, et ça et là des bassins naturels qu'a remplis le flot dans les jours d'orage ; des femmes et des jeunes filles y plongeaient leurs pieds en faisant baigner des petits enfants... » Les mêmes feux, m'aveuglant, m'empêchent d'aller jusqu'au bout de la corniche. Je longe la mer houleuse, puis je remonte les rues obscures de Manara en direction du phare. (*BB*, 172)

Dans le Chouf, c'est le souvenir de Lamartine qui l'émeut :

[...] nous faisons halte à Hammana, au cœur de ce qu'on a appelé la vallée de Lamartine, qui vécut là quelque temps, dans le palais des B., l'unique famille druze de la vallée. De la terrasse, j'ai sous les yeux la vallée de Hammana, « un des plus beaux coups d'œil qui soit donné à l'homme de jeter sur l'œuvre de Dieu », écrivait Lamartine, peut-être en un jour de brouillard comme celui-ci. (227-228)

Et à Byblos, le jardin de la maison qu'a habitée Renan lui offre un moment de temps suspendu, loin de la complexité du Liban actuel, une quintessence d'Orient intemporel :

Alors nous errons dans le jardin ; des chats se prélassent sous des plantes ; les palmes se balancent lentement et l'air, malgré la chaleur, a quelque chose de l'onctuosité de la prose renanienne. Tout incite à s'arrêter, à se pencher sur soi, à rêver dans la lumière blanche de midi, tandis que le jardin s'incline doucement vers la mer. (205)

Mais, outre ces affinités sentimentales avec les écrivains-voyageurs du passé, sans doute Millet trouve-t-il aussi dans leurs écrits un moment de l'histoire du Liban dont il est possible de tirer une leçon pour le présent. Car si le pays était encore sous la tutelle ottomane, il avait déjà développé ce particularisme sur lequel s'est fondé le Liban moderne, celui que l'écrivain a connu dans son enfance et que la guerre civile a fait violemment éclater. Relire ces auteurs revient donc à restaurer une continuité temporelle mise à mal par l'Histoire, sans que, pour autant, le passé soit érigé en modèle.

Car Millet est aussi passionnément attentif au présent du Liban, à ses complexes enjeux géopolitiques, dont il discute avec divers interlocuteurs, amis libanais ou personnalités auxquelles il rend visite. S'il est un témoin impliqué, ne cachant pas sa sympathie pour les chrétiens libanais qu'il juge injustement oubliés par les Européens, c'est un Liban pluriel qu'il aime, celui, précisément, qu'a déchiré la guerre civile. Et c'est en tant que composante originale de ce Liban, dans une région majoritairement musulmane, qu'il défend l'existence des chrétiens :

Je cherche à comprendre, en me référant à ce que j'ai connu et aimé ici dans mon enfance, et je crois que, sans les chrétiens, le Liban n'aurait nulle raison d'exister, qu'il redeviendrait une province syrienne et perdrait son âme – ce que savent fort bien les musulmans libanais, condamnés à s'entendre avec les chrétiens, à inventer avec eux un vivre-ensemble propre à en remontrer aux fondamentalistes voisins. (BB, 213)

De ce « vivre-ensemble », l'appartenance à une même histoire singulière, atypique dans cette région si bouleversée du monde, n'est-elle pas le plus sûr garant ?

*

Écrit en 1994, à la veille de ce tournant de l'œuvre que sera *La Gloire des Pythre, Un Balcon à Beyrouth* est un livre clé¹. Le voyage au Liban est plus qu'une expérience mémorielle : il est aussi la quête d'un lieu imaginaire. Millet raconte que, dans son enfance, l'expression « Échelles du Levant » par laquelle on désignait le Proche-Orient « [lui] donnait puissamment à rêver, comme si se dressaient là-bas, de l'autre côté de la Méditerranée, de très mystérieux degrés qui dussent [l]e conduire jusqu'au ciel » (*BB*, 100). La dimension initiatique de ce voyage et de sa relation est évidente, comme l'était quelques années plus tôt, pour la Corrèze, celle de *Petite suite de chambres*. Le thème de la maison est d'ailleurs très présent dans le livre. Dans un chapitre intitulé « La chambre étroite », l'écrivain évoque « cette manie que j'ai, depuis toujours, d'habiter en pensée mais avec une exactitude heureuse les maisons et les paysages qui me plaisent et qui auront été mes vrais châteaux en Espagne » (176). Et il fait ensuite cet aveu : « Toute ma vie j'aurai été en exil, et en quête de maisons, non seulement celles, de famille, que j'ai habitées et dont de mauvais héritages m'ont à jamais privé, mais celle qui m'ont tant donné à rêver [...] » (177). Ce singulier bonheur d'habiter a dans ses moments de plus grande intensité « à voir avec la hauteur, les balcons, les terrasses, les plateaux, les chambres ouvertes sur le passé autant que sur des paysages » (179). C'est bien sûr au balcon éponyme que l'on songe d'abord, ce « balcon d'Achrafiyé » qui fait dire à l'écrivain : « Je serai peut-être un éternel enfant à la balustrade, qui attend la fin de la vie, comme on le fait de la tombée délicieuse de la nuit. » (175). Mais aussi, dans une maison amie de Jiyyeh, à « cette terrasse qui donne sur la mer et l'infini phénicien » et dont la paix fait penser à l'écrivain mélancolique que « la vie est là » (171), ou encore, dans un village de montagne, à ce balcon où il s'est allongé, « profondément heureux », au-dessus d'une « plaine de nuages blancs sur lesquels se couchait le soleil d'automne » (178) : moments privilégiés où la solitude s'accorde à un monde apaisé, et qui rappellent ce « sentiment de l'altitude se

1. Dans la même veine, Millet publiera en 1998, chez Fata Morgana, *Cité perdue*. Comme l'indique le sous-titre, *Istanbul 1967-1995*, la matière en est le retour de l'écrivain dans cette ville où il avait fait escale avec ses parents lorsqu'ils avaient définitivement quitté le Liban.

liant à la vie spirituelle » dont Proust avait noté la fréquence chez Stendhal¹.

Quant aux chambres, celle qui donne son titre au chapitre XII, si elle appartient à la demeure accueillante et mystérieuse de fillettes qui jadis, peu après son arrivée au Liban, avaient invité l'enfant à un anniversaire, elle devient emblématique de toute une enfance retrouvée :

Oui, j'en suis certain, cette maison continue de s'enfoncer dans la nuit de la ville où l'enfant guide l'homme triste et désillusionné, de pièce en pièce, jusqu'au plus profond d'elle-même, en cette chambre heureuse où gît le secret des premières années, tout comme au fond des puits funéraires de Byblos les sarcophages royaux. (BB, 179)

Cette chambre presque imaginaire de Beyrouth, qui ne peut être regagnée que par la mémoire, rejoint donc la chambre natale si souvent évoquée, comme un lieu second de l'origine. Et il sera finalement donné au voyageur d'y entrer, ou du moins dans celle qui en tiendra symboliquement lieu, et sur laquelle se refermera le livre. La scène se passe dans la montagne, chez un notable chrétien et lettré. Celui-ci propose à ses hôtes de faire la sieste et l'écrivain va s'allonger dans une pièce dont les fenêtres sont ouvertes sur la vallée :

Et parmi des cris d'enfants qui s'étouffent dans le brouillard, des chants d'oiseaux, des appels lointains de voitures, des inflexions de voix anciennes dans le sommeil qui vient, je m'abandonne au lent glissement de l'après-midi sur les pentes boisées ; j'ai retrouvé une demeure semblable à celles que je croyais avoir à jamais perdues, mes yeux se ferment, je tombe doucement dans le sommeil de mon enfance. (229-230)

En choisissant de finir son récit sur cette chambre et sur ce songe, Millet ne suggère-t-il pas que le *lieu* enfin retrouvé, s'il est celui de l'enfance, est aussi celui de l'écriture, d'où vont naître d'autres livres ?

1. *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, tome III, 1988, p. 879.

Chapitre 4

À la croisée des chemins

Il est un aspect d'*Un balcon à Beyrouth* qui n'est pas le plus attendu dans un livre sur le Liban, mais qui y inscrit la marque singulière de son auteur : il s'agit des références, nombreuses, à la Corrèze. Revenir au Liban, c'est aussi parfois retrouver, au détour d'une sensation, l'autre pays d'enfance, saisi sous un autre jour, un peu comme la langue française dans « l'amoureuse proximité » de l'arabe (*BB*, 185). Le voyage permet d'envisager autrement la Corrèze qui devient, vue du Liban, ce lointain qu'était le Liban vu de Corrèze. C'est cette *croisée des chemins* entre le lointain et le natal qu'il s'agira, pour clore cette partie, de considérer, ainsi que l'horizon qu'elle ouvre à l'œuvre à venir.

On a déjà vu que la préférence de Richard Millet pour le Nord du Liban, moins « méditerranéen », était expliquée par l'influence du « climat » natal, ce qui était déjà une manière d'emporter un peu de Corrèze en Orient. Mais le livre tout entier est semé de références au lieu de l'origine, et le titre du chapitre XI, « Un Corrèzien au Levant », pourrait le résumer à lui seul. Par une feinte significative, il désigne en réalité, non pas l'auteur lui-même, mais un soldat des années vingt, Charles Beyne, dont l'écrivain a retrouvé, « dans un de [s]es greniers corréziens » (*BB*, 173), une carte postale envoyée à sa tante, représentant sa caserne à Beyrouth. Le texte de la carte mentionnait une photographie l'accompagnant et qui s'est perdue. Cette image absente fait l'objet d'une rêverie qui condense le dialogue entre le Liban et la Corrèze :

Il faut imaginer ce jeune Corrèzien, fils d'un garçon de café exilé à Paris, adroit de ses mains, envoyé pour son service militaire à Beyrouth, pendant le Mandat [...]. Un brave type, un peu perdu au Levant,

[...] et rêvant peut-être, ce jour-là, devant l'objectif d'un photographe levantin, le regard souriant et droit, à de grands hêtres immobiles au bord d'une prairie, entre Maussac et Combressol, où paissent des vaches rousses que garde, assise près d'une haie d'églantiers, une jeune fille muette. (174)

Par ce tableau champêtre, reflet d'une âme simple, Millet inscrit ainsi au cœur de son livre, par délégation, une nostalgie de la Corrèze qui devient le reflet inversé de sa propre nostalgie du Liban, enfin assouvie, mais qui par là même le voue à se retourner, encore et davantage, vers le pays de sa naissance. Le titre n'était donc pas si trompeur : c'est bien à une figure de l'auteur que nous avons à faire.

C'est d'ailleurs comme Corrézien que l'écrivain s'identifie à plusieurs reprises, et d'abord dans le souvenir de l'enfant qu'il fut, pour donner une idée juste d'un riche apprentissage : « Beyrouth a révélé un monde fort complexe à l'enfant des bords de la Vézère. » (*BB*, 182). Mais, dans l'adulte qu'il est devenu, la Corrèze explique aussi ce qui se heurte parfois à un Liban solaire :

Les hautes terres limousines m'ont sans doute donné, avec le goût du crépuscule et de la nuit, cette mélancolie, cette âme sombre que le soleil d'Orient a étrangement marquée. Je crois comprendre mieux pourquoi je n'aime guère le Sud. C'est une terre de soleil et je me souviens de mes épuisantes marches d'enfant sous le soleil de midi dans les ruines de Tyr [...]. (175)

Je voudrais entrer dans l'ombre et m'endormir. Le Corrézien rude, le catholique mâtiné de rigueur protestante cède à l'Orient, à la nostalgie, à l'éprouvante chaleur du khamsin qui plombe le ciel dans lequel le soleil semble un bouclier blanc. (205)

Pour que joue pleinement le dialogue intérieur entre l'Orient et l'Occident, chaque identité doit être portée à sa plus grande intensité : la Corrèze, plus que la France, est ici véritablement *l'autre* du Liban.

Mais cette altérité n'empêche nullement de secrètes correspondances, de fugitifs courts-circuits entre les deux pays d'enfance, le plus souvent à la faveur d'une sensation olfactive ou auditive :

Je suis heureux de replonger dans la nuit de Beyrouth qui sent l'orange, le levain et le laurier-rose, et même dans les puanteurs de Bab Edriss, comme je l'étais en Corrèze, dans la moiteur hivernale des étables. (*BB*, 156)

Je ne pouvais pas non plus ne pas songer au silence de Viam, mon village natal, lorsque la nuit était à peine creusée par la fontaine du lavoir

et que, comme à Jezzine, je croyais entendre battre mon cœur et, dans ces battements, le bruit de mon innocence. (164-165)

La nuit tombée, nous croisons la patrouille de l'armée libanaise [...]. J'écoute, dans l'heure incertaine, décroître le choc des rangers sur l'asphalte – et aussitôt, quelque incongru que soit le rapprochement, je sais ce qu'il évoque en moi : le bruit des sabots des bêtes, passant dans la grand-rue de Viam, l'été, alors que je lisais derrière les persiennes closes. (214)

Puisque le rapport de l'enfant au sensible s'est construit dans ces deux mondes qui, pour éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, ont en commun une forte densité matérielle, il n'est pas étonnant que le jeu de la mémoire sensorielle établisse constamment entre eux des connexions : la familiarité de l'écrivain avec le Liban tient aussi, paradoxalement, à sa connaissance intime de la Corrèze, et celle-ci, en retour, s'en trouve ravivée. L'exemple le plus émouvant en est le souvenir d'une ancienne épicerie corrézienne surgissant en plein Beyrouth :

J'entre pour acheter de l'eau dans une boutique minuscule, où deux hommes jouent avec des cartes graisseuses ; l'échoppe est pleine d'ombre et d'odeurs profondes de cacahuètes, de graines de tournesol, de pain arabe, de bananes, de café, d'anis, de tabac et d'autres choses encore, que je ne sais pas identifier ; je revois alors, lointaine, à jamais perdue, l'épicerie de ma grand-mère, à La Celle, en Corrèze : autre légendaire, intime, celui-là, dont la révélation lente passe elle aussi par ce retour à Beyrouth. (123)

La valeur quasi programmatique des derniers mots n'échappera pas : d'un « légendaire » à l'autre, non seulement est établie une équivalence, mais est projeté un *passage*. La Corrèze est devenue à son tour un *lointain* à rejoindre.

Car au moment de son premier voyage au Liban, en février 1994, Millet vient de publier *Cœur blanc*, dont la dernière nouvelle, on l'a vu, laisse pressentir une amplification de la « matière de Corrèze », et il va bientôt commencer à écrire *La Gloire des Pythre*, qui marquera dans son œuvre un seuil décisif. Il verra lui-même plus tard dans ce voyage, dont les implications émotionnelles ont été fortes et complexes, un facteur déterminant de son évolution littéraire : « Ce retour à Beyrouth, suivi de nombreux autres, m'a permis de renouer avec le temps, de réactiver en quelque sorte ce qui était resté figé, en attente, et de relancer le mouvement qui me rapproche de mon enfance tout en me confrontant avec ma propre poussière. » (*FC*, 65). Il semble bien en effet qu'une véritable dynamique à la fois mémorielle et créatrice

se soit enclenchée. L'afflux soudain et massif des souvenirs, presque épuisant (« Je n'ai plus la force d'avancer, ni de me souvenir » [BB, 154]) a créé une commotion qui, chez un écrivain, ne pouvait rester sans effet.

Elle est bien sûr d'abord la raison d'être d'*Un balcon à Beyrouth*, écrit dans l'urgence de donner forme à l'abondante matière mémorielle réveillée par le voyage. Mais c'en est la conséquence la plus visible. Plus mystérieuse est la réactivation d'une mémoire par la sollicitation d'une autre, en une sorte de réaction en chaîne. N'était-ce pas pourtant le même enfant qui, pendant les vacances d'été, vivait d'autres expériences, tout aussi déterminantes ? Entre Liban et Corrèze, une même sensibilité se formait et celui que le voyageur retrouve à Beyrouth est le même qui, l'été, gardait les vaches dans les prés de Viam. L'onde de choc du retour était donc vouée à se propager sur une mémoire corrézienne moins réactive, parce que non dramatisée par l'exil et la guerre, mais prête à ressurgir.

Non que la Corrèze ait été oubliée par l'écrivain : on a vu le cheminement obstiné de cette « matière » à travers ses premiers textes. Il hésitait pourtant à plonger en elle, dans sa mémoire vive, son épaisseur matérielle et temporelle, comme il devait le faire au Liban, où tout affluerait à la fois, indissociablement, mémoire personnelle et mémoire collective, dans l'étagement vertigineux des temps, pour donner ce petit livre si dense, si chargé d'observations, de souvenirs, d'émotions, de sensations, qu'est *Un balcon à Beyrouth*.

Mais comment écrire *Un balcon en Corrèze* ? Millet l'avait tenté, d'une certaine manière, avec *Petite suite de chambres* et *Le plus haut miroir*, les plus beaux textes « corréziens » de sa première période, mais s'en était apparemment éloigné avec la « petite trilogie noire ». Dans « Passages, détours, mesures », entretien daté d'avril 1992, il se retournait sur ses derniers livres :

Les livres auxquels vous faites allusion et qui constituent une sorte de trilogie [...] sont des livres de crise : un personnage quitte son lieu de naissance, fait l'expérience brève de la ville et retourne au point de départ ; il est dans le *nostos*, comme si l'expérience du monde n'était que celle du mourir et que le retour à l'origine fût l'aboutissement naturel de ce mouvement par lequel on aurait cherché en vain un sens à une vie que rien ne transforme en destin. (SL *, 250-251)

La problématique de la trilogie, si elle posait déjà la grande question du *natal*, le faisait encore en effet dans les termes douloureux qui

étaient ceux du premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*, ou même de *Beyrouth*, tout entier hanté par le *nostos*. La centration sur le sujet souffrant, séparé, voué à la dérélition et à la mort, était encore privilégiée, et il n'y avait guère de place pour un approfondissement de la mémoire corrézienne. Le projet restait pourtant latent et ressurgissait dans la suite de l'entretien :

Je me suis toujours senti exilé de ce village, qui est celui de ma mère. Mais, contrairement à mes personnages, je sais que je n'y retournerai que pour y reposer. Ces livres ne seraient donc qu'une tentative pour comprendre la nature de cet exil. Je me demande aussi s'ils ne sont pas une manière de me préparer à en écrire un autre. Dès l'enfance, j'ai eu le souci de restituer ce village, ses habitants, ses idiolectes, ses ciels. C'est un village qui se meurt comme toute la haute Corrèze et avec lui une forme de civilisation, des personnages singuliers, des vies magnifiques, dérisoires ou tragiques. Il s'agit à présent de donner voix à ceux qui n'en eurent pas ou n'en ont plus [...]. (252)

Le livre « autre » dont Millet traçait ainsi les grandes lignes ne pouvait être en effet que d'une nature toute différente. Quelques mois plus tard, « L'entretien de Brive » (août 1992) en reprenait et en précisait les ambitions :

D'autres miroirs me sollicitent : les visages d'autrui. À moi de les transformer en stèles dédiées à ces vies obscures, effondrées, oubliées – avec l'espoir (douteux, vu l'impénitence finale de l'écrivain) de me sauver avec ces humbles, ayant enfin dépassé l'hésitation douloureuse entre pureté romanesque et confession totale pour atteindre à une sorte d'autobiographie offerte aux miens, aux autres. (*SL**, 242-243)

On ne pouvait mieux dessiner la voie future de l'œuvre romanesque, comme dépassement d'une double antinomie : celle de la fiction et de l'autobiographie, celle de l'individu et de la communauté. Le décentrement de soi était proche, par l'ouverture à ce que Pierre Michon avait appelé quelques années plus tôt, dans un livre fondateur salué par Millet, les « vies minuscules¹ » :

Infimes, dérobées avec une ferveur patiente à l'effacement, à l'indignité ou au silence, les *vies* que Pierre Michon recueille ont toutes leur grandeur : une grandeur inattendue, secrète, paradoxale ou dérisoire, d'une exemplarité, enfin, dépourvue d'arrogance. Elles donnent matière à huit récits, entre eux reliés par celui – une saisissante mise à nu – de la vie du narrateur, soit une neuvième *vie* qui entretient avec les autres de singuliers rapports. (*Acc.*, 159-160)

1. *Vies minuscules* a été publié chez Gallimard en 1984.

Quant à la forme que prendrait le livre nouveau, elle était déjà entrevue dans la référence à certains grands prédécesseurs qui se révéleraient bientôt de féconds inspireurs :

Et je reste fasciné, moi qui songe à restituer quelques unes des voix et des figures qui se sont tuées sur un étroit territoire, au bord du plateau de Millevaches, par ces grands polyphonistes que sont Balzac, Dostoïevski et Faulkner. Je voudrais savoir démêler les voix de mes morts des grands vents d'hiver qui rabotent cette grande table de granit, et que le témoin que je suis ne confonde plus humilité et pudeur. (*SL**, 246-247)

On comprend que Millet ait retranché ces deux entretiens de la dernière réédition du *Sentiment de la langue* : « [...] non pas reniés mais écartés parce que trop circonstanciels » (*SL*, 12). Cette ambitieuse entreprise d'invention d'un pays, et d'invention de soi à travers ce pays, dont il sentait alors monter en lui la violente nécessité, mais dont la possibilité d'exécution lui restait encore obscure, il en a aujourd'hui accompli l'essentiel, de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*, sans préjuger de ses prolongements futurs. Qu'un voyage au Liban – ce pays de tous les passés, intime, mais aussi collectif, proche ou très ancien – ait pu, après les premiers accords de *Cœur blanc*, à la croisée des chemins d'Orient et d'Occident, contribuer à permettre l'ouverture de ces grands travaux d'archéologie imaginaire, participe sans doute de ce qu'a de plus mystérieux la création littéraire.

TROISIÈME PARTIE

L'INVENTION

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.

R. MILLET

Dans le mouvement d'une œuvre, son cheminement propre à travers l'espace littéraire, certains livres comptent davantage que d'autres, non seulement par leur qualité intrinsèque, mais par le changement de trajectoire qu'ils manifestent, l'orientation nouvelle qu'ils indiquent et que les livres suivants viendront confirmer. Tel est incontestablement *La Gloire des Pythre*, publié en 1995, et que Richard Millet confie avoir écrit dans une sorte d'état de grâce¹.

C'est en effet avec ce roman que commence véritablement le « cycle de Siom », que se déploient à la fois une géographie, celle de ce « socle de granit » (*GP*, 13) balayé par les vents qu'est le plateau de Millevaches, et une histoire, celle d'une civilisation rurale dont la lente extinction aura été l'un des faits marquants du XX^e siècle. Géographie et histoire se condensent ici dans le destin d'une famille, les Pythre, dont la communauté villageoise a gardé la mémoire pour la transformer en « légende » (22), que porte le chœur des villageois. Elle est dominée par la sombre figure d'André, l'orphelin venu de l'autre bord du plateau pour recueillir l'héritage inespéré d'une petite ferme, mais qui restera orgueilleusement marginal, puis de son bâtard Jean, aussi doux et inoffensif que son père était violent et intraitable, et qui sera le dernier des Pythre. De sorte que cette famille frappée par la « maudissure » (91), et pour cela auréolée d'une sorte de « gloire », semble avoir incarné le destin d'une communauté qui, pourtant, ne l'avait jamais totalement intégrée. *La Gloire des Pythre* est un roman

1. « La grâce, c'est autre chose. Sans prétention, je l'ai connue avec *La Gloire des Pythre*. La première version de ce bouquin de 400 pages a été écrite, recto verso, en deux mois sans me relire. Rien d'étonnant, c'est un livre que je portais depuis quinze ans, mais je n'arrivais pas à trouver le mode narratif, ce nous collectif. Peut-être aussi n'étais-je pas assez mûr ou que je ne voulais pas revenir en arrière, en Corrèze. » (« Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, *op. cit.*, p. 18). Ou encore : « J'ai écrit *La Gloire des Pythre* avec un extraordinaire sentiment de bonheur, comme si ce livre m'était donné [...] » (*HL*, 91-92).

triplement fondateur, qui rompt par bien des aspects avec la première période de l'œuvre : à des récits brefs, monodiques, centrés sur un ou deux personnages, écrits dans un style incisif et dépouillé, succède un roman de plus de trois cent soixante dix pages, polyphonique, évoquant quatre générations d'une famille et toute une communauté villageoise, dans un ample phrasé et une grande richesse lexicale. Incontestablement, et même si bien des thèmes des premiers livres vont continuer à cheminer dans ceux qui s'écriront désormais, un seuil a été franchi¹.

Après le coup de cymbales de cette ouverture magistrale, Millet va s'attacher, de livre en livre, tout en jouant de la *continuité territoriale* de Siom et du retour à l'arrière-plan de certains personnages, à opérer de subtils déplacements dans le dispositif romanesque. *L'Amour des trois sœurs Piaie* (1997) renforce certes la fondation puisqu'il se déroule tout entier dans le pays de Siom. La dimension familiale y est toujours présente, le destin des sœurs Piaie, filles de métayers, ayant encore quelque chose de ce caractère légendaire qui marquait celui des Pythre. Les deux aînées, Yvonne et Amélie, l'institutrice et la forestière, sont de fortes personnalités, aussi fières à leur manière qu'un André Pythre, tandis que Lucie, la dernière née, incarne au féminin l'innocence lumineuse de Jean. Cependant, à la filiation succédant la fratrie, l'empan historique tend à se resserrer sur une seule génération. D'autre part, la narration n'est plus assumée par un chœur de Siomois, mais, pour l'essentiel, par l'une des sœurs, Yvonne, désormais retraitée. Dans la cuisine de sa villa de Siom où elle le reçoit chaque semaine, elle délivre un récit à la fois circonstancié et retors à un jeune et lointain cousin, Claude Mirgue, courtier d'assurance, qui cherche à en savoir davantage sur le destin tragique d'Amélie, morte accidentellement alors qu'il était enfant. Mais ce récit est contredit par d'autres : celui de la maîtresse de Claude, Sylvie Dézenis, retrouvée chaque semaine dans une chambre d'hôtel du canton, ou encore celui de sa mère, de sorte que la vérité reste douteuse.

Un bref récit intermédiaire, *Le Cavalier siomois* (1999), vient enrichir la chronique de Siom d'un personnage nouveau : Céline Soudeils, la petite fugueuse aux cheveux roux qui, devenue adulte,

1. Rappelons encore le goût de Millet pour cette image : « Je suis obsédé par les seuils, non seulement ceux de haute Corrèze, souvent d'une belle pierre de granit usée par des générations de pas, mais par ce que le franchissement d'un seuil a d'irréversible, d'initiatique, de symbolique [...] » (FC, 59-60).

raconte son histoire à un collectif villageois analogue à celui de *La Gloire des Pythre*. Fille de parents séparés, élevée à Siom par sa grand-mère maternelle puis, après la mort de celle-ci, par sa propre mère, confrontée à un beau-père qu'elle n'aime pas, elle traversera tout le plateau, sur le cheval que son imagination d'enfant a créé, pour rejoindre son père, ancien officier de l'armée coloniale, dont elle a appris qu'il était affecté au camp de la Courtine, dans la Creuse. Cette douloureuse histoire familiale est finalement transfigurée par l'amour filial d'une enfant audacieuse.

Le troisième roman, *Lauve le pur* (2000), confirme et accentue le souci tout musical de la variation. Thomas Lauve est un fils de Siom, écrasé comme Jean Pythre par son père (un négociant en bois), et vivant dans le deuil impossible d'une mère musicienne qui s'est enfuie. Mais il est devenu professeur de lettres et enseigne en collège dans une ville de la banlieue parisienne rebaptisée Helles (fusion de Chelles et de *hell*, l'enfer...). Le roman s'ouvre ainsi au monde contemporain, dans la confrontation brutale et saisissante entre une Haute-Corrèze presque vidée de ses habitants et ces territoires déshumanisés de la banlieue où « on [...] est plus seul qu'au milieu du plateau de Millevaches, la nuit » (*LP*, 193), mais aussi entre la culture littéraire à laquelle Lauve a voué son existence et une déculturation qui va de pair avec une forme moderne de barbarie : conflit insurmontable dont Lauve ne trouvera l'issue que dans la fuite. Millet puise évidemment dans son expérience personnelle, qui avait déjà nourri, mais avec des enjeux tout autres, les portraits d'élèves de *Laura Mendoza* et du *Chant des adolescentes*, même si la liberté de la fiction doit inciter à la prudence : « [...] je ne suis pas Lauve, ni Lauve mon porte-parole¹ ». Ce roman marque le retour de personnages d'intellectuels ou d'artistes, qui se confirmera dans les livres suivants. Ainsi s'éloigne la perspective, que les deux premiers romans semblaient indiquer, d'un territoire autarcique que le romancier, de livre en livre, aurait simplement enrichi de personnages autochtones et d'histoires locales. De toute évidence, Millet, qui entretient lui-même avec Viam un rapport de familiarité à distance, a besoin d'inscrire dans le roman cet écart tout aussi fondateur pour lui que le serait pour un autre un complet enracinement. Si le territoire de Siom va continuer à s'étoffer, ce sera désormais en relation constante avec un ailleurs, en particulier parisien,

1. *La Femelle du Requin*, op. cit., p. 48.

qui renoue autrement avec le dispositif de la petite trilogie noire. En revanche, le roman reprend la forme du chœur villageois, mais qui devient vite ici un chœur de femmes et sort du monologue pour dialoguer avec le jeune professeur en vacances, dans une évocation alternée de l'expérience parisienne et de l'enfance siomoise. Les données mises en place dans *La Gloire des Pythre* se trouvent ainsi renouvelées, en même temps qu'est assurée la continuité nécessaire à l'élaboration du pays.

La Voix d'alto (2001), quatrième opus romanesque, met à mal l'idée d'une « trilogie corrézienne » avancée par la critique lors de la parution de *Lauve le pur*. Siom s'y enrichit en effet d'un nouveau natif, selon un système de *peuplement* désormais bien établi. Le narrateur, Philippe Feuillie, est un musicien, non plus compositeur comme celui de *L'Angélus*, mais instrumentiste, comme déjà le narrateur de la première nouvelle de *Sept passions singulières*, *Leçons pour le Mercredi saint*. Fils d'un petit industriel produisant du contreplaqué, il a passé son enfance à Siom, a étudié la musique au Conservatoire de Toulouse et exerce son métier d'altiste à Paris. L'histoire s'organise autour de sa liaison avec une belle Québécoise, Nicole Cleary Dupré, médecin radiologue qui a quitté son pays pour le France, de l'angoisse prémonitoire que fait naître en elle l'éclipse du 11 août 1999, de son suicide final. À travers leur dialogue, deux pays natals sont confrontés, les récits de Nicole venant à la rencontre des souvenirs de Philippe, auxquels ils offrent à la fois un miroir et une altérité. Cependant, outre la place que prend la vie parisienne – musicale et amoureuse – du narrateur, l'évocation du Québec est développée davantage, ce qui accentue la tendance, amorcée dans *Lauve le pur*, à contenir la « matière de Corrèze ». Millet confirme ainsi que, loin de vouloir s'enfermer dans un territoire, fût-il imaginaire, il n'a de cesse de le confronter au tout autre, confrontation qui peut d'ailleurs révéler de secrètes analogies. Car il ne perd jamais de vue cette question du pays qui le préoccupe depuis *La Gloire des Pythre*, quitte à étendre bien au-delà du plateau de Millevaches son territoire imaginaire, liant ici encore, quoique d'autre manière, le natal et le lointain.

Ceux qui avaient cru discerner dans *La Voix d'alto* les derniers feux de Siom, un épuisement de la « matière de Corrèze », devaient être radicalement contredits par la parution, deux ans plus tard, d'un récit intitulé *Le Renard dans le nom* (2003). Il se présente comme la relation d'un fait divers qui se serait déroulé à Siom au début des an-

nées soixante. Christine Râlé, une jeune villageoise, a été violée et assassinée, et l'on a soupçonné Pierre-Marie Lavolps (celui qui porte, comme une prédestination, « le renard dans le nom »), fils d'un gros propriétaire, garçon asocial et à la beauté dérangeante, qui était amoureux de la jeune fille. Mais, faute de preuve, un non-lieu a été prononcé. Les frères Râlé, paysans frustes qui adoraient leur sœur, exigeront que le père fasse justice lui-même. C'est alors que le récit, fait au narrateur par sa mère, se dénoue en trois versions contradictoires qui ont circulé dans le village, fruit sans doute de l'imagination macabre des Siomois.

Mais *Le Renard dans le nom* n'est qu'un rameau précoce, sur ce mode de la brève chronique auquel Millet aime à revenir, de cet arbre immense et foisonnant que sera *Ma vie parmi les ombres*, cinquième opus romanesque, qui paraît quelques mois plus tard (2003). Ce livre de plus de six cent pages est publié, notons-le, vingt ans exactement après *L'Invention du corps de saint Marc*, et il constitue une véritable somme de la « matière de Corrèze » : c'est pourquoi nous l'avons choisi comme borne provisoire de notre parcours. S'il marque, après l'éloignement relatif de *La Voix d'alto*, un net *retour à Siom*, c'est ici encore pour apporter de nouvelles variations, tant au plan narratif que fictionnel. Millet reprend du roman précédent le dialogue de deux amants et le cadre parisien de ce dialogue, mais là s'arrête l'analogie. Car Pascal Bugeaud, s'il est originaire de Siom, n'est pas musicien, mais écrivain, et sa jeune amante, Marina Faurie, est étudiante en lettres à la Sorbonne. Ce qui dialogue ici, ce ne sont donc pas deux pays ou deux langues, mais deux générations, puisque Pascal a la cinquantaine, avec pour point commun la Corrèze, puisque Marina est originaire de Meymac. Elle a d'ailleurs aperçu autrefois Pascal dans la salle de l'Hôtel du Lac, et le dénouement révélera entre eux un lien plus étroit encore, puisque la mère de Marina, morte depuis, a été jadis secrètement amoureuse de Pascal. Ce nouveau personnage-narrateur semble plus proche de l'auteur que ne l'étaient Thomas Lauve ou Philippe Feuillie. Écrivain né en Corrèze et vivant à Paris, certains lecteurs corréziens ne lui reprochent-ils pas de « renier [s]a terre natale en en donnant une vision trop noire » (*VPO*, 688), comme il a été parfois reproché à Millet lui-même ? Son patronyme ressemble à celui de la famille maternelle de l'écrivain, Bezaud, que révéleront l'année suivante les légendes des photographies publiées dans *Fenêtre au crépus-*

*cule*¹. La dimension généalogique est fortement marquée, dès le seuil du livre, par la présence d'un arbre des Bugeaud sur cinq générations, dont le narrateur est l'unique et dernier rejeton. Or, ses trois aïeules, grand-mère (Louise) et grand-tantes (Marie et Jeanne), sont étroitement inspirées de la famille maternelle de Millet². Enfin, l'Hôtel du Lac, où sont nés auteur et personnage, devient le lieu central, comme il l'était déjà dans *Petite suite de chambres*.

Reste qu'il s'agit bien d'un roman, même s'il est plus que d'autres nourri de faits authentiques appartenant à l'histoire familiale³. Pascal Bugeaud, pas plus que Thomas Lauve, n'est biographiquement assimilable à Millet : il ne connaît pas son père, n'est pas élevé par sa mère, passe toute son enfance et son adolescence en Corrèze. À la différence des romans précédents, *Ma vie parmi les ombres* prend la forme d'un récit d'enfance dont les trois grandes parties sont dominées successivement par les figures tutélaires de Marie, la veuve de guerre, de Louise, l'épicière de Villevalleix, et de Jeanne, la patronne de l'Hôtel du Lac. L'enfant, puis l'adolescent passent ainsi de Siom à Villevalleix pour revenir finalement à Siom, les titres des parties épousant cette topographie, mais sans revenir exactement au point de départ, plutôt dans une sorte de spirale qui s'élève, puisque le dernier titre est « Sion » : à la lettre, cette fois, l'autre nom de Jérusalem. Et le récit s'achève comme il se doit au seuil de l'âge adulte, lorsque Pascal hérite à dix-sept ans de son père qu'il n'a jamais connu. C'est donc l'histoire d'une formation, dans une situation familiale douloureuse, entre une mère froide et lointaine et un père fantomatique. Mais plus encore, c'est l'histoire d'une famille et, au-delà, d'un pays et d'un siècle. Avec une maîtrise impressionnante de l'orchestration, Millet parvient à articuler la rétrospection mélancolique d'un quinquagénaire amoureux, les apprentissages d'un enfant solitaire au milieu de figures qui ne sont plus désormais que des « ombres », et la plus vaste restitution

1. Cf. p. 48, 50... Le nom de Bugeaud est aussi bien sûr celui du célèbre maréchal, conquérant de l'Algérie. Or il était originaire de Limoges. D'autre part, ce nom présente l'intérêt de combiner Bezaud et Bugeat, la petite ville proche de Viam (appelée Les Buiges dans les romans de Millet).

2. Voir dans *Fenêtre au crépuscule* les photos de Louise Bezaud, de Antoine Joly (Foly dans le roman) et Marie Bezaud (136), ou encore de l'aïeule Eugénie, née Allagnac dans le roman (48).

3. « Il fallait donc que je fasse se rejoindre le roman et cette histoire familiale qui est, elle, bien sûr, autobiographique, puisque je l'ai écrite à partir d'éléments réels que je n'avais pas utilisés dans mes précédents romans. » (*HL*, 79).

à ce jour du monde de Siom, dans le foisonnement de ses personnages, de ses usages, de ses langages.

Au terme de ce rapide parcours, il faut encore rappeler que Millet, outre la continuité assurée par les lieux et les toponymes siomois, fait réapparaître à l'arrière-plan de chaque nouveau roman ou récit certains personnages antérieurs : « À partir du moment où ce monde imaginaire s'est mis en place, le retour de certains personnages était aussi indispensable que celui des lieux. » (*HL*, 150). Il offre ainsi au lecteur le sentiment d'être en territoire connu et renforce, par-dessus les frontières des livres, la cohésion de l'univers romanesque : procédé *balzacien*, certes, mais aussi musical, qui consiste à faire revenir ces silhouettes de personnages comme ressurgit un motif mélodique. C'est ainsi que le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* a pu tout aussi bien, enfant, fréquenter Jean Pythre (*VPO*, 194-195), rendre visite aux trois sœurs Piale (204-206), envier leurs pères à Thomas Lauve et à Philippe Feuillie (539). Mais les romans antérieurs réservaient aussi bon nombre de ces rencontres familières. Pour ne citer que quelques exemples, dans *Lauve le pur*, Thomas Lauve a été l'élève d'Yvonne Piale (*LP*, 48) et son père a parlé de coupes de bois avec Amélie (178) ; dans *La Voix d'alto*, Philippe Feuillie a aimé Céline Soudeils, le « cavalier siomois » (*VA*, 37-38), a eu la révélation de la musique en entendant chanter la mère de Thomas Lauve (62), et a même rendu visite au compositeur de *L'Angélus* retiré à La Vialle (63-64)¹. C'est ainsi que Siom, territoire minuscule, se peuple de livre en livre de person-

1. Comme il a été signalé dans la première partie (I, 3), Millet a profité de la réédition en 2001 de la « petite trilogie noire » pour insérer le nom de Siom dans ces textes. *La Voix d'alto* paraît la même année et la référence au narrateur de *L'Angélus* contribue à arrimer davantage ce récit au territoire de Siom. Ce resserrage rétroactif des liens entre les récits à la faveur d'une réédition en poche est un procédé que Millet systématise d'autant mieux qu'il retouche de manière significative ses textes avant réédition, corrigeant, retranchant et parfois ajoutant. C'est ainsi que, dans *Lauve le pur*, la mention de Philippe Feuillie, le narrateur de *La Voix d'alto*, jouant une « espèce de violon [...] dans sa cabane en bois » (*LP*, 142) ne figure pas dans la première édition en collection blanche, tout simplement parce que le personnage n'existe pas encore (p. 111). De même, dans *La Voix d'alto*, « le petit Pascal de chez Bugeaud, bâtard et futur écrivain » (*VA*, 62), est absent de la première édition (p. 48). En revanche, le nom de Bugeaud apparaissait déjà dans la première édition de *Lauve le pur* : Monique Bugeaud, qui faisait partie du chœur des Siomoises (*LP*, 140, 1^{ère} éd. p. 109), sera dans l'arbre généalogique des Bugeaud la tante de Pascal, et le « père Bugeaud », qui jouait seul de l'accordéon « pour se consoler d'avoir perdu son gendre à Verdun » (*LP*, 142, 1^{ère} éd. p. 111), sera l'ancêtre Pierre Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres*.

nages qui, loin de sombrer dans l'oubli, demeurent dans la mémoire du récit, lui conférant l'épaisseur temporelle des grandes créations romanesques. C'est sur ce pays inventé et peuplé par Millet que nous allons prendre à présent une perspective cavalière, plus favorable à la saisie de ses lignes de force.

Chapitre 1

Lieux écrits

Richard Millet s'inscrit donc dans la lignée de ces romanciers qui, familiers d'un territoire réel, l'ont recréé par l'imagination, transformé en territoire imaginaire. Le modèle en est incontestablement, pour toute la littérature contemporaine, Faulkner, qui déclarait à propos de son célèbre et imaginaire comté de Yoknapatawpha :

À partir de *Sartoris*, j'ai découvert que mon petit coin de terre natale, grand comme un timbre-poste, était un sujet valable, que je ne vivrais jamais assez longtemps pour l'épuiser et qu'en sublimant la réalité pour en tirer ce pays apocryphe, j'aurais l'entière liberté d'employer au maximum le talent que je pouvais avoir. Cela m'ouvrit une mine d'or de personnages, aussi créai-je un univers bien à moi. Je peux faire vivre ces gens, tout comme si j'étais Dieu, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps¹.

Millet s'est d'ailleurs amusé à glisser dans *La Voix d'alto*, en forme de discret hommage, le personnage de Faulkner, lorsque Jean Dupré, le père de Nicole, fait un « mystérieux voyage » (*VA*, 268) dans le Deep South

[...] où il avait peut-être croisé la silhouette mince et vive d'un petit homme en costume de tweed, pipe à la bouche et moustache grisonnante, le visage levé vers ce que nul ne voyait déjà plus et qui n'était pourtant pas si lointain, et qu'il s'acharnait à donner à voir, lui, le petit homme aux yeux plissés, fatigués, ironiques, dans des histoires de familles maudites, de larrons, d'idiots, de charges de cavalerie, de nègres blancs, de chasses à l'ours, d'amour tuméfiées, d'enfants sacrifiés, tout ce qui ne cesse de s'engendrer et de se détruire, l'impossible

1. Entretien avec Jean Stein van der Heuvel, in *Romanciers au travail*, textes rassemblés par Malcolm Cowley, traduits par Jean René Major, Gallimard, 1967, p. 20. Cité par Jacques Pothier, *William Faulkner. Essayer de tout dire*, Belin, 2003, p. 7-8.

rédemption, le rire des hommes, le basculement de la nuit dans la gorge des femmes. (270-271)

Déplorant le lien perdu de la littérature au pays, Millet cite aussi volontiers Thomas Hardy, « romancier pour qui j'ai du goût parce qu'il a su déployer le comté imaginaire du Wessex » (*FC*, 53), ou encore Giono, lui-même d'ailleurs admirateur de Faulkner¹ :

[...] c'est là le signe d'une crise romanesque ou d'une fin de siècle, les écrivains ne magnifient plus, n'exploitent plus de territoire. Giono est sans doute l'un des derniers à l'avoir fait. Je ne vois que Marteau ou Trassard qui se vouent encore à cette tâche. Plus de restitution d'une terre et de ses vocables à la langue, sinon dans le deuil des terroirs. La littérature est urbaine, ou errante, ou, si je puis dire, exterritoriale, ou encore métaphysico-allégorique. (*SL**, 264)

Dans un monde urbanisé où la « campagne » n'est plus que l'objet idéalisé d'une vague nostalgie, Millet entrevoit un projet qui, lorsqu'il s'entretient avec Yannick Haenel en 1992, est encore dans les limbes : celui, en effet, de « magnifier » le territoire corrézien, de l'« exploiter » comme on le fait d'une carrière de granit, pour en extraire le matériau noble d'une église, d'un château – ou d'une œuvre.

C'est donc avec *La Gloire des Pythre* que s'accomplit la véritable invention du pays, au double sens du terme : archéologique (découverte de ce qui demeurait enfoui) et artistique (création de ce qui n'existait pas). Heureuse polysémie, qui dit à la fois le pouvoir de dévoilement de la littérature et son infinie liberté à l'égard du réel, dans une tension féconde qui est, particulièrement, le propre du roman. Tel va être le pays de Siom, à la fois nourri de sensations, d'observations, de souvenirs partagés avec une petite communauté humaine, et pays de Millet, de lui seul, dans la solitude de l'écriture : un « pays apocryphe », une géographie imaginaire.

*

On connaît – de nom au moins, car on ne le traverse guère – le pays *réel* qui inspire Millet, ce plateau de Millevaches dont il utilise rarement le toponyme dans ses romans, soucieux sans doute de ne pas trop *localiser*, lui préférant des périphrases qui le donnent à imaginer

1. « Tu vois, la Provence que je décris est une Provence inventée et c'est mon droit. [...] c'est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner. J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés, et j'ai donné à ces personnages inventés des drames inventés [...] » (« Entretiens Jean Giono/Jean Carrière », in Jean Carrière, *Jean Giono*, coll. « Qui êtes-vous », La Manufacture, 1985, p. 91).

en même temps qu'elles le désignent, telle « la grande table de pierre où naissent les rivières » (*GP*, 78). Mais la simple consultation du dictionnaire atteste la pertinence géographique de l'image :

MILLEVACHES. Plateau du Limousin à 978 m d'altitude. C'est une sorte de « haute table » qui représente l'un des reliefs les plus anciens du Limousin. Au S. se trouvent les monts de Monédières. La Creuse, la Vienne, la Vézère et la Corrèze y prennent leur source¹.

Altitude et horizontalité (la métaphore de la « haute table » est déjà dans l'usage), ancienneté géologique (le vieux socle hercynien de la France), rivières nombreuses qui pourraient être à l'origine du toponyme (« la montagne des sources² ») : on a bien là le noyau de l'espace romanesque.

Dans un bel album de photographies préfacé par Millet³, le journaliste Georges Chatain décrit le plateau comme « [...] un bloc géographique compact et secret, à l'écart des grands passages migratoires, des invasions et des pèlerinages, difficilement accessible, protégé par les plis de ses reliefs, la profondeur de ses vallées, et par l'épaisseur de ses forêts⁴ ». Il évoque la géologie granitique qui le rapproche de l'Armorique et des Vosges, « [...] un bloc cristallin, un socle constitué de roches magmatiques, émergées des profondeurs incandescentes de la planète [...]⁵ », et la très longue érosion qui l'a transformé en « un altiplano massif d'altitude moyenne, dont les soudains reliefs sont en creux, patiemment taraudés par les rivières qui descendent en éventail des hauteurs vers les piémonts alentour ». Il dit aussi sa démographie désastreuse : « Avec une population d'à peine plus de dix habitants au kilomètre carré, le plateau de Millevaches a une démographie que les géographes qualifient de subdésertique. Les causes de cette désertification sont connues : la pauvreté du sol, l'exode rural, la terrible saignée de la guerre de 1914-1918 [...]⁶ ». Il souligne cependant que le

1. *Le Petit Robert 2. Dictionnaire universel des noms propres*, 1987.

2. Des mots celtiques *melo* et *batz* (étymologie hypothétique). Cf. aussi : « [...] moi qui suis né [...] sur des hauteurs où une langue a cessé de bruir tandis que les rivières qui prennent là leur source, Corrèze, Vézère, Creuse, Vienne, Diège, Luzège, continuent à couler, pour qui sait les entendre et rapporter ce chant au bruissement du paysage français, dans leurs propres noms autant que dans leurs lits. » (*VPO*, 22).

3. Patrick Fabre et Georges Chatain, *Un printemps sur Millevaches en Limousin*, préface de Richard Millet, éd. Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges, 2004.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 20.

pays n'a jamais été très peuplé, étant dès le XIX^e siècle un réservoir de migrants : « [...] c'était le temps des migrations vers les grands chantiers de la révolution industrielle, les maçons de la Creuse, les cochers de fiacre corréziens, les scieurs de long et les charpentiers de la montagne limousine ». D'où une organisation particulière de l'espace, avec « un vide central, évité par les grands axes de communication, entouré d'une couronne de petites cités-frontières » (Felletin, Meymac, Bourganeuf, Ussel...).

Dans sa préface, intitulée « Le silence des hautes terres », Millet condense sa rêverie sur ces terres austères, ces « hauteurs solitaires, cœur sombre du Limousin, sa montagne maudite, légendaire, rêvée, ou fuie¹ ». Il met particulièrement l'accent sur les toponymes, qui « seront bientôt les ultimes témoins de ce qui, pendant des siècles, s'est accroché sur ces flancs et ces bosses² ». Pour l'écrivain, le « sentiment géographique³ » passe aussi par le « sentiment de la langue », et les noms sont d'humbles concrétions verbales, presque naturalisées par l'usage, mais qui ancrent le pays dans une histoire humaine :

[...] des noms singuliers, rudes ou doux, et qui sonnent haut, Meymac, Tarnac, Sornac, Saint-Setiers, Saint-Merd-les-Oussines, Saint-Yrieix, Villevaleix, Champseix, Gentioux, et les énigmatiques Taphaleschat, Toy-Viam, Magnat-l'Étrange – syllabes désignant des lieux autant que des patronymes, et tout un arrière-pays de landes, de tourbières, de forêts, de lacs, de puys, de combes, de croix, d'églises à clochers-murs, de fermes tout en longueur, de châteaux jamais vraiment défaits de l'idée de forteresse [...]⁴.

Le plateau est le lieu même du *révolu*, n'ayant plus d'avenir et guère de présent. La fuite des rivières devient symbole de l'exode qui voue le pays au silence : « Car les hommes en sont descendus autant que les rivières, exode rural et saignée de la Grande Guerre, laissant s'établir sur ces hauteurs un silence que n'entaillent même plus les chiens du soir se répondant d'une ferme à l'autre, dans ce lointain qui n'est plus aujourd'hui que celui du temps aboli [...]⁵ ». D'où une vision noire, mélancolique, vision d'écrivain et à ce titre au moins irréfutable. S'il reconnaît que l'été, avec les jeux du vert, du gris et du

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. Selon le beau titre de Michel Chaillou (*Le Sentiment géographique*, Gallimard, « Le Chemin », 1976).

4. *Un printemps sur Millevaches en Limousin*, *op. cit.*, p. 10.

5. *Ibid.*, p. 9.

bleu, peut susciter chez le touriste l'épithète de « riante¹ », s'il admire la violence barbare de l'automne qui enflamme les bois de feuillus (cependant menacés par la sombre expansion des sapins) comme « une chevelure de guerrier barbare² », sa rêverie incline plus volontiers vers ces temps de pluie qui révèlent « un tout autre pays » :

[...] le vert, le gris, la pénombre des sous-bois s'approfondissant soudain, rendant ces terres aux ténèbres, et nous aux légendes et aux anciennes peurs, le XXI^e siècle touchant soudain à l'ancien temps, comme on disait, à Viam, pour évoquer ce révolu qui continuait à palper derrière une haie, un mur, de l'autre côté d'un étang, ou dans les gestes immémoriaux [...]³.

C'est dans ce pays-là – que d'ailleurs n'illustrent guère les photographies printanières de l'album – que Millet se reconnaît, lorsque l'expression « être du plateau de Millevaches » lui inspire une définition qui a quelque chose d'un autoportrait : « [des] gens singuliers, partagés entre l'archaïsme et le souci du neuf, l'opiniâtre résignation à se courber sur une terre ingrate et la recherche de l'éclat des armes, des lois, de l'écriture [...]⁴ ». Loin de tout enfermement, puisque « l'esprit de ces hauteurs [est] aussi celui de l'Anatolie, du Tibet, de la haute Syrie, de l'Écosse, de l'Auvergne », l'écrivain se désigne implicitement comme celui qui aura su exprimer ce que ce pays a de plus singulier et de plus secret, par quoi il rejoint une forme d'universalité :

[...] plutôt que de caresser ses racines, accepter de porter en soi la noirceur de la glèbe et le bleu violent du ciel, avec l'idée de reposer un

1. C'est d'ailleurs ainsi que l'a vu et décrit l'un des plus illustres « touristes » de la littérature contemporaine, Julien Gracq, dont Millet, pourtant admirateur de l'auteur d'*Un balcon en forêt*, est ici aux antipodes : « Riante, allègre solitude du plateau de Millevaches : ruisseaux clairs et jaseurs, pentes de bruyères mauves, bois ensoleillés, petites routes qui ne sont que des sentiers asphaltés et méandreux au milieu du parc à peine sauvage ». Si Gracq voit bien ce qui fait du plateau un espace *isolé* (« un *haut pays* déjà, émergeant au-dessus de la zone cultivée aussi nettement qu'une île de la mer »), il le ressent comme *locus amoenus*, « sans âpreté, sans mélancolie aucune, tout entier vie naïve et réclusion aimable dans la fraîcheur du soleil et dans le tintement de l'eau », qui suggère « la pensée du Jardin perdu » (*Lettrines 2, Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1995, p. 268. À partir d'une même *réalité*, à chaque écrivain son « sentiment géographique »...

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 9-10.

4. *Ibid.*, p. 10.

jour sous une croix de granit, à l'ombre de grands hêtres, dans une terre dont on aura perpétué la légende.

*

L'un des enjeux de *La Gloire des Pythre* – et c'est en cela que ce roman est véritablement *fondateur* – est donc de donner d'emblée à ce pays son assise et son périmètre définitifs. Il restera désormais le lieu auquel le roman fait retour, où les personnages prennent naissance, comme les mille sources qui en jaillissent, d'où ils s'en vont, où ils reviennent. Les romans suivants en dévoileront certains plis inexplorés, telle ferme, telle demeure, tel endroit sauvage, sans que soit altéré l'espace une fois pour toutes instauré, concourant seulement à en creuser davantage le mystère.

La traversée en charrette qui, dans la première partie du roman, conduit André Pythre et Aimée Grandchamp, son innocente servante-maîtresse, de Prunde, « sur le bord oriental du haut plateau » (*GP*, 13), à Veix, sur « l'autre bord du plateau » (89), pour y prendre possession de la ferme léguée à l'orphelin par Élise Grandchamp à la condition qu'il se charge de sa fille illégitime, établit donc l'empan d'un espace en même temps qu'elle fait entrer le jeune homme dans son destin d'adulte. Toujours, ainsi, l'espace et l'homme seront liés, puisque ce qui est en jeu n'est pas tant la nature en elle-même qu'« une manière d'être sur terre » (161) incarnée dans ses habitants. Le plateau est bien plus qu'un paysage : un monde en réduction. C'est pourquoi quelques signes répétés suffisent à le rendre intensément présent autour des ceux qui y vivent. Millet n'est pas un paysagiste. Son célèbre homonyme, auquel il a rendu hommage dans « Comme le peintre ? », ne l'était pas davantage, plus attentif au travail des hommes qu'aux splendeurs de la nature. Plus encore, il reconnaît préférer la musique à tous les arts : « Déjà la musique me paraissait supérieure à la littérature et à la peinture, parce qu'au plus profond de l'expérience intérieure elle n'est point liée au sens ou à la représentation. » (*SL*, 145). L'écriture du pays s'en ressent, qui cultivera l'art de la notation insérée dans le récit plus que celui de la description organisée : notation plus musicale que picturale, tant importe ici non le *pittoresque* qu'apporterait la variété, mais la répétition pour sa valeur d'envoûtement.

Ce qui fait du plateau un espace total tient à trois traits fondamentaux : l'horizontalité, l'isolement, la hauteur. L'étendue sans obstacle laisse libre course aux vents qui balayent le plateau, ou plutôt – la métaphore rejoint celle de la « grande table » – le *rabotent* : « [...] grands

vents qui rabotaient le plateau et soufflaient, disaient les vieux, de la gueule du diable. » (*GP*, 58). Vents à la fois géologiques et mythiques qui rappellent l'érosion du vieux relief hercynien en même temps que l'obscur « maudissure » inscrite dans la chair même des hommes, puisqu'ils « façonnent les visages aussi sûrement que les travaux et les songes » (79). De ce libre jeu des éléments naît naturellement la métaphore marine, qui fait de l'équipée du couple insolite, précisément, la traversée d'une « mer de bruyère, de bois, d'ajoncs et de tourbières qui se relevait à l'horizon » (80). Il y a un vertige du plateau, vertige horizontal, qu'affronte André Pythre en gardant « le regard attaché comme une proie à la route », mais qui peut en inciter d'autres à la rêverie, quand « il suffit de s'asseoir au bord des tourbières de Longeyroux, là-haut, du côté de Saint-Merd, devant ces étendues parcourues de frissons qui font varier sans cesse la couleur de l'herbe, pour être au bord d'un songe qui vaut bien une mer » (*ATSP*, 234). Et comme la mer inféconde de *L'Odyssée*, ou comme la *gaste terre* des romans de chevalerie, le plateau est dur aux hommes, ingrat et inhospitalier : « [...] ces collines froides, [...] cette terre noire qu'il fallait sans relâche disputer aux genêts, aux fougères, aux ajoncs, à la bruyère, à la pierre [...] » (*GP*, 165). Contre cet horizon tragique, les hommes ont de tout temps cherché des refuges. D'où les métaphores – dérivées de la table et du champ élémentaire du bois et de la pierre – de l'*entaille* (« notre entaille au flanc du plateau [...] » [15]) ou de l'*encoche* (« Nous qui avons toujours été là, dans les encoches de cette table de pierre rabotée par les vents, les rivières et les hivers [...] » [323]) : rétrécissement protecteur mais précaire de l'espace, verticalité minuscule dans l'inhumaine horizontalité.

Cette immensité horizontale du plateau est en même temps cernée, isolée. Comme le monde plat des représentations antiques ou médiévales, la « grande table » a des bords au-delà desquels s'étend l'inconnu, voire l'abîme : « Ils avaient atteint l'autre bord du plateau. Plus loin, songeait-il peut-être, c'était la nuit noire, et le monde s'arrêtait là, comme ça, parce que tout avait une fin. » (*GP*, 89). Cependant, cet inconnu, pour peu qu'il ait fait l'objet de quelque récit oral, peut être source de rêverie. Le haut pays se définit toujours par contraste avec un bas pays plus amène :

Le haut plateau s'arrêtait donc là, au bord de cette vallée dont on devinait qu'elle se poursuivait au-delà du coude de la rivière, laquelle devait, après bien d'autres coudes, se perdre en s'élargissant dans les

verts, puis les bleus et les ors du lointain, dans des tiédeurs, aussi, qui donneraient aux voix et aux visages, à ce qu'il avait entendu dire, une douceur inconnue où les paroles avaient la rectitude des peupliers le long d'allées profondes, le long frémissement des trembles blancs et la belle clarté des vignes [...]. (97)

Si l'ouest, le nord et le sud ouvrent sur des pays plus bas, l'est est barré par des montagnes, les volcans d'Auvergne, qui constituent l'autre *limes* du plateau et contribuent aussi à l'isoler. Elles sont, à la différence des plaines, un horizon à la fois visible et inaccessible. Si les plaines font rêver à une vie meilleure, les montagnes participent du sacré : « [...] les monts d'Auvergne, à l'horizon, quand on avait grimpé les trois kilomètres de chemin en lacets et atteint la route qui débouche sur la lande, nous apparaissaient avec leurs hautes neiges sur l'azur aussi lointains et fabuleux que les montagnes du Tibet. » (*GP*, 15). Le jeune André Pythre les contemple, le soir, comme « ce livre d'images qu'il ne posséder[a] jamais » (34). Et c'est vers elles que s'enfuirait un jour Thomas Lauve, son imagination les associant au plus lointain du monde : « [...] c'était là qu'il me fallait aller, vers l'Orient, vers Palmyre, vers l'Inde, vers la Chine [...] ou bien, à défaut, vers l'Auvergne, n'est-ce pas, puisque l'Auvergne est le Tibet de l'Europe, dans la lumière des origines [...] » (*LP*, 378-379).

Enfin, le plateau est un espace émergeant en plein ciel. Mais, dépourvu du jaillissement vertical de la montagne, son altitude horizontale n'inspire aucune exaltation : « Certains disaient qu'ici, sur le plateau, nous vivions plus près du ciel : proximité qu'il nous fallait payer d'une existence rude, monotone, sans joie [...] » (*GP*, 268). C'est que l'homme y est pris entre terre et ciel comme entre marteau et enclume, celle-ci étant d'ailleurs une autre métaphore du plateau, dont les habitants sont « martelés sur la pierre par la misère et par le froid » (13). Tout habitant du plateau est ainsi plus ou moins « fils [...] d'une terre noire et du ciel trop bleu » (359), ne sortant de la glèbe que pour se heurter à cet azur qui, chez Millet, est très constamment désespérant¹,

1. Cf. aussi, par exemple, « ces ciels trop bleus, trop durs, qui vous font froid dans le dos et vous donnent encore plus la sensation d'être seul au monde » (*ATSP*, 350). Millet confie dans « L'entretien de Brive » : « Un ciel bleu suscite en moi, depuis l'enfance, un malaise quasi physique qui peut aller jusqu'à la détresse. Je me sens alors nu, hébété, dépossédé. ». En revanche, l'autre visage du ciel corrézien l'apaise : « Il me faut des nuages, des ciels sombres, comme ceux de la haute Corrèze dans leur accord subtil avec le vert des forêts et des champs, le gris du granit et de l'ardoise, les habits noirs des vieilles femmes. » (*SL**, 245).

parce que confrontation sans échappatoire de l'homme à son propre dénuement, dans cette « lumière [...], trop bleue, de la vérité sur soi que l'on découvre entre la pierre et le ciel » (165). Seul Pascal Bugeaud, l'écrivain, aura une vision plus romantique du plateau de son enfance : « Le monde avait pour moi les limites de la commune : au-delà commençaient les plaines et leurs peuples mystérieux et inférieurs, à mes yeux de montagnard pour qui l'altitude est indissociable de la hauteur morale. » (*VPO*, 192).

Le plateau est donc un espace tragique, condamné à la désertification par la rigueur du climat, la pauvreté du sol. Ceux qui restent se sentent abandonnés, écrasés par une fatalité qui les dépasse : « [...] notre plus grande gloire était encore de tenir bon, ici, tapis contre cette table de pierre froide où l'hiver régnait plus longtemps que partout ailleurs, oubliés de Dieu, quoi qu'en dît l'abbé Trouche, en sursis dans les combes, les vallées, sur la lande [...] » (*GP*, 167)¹. La marque concrète de cette fatalité est l'envahissement du paysage par les plantations de sapins, qui remplacent à partir des années soixante les terres difficilement cultivées par une source de revenu plus rentable, mais dont les feuillages sombres et persistants métamorphosent le paysage et mettent en deuil la nature même : « [...] la grande lande du plateau où l'on s'était mis à planter de ces sapins de Douglas qui appelaient la nuit, non seulement celle des sous-bois mais la fin de ce que nous avons été pendant tant de siècles [...] ». Dans *L'Amour des trois sœurs Piaie*, Albert Piaie verra avec amertume sa fille Amélie reboiser « ces champs qu'il avait soutirés un à un, année après année, à la nuit forestière », comprenant que sont venus « des temps nouveaux qui sent[ent] le retour à la grande forêt primitive » (*ATSP*, 215). Le temps est en effet à l'optimisme conquérant d'un Jacques Lauve, un « étranger » venu de l'Indre ou des Deux-Sèvres (*LP*, 148), qui « [voit] le haut plateau repeuplé non pas de ces forêts de châtaigniers qui avaient brûlé au XVI^e siècle, mais des noires colonnes de douglas, de lawsons et de banks, de ces essences américaines qui sauveraient le haut Limousin de la même façon que les soldats du Nouveau Monde avaient sauvé l'Europe, quinze ans auparavant. » (150). Mais les

1. La Haute-Corrèze de Millet n'est pas sans évoquer ce sud extrême de l'Italie que décrivait Carlo Levi, au lendemain de la guerre, dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli* : « [...] ce monde en marge de l'histoire et de l'État, éternellement passif, cette terre sans consolation ni douceur, où le paysan vit, dans la misère et l'éloignement, sa vie immobile sur un sol aride, en face de la mort. » (Gallimard, « Folio », p. 9).

vieux Siomois y verront surtout le retour ironique d'« une nuit dont [ils pensaient] être sortis grâce à l'électricité et à la télévision » (160).

Ce plateau à la beauté austère, les plus audacieux l'ont toujours fui dans l'espoir d'une vie meilleure. C'est le grand thème de l'exode, qui fait de ce pays un réservoir d'hommes, le point de départ de migrations qui sont autant d'humbles aventures :

Car être né là-haut, sur le plateau, dans l'ombre des bois ou dans le creux des combes, au cœur des grands vents ou tout près de la tourbe, dans la brande, c'était une disgrâce à quoi certains tentaient d'échapper en descendant vers la vigne ou vers les pins, bien loin, au bord de l'océan et même au-delà des Pyrénées, tandis que d'autres allaient tailler et assembler des pierres dans les grandes villes, au nord, ou bien vendre du vin, encore plus au nord, dans les cités des Flandres et de la Wallonie, et que d'autres allaient se faire embaucher par l'État dans les chemins de fer, les postes ou les écoles avant, pour la plupart, comme s'ils ne pouvaient échapper vraiment à l'âpre sentiment de malediction et de fatalité, de revenir mourir là où ils avaient ouvert les yeux [...]. (GP, 97)

Nombre de personnages partiront ainsi, étendant bien au-delà des étroites limites du plateau la diaspora siomoise. Dans son choix, après *L'Amour des trois sœurs Piale*, de renouer, avec Thomas Lauve, Philippe Feuillie ou Pascal Bugeaud, avec ces êtres de départ (et parfois de retour) qu'étaient déjà les narrateurs de *Petite suite de chambre*, de *L'Angélu* ou de *L'Écrivain Sirieix*, Millet exploite la potentialité romanesque d'un phénomène démographique – une terre trop déshéritée pour retenir ses enfants – tout en mettant en fiction son propre et précoce éloignement du village natal. N'en finissant pas de refaire avec ses personnages le trajet de l'exil et du *nostos* – dont on a vu qu'il structurait déjà le rapport au Liban –, il confère à Siom une situation centrale sans y enfermer la fiction. Renversant les bornes du roman de terroir, il crée ainsi une modalité moderne de l'inscription des racines.

Pourtant, le plateau est obscurément ressenti par la plupart de ses habitants comme une fatalité à laquelle il serait vain de vouloir échapper, telles ces femmes de Siom qui ont « secrètement admiré » Anne-Marie Lauve ou d'autres fugitives « d'avoir franchi les bornes de Siom et des hautes terres, d'être descendues seules dans la clarté des plaines et le bruit des villes » (LP, 164), et qui écoutent Thomas Lauve leur parler de ce Paris qu'elles ne connaîtront jamais :

Ça en intéressait bougrement quelques-unes, pourtant, et même celles qui feignaient de s'en agacer, de regarder ailleurs, au loin, au-delà du

pré de Nespoux, vers le lac, et plus loin encore, vers les sapins de Plazaneix, de Veix et de Cougnoux qui auront été notre ultime horizon, et au-delà duquel se trouvent ces territoires où nos vies, songions-nous, auraient pu être différentes, sans doute meilleures, ce n'était pas difficile, encore qu'on puisse penser qu'on n'échappe pas à son étoile ni à la terre qui vous a vu naître et à quoi on finit par ressembler, jusqu'à acquérir peu à peu la nature du granit, du bois, des eaux claires ou sombres, du vent qui vous fait ravalier vos paroles et vous tenir au plus près de vous-mêmes comme un drapeau mouillé à sa hampe. Cela, nous l'acceptons ; nous y étions résignées depuis belle lurette [...]. (100)

Millet semble même vouer une tendresse particulière à ceux – les plus démunis, les plus innocents – qui sont indéfectiblement voués au plateau, ne pourraient s'en éloigner sans dépérir, tel Jean Pythre. Après le conseil de révision qui l'avait obligé à *descendre* à Tulle, le chef-lieu, il se hâtera de rentrer à Siom avec en poche sa feuille d'exemption, à pied, se laissant guider par l'instinct ancestral de *remonter*, tel un Ulysse dérisoire rentrant à Ithaque :

Il pressa le pas, puis se mit à courir le long des quais de pierre brune, songeant probablement qu'il fallait remonter le courant pour regagner le plateau, où toutes les rivières avaient leur source. [...] Il se remit à marcher, claquant des dents, l'œil fiévreux, ayant plusieurs fois demandé son chemin mais faisant surtout confiance au fait que ça continuait de monter, que les souffles des bois devenaient plus puissants, retrouvant l'ardoise et le granit, cherchant même dans l'air l'odeur de Siom [...], pour surgir enfin chez nous, sur la terrasse aux acacias, hébété, barbu, les cheveux mouillés, puant à vingt mètres, méconnaissable [...]. (GP, 242-244)

*

Ce village où revient Jean Pythre, bien que situé au bord du plateau, est le centre autour duquel se déploie le territoire imaginaire. On se souvient que *Petite suite de chambres* en donnait une première description, dont les éléments étaient clairement empruntés à Viam. La première partie de *La Gloire des Pythre*, remontant le temps, nous le fait découvrir par les yeux d'André Pythre, tel qu'il pouvait être au tout début du XX^e siècle :

Il s'accroupit, en un geste qui lui était familier et marquait une étonnante, irréfutable et immédiate familiarité avec le lieu où il se trouvait (et, avec le temps, où qu'il se trouvât) : geste de propriétaire autant que de nouveau riche, disions-nous, par quoi il prenait ce jour-là possession de ses terres, et découvrait les limites de son territoire : la rive de la Vézère, en bas, à ses pieds, jusqu'au moulin de Jouclas, sur la

gauche et, face à lui, Siom, perché sur une autre colline, un peu plus basse – une avancée abrupte, plutôt –, bâti autour de trois rues, la plus longue descendant doucement jusqu'à une terrasse en forme de redoute, soutenue par de hauts murs de pierre sombre et plantée de trois jeunes acacias ; les deux autres rues, des ruelles au vrai, rejoignant par le haut, parallèlement, et par le bas, à la perpendiculaire, la place en pente, avec, au plus haut, devant l'église, un chêne immense. Quelques maisons basses, pour la plupart à toit de chaume, semblaient se terrer dans leurs potagers minuscules et leurs jardins en terrasses, lesquels n'entraient pas peu, quoique modestes, dans notre orgueil siomois, avec, bien sûr, le presbytère, derrière l'église, le café-restaurant Berthe-Dieu, sur la place, la demeure de M. Queyroy, plus bas, en descendant vers le cimetière et le moulin, et, vers le haut, un peu en dessous de la ferme de Chadiéras, mais de l'autre côté de la rue, trop imposant pour notre petit village, le grand vaisseau républicain abritant la mairie et les écoles entre ses hauts murs de crépi ocre, arrimé au flanc de ce qui était une autre colline, plus élevée que celle au faite de laquelle était accroupi le jeune Pythre (mais point autant que le bord du plateau sur lequel passait la route de Limoges et qui fermait, à droite, la vallée), et dont le sommet était marqué d'un calvaire de granit gris que nous appelions croix des Rameaux. (*GP*, 95-96)

Les deux longues phrases descriptives enserrent le village dont elles font un microcosme complet, faisant circuler le lecteur dans le minuscule labyrinthe de ses ruelles, de ses bâtiments publics, de ses maisons, de ses jardins. La ville vue d'une hauteur opposée étant un *topos pictural*¹, en user sous une forme aussi développée a une incontestable valeur magnifiante, d'autant que, on l'a dit, ce type de description est assez rare chez Millet. Par delà ce que cette vue générale peut avoir de rigoureusement fidèle à la topographie de Viam, Millet refonde en fiction le village natal. En adoptant le point de vue d'un personnage qui n'est plus un *alter ego*, mais un personnage de roman, en se projetant à travers lui dans le passé (les toits de chaumes, les acacias encore jeunes, le chêne que remplacera un jour le monument aux morts, la vallée qui n'est pas encore noyée), en faisant de la scène non le retour d'un enfant du pays, mais l'arrivée d'un étranger, il s'affranchit symboliquement de la réalité qui l'inspire. La posture d'André Pythre est d'ailleurs non seulement de découverte, mais de fondation. Même si les terres dont il vient prendre possession ne sont pas à Siom, mais à Veix, sur la colline d'en face, il est difficile de ne pas lire dans le pre-

1. On songe par exemple, toutes proportions gardées (mais le village ne porte-t-il pas un nom illustre ?), à la célèbre « Vue de Tolède » du Greco.

mier regard qu'il porte sur le village un écho du geste même par lequel le romancier instaure son espace romanesque, ce même espace que, huit ans plus tard, décrira Pascal Bugeaud, qui en soulignera lui aussi le caractère de parfait microcosme :

J'habitais Siom comme on n'habitera sans doute jamais plus nul territoire, avec cette connaissance d'un monde rural parfaitement délimité, sinon clos, dans lequel chaque chose était à sa place, chaque être issu d'une histoire connue de tous [...]. (*VPO*, 177)

[...] pas une maison où je n'ai pénétré, jusqu'au fond des plus secrètes chambres, des caves et des greniers, puisque j'étais un enfant ; pas une propriété que je n'aie connue dans toute sa surface, sachant quelles pierres de bornes les séparaient des autres, sachant même où se trouvaient les limites de Siom, sa frontière avec les communes voisines : Toy-Siom, Les Buiges, Saint-Hilaire-les-Courbes, Gourdon, Lestards, Tarnac et Villevaleix, m'aventurant sur ces confins avec la joie du lecteur de roman d'aventures que je serais bientôt, posant le pied au-delà de telle borne de la même façon que j'aurais passé une frontière, tant était puissant mon sentiment d'appartenance à Siom [...]. (180)

Or, comme dans toute découverte, toute fondation, l'acte de nomination est essentiel : c'est par lui que le sujet confère au lieu une identité en même temps qu'il en fait son domaine. Le nom n'est pas ici une donnée du réel, il appartient à l'écrivain seul. *Siom* est ce par quoi Millet désigne un pays qui ne figure sur aucune carte, qui n'a d'existence que par le texte qui l'invente. Il peut bien être mêlé à une multitude de toponymes attestés – villes, hameaux, fermes –, il n'en reste pas moins le nom d'un village imaginaire. Lorsque le texte évoque, « entre les Buiges, La Celle et Treignac, [...] ce triangle dont Siom n'était pas même le centre mais un simple point d'effacement, d'oubli ou de résignation » (*GP*, 284), il ne dit pas seulement la mort lente du village, mais aussi que Siom, à la différence des trois bourgades figurant les pointes du triangle, n'a pas d'existence dans l'ordre du réel, qu'il appartient à celui de l'écriture, qu'il est, comme tout objet auquel elle touche, essentiellement absent : *absent de toute carte*, dirait-on en parodiant la fleur mallarméenne.

Le choix même du nom y contribue. Graphiquement, *Siom* et *Viam* combinent similitude et différence. Les deux toponymes ont aussi en partage l'ambiguïté phonétique, marque d'un flottement qui n'est pas sans rapport avec le *jeu* de la fiction : l'étranger peut hésiter à prononcer [vjã] ou [vjam], et André Pythre, lorsqu'il demande son

chemin, choisit d'abord la prononciation défectueuse de Siom : « Il avait dit Siom et non, comme nous autres, Sion ; mais nous n'avions pas envie de nous moquer [...] » (GP, 90). Il ne faut pas mésestimer cette littéralité du nom, qui est aussi littéarité, la littérature étant d'abord affaire de *lettres*. Ainsi, Millet s'enchant de découvrir dans le dérivé *siomois* un parfait palindrome, et c'est à l'écrivain Pascal Bugeaud qu'il attribue cette trouvaille :

[...] ce palindrome, « siomois », dans lequel je peux voir le signe de mon destin, cet adjectif, ce nom propre se lisant dans les deux sens : manière de me signaler que je n'échapperai pas plus à mon sort qu'à ce qui m'a fait tel que je suis, enfermé dans l'évidente énigme du palindrome comme dans le chiffre de mon âge ou le signe de la croix. (VPO, 688).

Le palindrome, structure close et qui se reflète indéfiniment elle-même, n'évoque-t-il pas aussi bien ce par quoi la littérature, tout en se nourrissant de réalité, crée son propre monde, s'isole dans ses sortilèges, propose au lecteur son « évidente énigme » ?

Sémantiquement, c'est bien sûr la référence biblique qui s'impose : « Sion. Nom de l'ancienne citadelle de Jérusalem, conquise par David. Le nom s'étendit à la colline du Temple, à Jérusalem tout entière et même, chez les chrétiens, à la Jérusalem céleste¹ ». Outre leurs noms, une vague analogie de position rapproche les deux sites, puisque Siom est installé sur une hauteur². Mais si le curé du village tire volontiers parti de cette homonymie dans ses sermons, ses paroissiens se montrent diversement réceptifs, le pays étant de tradition « rouge » (GP, 268). Les hommes sont à la fois incrédules et vaguement troublés :

1. *Le Petit Robert 2*.

2. Richard Millet dit ne pas avoir pensé au Sion de Meurthe-et-Moselle, devenu « la colline inspirée » de Barrès : « La Lorraine possède un de ces lieux inspirés. C'est la colline de Sion-Vaudémont, faible éminence sur une terre la plus usée de France, sorte d'autel dressé au milieu du plateau qui va des falaises champenoises jusqu'à la chaîne des Vosges. » (*La Colline inspirée, op. cit.*, p. 7). Cependant, outre son intérêt déjà noté pour les textes de Barrès sur le Liban, il a consacré à l'auteur du *Culte du moi* l'une des « lectures » d'*Accompagnement*, reconnaissant au texte barrésien « une séduction certaine qui nous force à une manière d'objectivité passionnée, à une acceptation avec réserves du texte et de ses ombres idéologiques, à un frisson prudent » (*Acc.*, 72). Et dans *La veuve le pur*, Helles, qui est en quelque sorte l'anti-Siom, est désigné comme « la peu inspirée colline » (*LP*, 350). S'il n'y a pas d'influence directe dans le choix du nom, que sa référence première et sa forme suffisent à motiver, la coïncidence n'en est pas moins frappante et on ne peut exclure quelque cheminement inconscient.

[...] ce Siom que, répétons-le, nous prononcions Sion et qui avait pour nous quelque chose de céleste que le curé tentait de nous représenter mais à quoi nous ne comprenions pas grand-chose, sinon que, damnés ou innocents, pauvres et moins pauvres, nous vivions en terre bénie. (GP, 110)

Les femmes, en revanche, sont plus sensibles à l'aura biblique du nom,

[...] 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 [...]. (VPO, 217)

En fin de compte, la Jérusalem terrestre, celle que ruinèrent les Babyloniens, semble l'emporter sur la céleste. Le déclin inexorable de Siom est inscrit dans son nom, la « maudissure » s'oppose tragiquement à la « bénédiction » :

[...] car ce serait au tour de Siom de mourir, de voir se terminer ses siècles, tout doucement, en dehors de ce qu'on appelait, ailleurs, l'Histoire, et qui n'était, chez nous comme en tout autre endroit du haut plateau et même plus loin, que l'accomplissement de l'œuvre du jour et de la nuit. (GP, 233)

Aussi la construction dans les années quarante du barrage qui noiera la vallée apparaîtra-t-elle comme le signe prémonitoire d'un engoutissement plus complet, comparable dans ce contexte à quelque malédiction biblique. Comme les forêts de sapin qui assombrissent le pays, les eaux du lac le font entrer un peu plus dans ces *ténèbres* dont les *Leçons* chantées au temps de Pâques ont précisément pour paroles les *Lamentations* de Jérémie sur la ruine de Jérusalem¹ : c'est ainsi que le nom et le devenir de Siom participent de ce « *tenebroso* » qui est, selon l'écrivain lui-même, la tonalité dominante de son œuvre (FC, 18).

*

Si Siom est le pôle magnétique – quoique décalé – du plateau, il a lui-même son centre, cet Hôtel du Lac qui était déjà le lieu de *Petite suite de chambres* et qui se déploie comme un monde mystérieux dans *Ma vie parmi les ombres*. Ainsi vont s'emboîtant les espaces, du plus

1. Millet a écrit sur ce genre musical baroque un beau texte : « Un genre proprement français » (SL, 104-109).

vaste au plus intime, dans une rêverie dont Bachelard a révélé la dialectique profonde. Et l'on en vient à se demander si les romans successifs n'ont pas constitué autant de manœuvres d'approche de la maison natale, dans laquelle la nouvelle de 1985 avait accompli une brève mais troublante intrusion.

Une première récupération se fait dans *La Gloire des Pythre*, mais délestée de la dimension natale, par une mise à distance temporelle qui fait entrer l'hôtel dans la légende en même temps qu'elle le désigne comme source de toute légende. Le point de vue est celui des Siomois, pour lesquels il est familièrement « chez Berthe-Dieu¹ », même lorsque son propriétaire décide de l'agrandir et d'inscrire sur sa façade « en hautes lettres marron dans un cartouche blanc : Hôtel Restaurant du Lac » (*GP*, 176-177). Lieu où l'on se réunit pour boire et pour parler, on y raconte en particulier la mort violente d'André Pythre :

Les Raulx avaient donc vu mourir André Pythre. Ils buvaient, atablés chez Berthe-Dieu, comme ils n'avaient jamais bu de leur vie, sachant qu'ils ne pouvaient repartir comme ça, sans avoir raconté plusieurs fois l'affaire, avec l'arrogance sombre des grands buveurs, des détenteurs de vérités. Et nous les écoutions, respirions cette odeur lourde de vin, de tabac, de vache, de feu humide, de sous-bois, de linge malpropre, nous nous étions mis à boire, sinon pour fêter ça, du moins nous en pénétrant, laisser s'accomplir à grand bruit la légende selon les voix mêlées d'Albert et d'Étienne Raulx [...]. (*GP*, 274)

Millet a été, enfant et adolescent, cet auditeur fasciné auquel on ne prêtait pas attention, mais qui engrangeait dans sa mémoire histoires extraordinaires et tournures de langue : de quoi nourrir toute une vie future de romancier². Et c'est dans cet hôtel, rappelons-le, que le narrateur de *Petite suite de chambres* commençait à écrire.

1. Ce patronyme étrange, qui accompagne tout le cycle de Siom, est expliqué dans *La Gloire des Pythre* : « [...] Émile Dieu, venu avec le siècle on ne sait d'où, [...] avec pour tout bagage une valise en peau de porc et une licence pour exploiter un débit de boisson, et qui avec le temps et son mariage avec la Berthe était devenu le grand Berthe-Dieu, ainsi que nous avons fini par l'appeler [...] » (*GP*, 270). *Ma vie parmi les ombres* offre une version différente. Le personnage s'appelle Étienne Berthe-Dieu et a épousé Jeanne Bugeaud, grand-tante du narrateur.

2. « [...] enfant et adolescent, à Siom, [...] j'ai beaucoup écouté les vieilles femmes mais aussi les idiots, les soulots. [...] position d'auditeur [...] qui me vient aussi de ce que ma famille maternelle tenait un petit café-restaurant célèbre dans tout le canton et où il y avait sans cesse du monde : des figures souvent intéressantes que j'ai là aussi appris à écouter et qui m'ont donné bien des éléments de ce que j'écris aujourd'hui. » (*La Femelle du Requin*, *op. cit.*, p. 51).

L'Hôtel du Lac accueillera aussi, dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, les derniers rendez-vous de Claude et de Sylvie, qui y referont autrement, de chambre en chambre, l'itinéraire du narrateur de *Petite suite de chambres* :

Ils avaient pris une chambre à Siom même, chez Berthe-Dieu, à l'hôtel du Lac où ils avaient déjeuné, s'étant juré, dès le début de leur liaison, au printemps dernier, de ne jamais se retrouver dans une chambre où ils se fussent déjà aimés, et surtout pas dans le même hôtel. Mais ils n'étaient déjà plus les mêmes, eux, les amants, et les hôtels du haut pays n'étaient pas innombrables, beaucoup étaient fermés, l'hiver, et puis le petit hôtel de Siom devait être leur dernier havre, ils le savaient déjà (ou s'ils ne le savaient pas, leurs corps le leur feraient bientôt savoir par ces travaux d'aveugles qui mènent aussi sûrement que les autres à la désillusion), allongés sur le lit aux montants de fer picotés de rouille, là-haut, tout au bout de l'hôtel, dans cette chambre qui portait le numéro 7 [...]. (*ATSP*, 150)

L'itinéraire est donc inverse, dégressif, non plus montant vers une guérison, mais descendant de chambre en chambre jusqu'au dernier degré du désamour. En effet, c'est lorsqu'ils seront parvenus à la dernière chambre de l'hôtel que Claude et Sylvie mettront fin à leur liaison, et ce sera « la chambre bleue » (340), comme la chambre ultime de *Petite suite de chambres*¹. Mais parallèlement au mouvement de ce désamour se sera accomplie la reconstitution du destin d'Amélie Piale, amour imaginaire de Claude, la fin du récit d'Yvonne Piale – que Claude rapporte chaque semaine à son amante – coïncidant fatidiquement avec l'arrivée dans la dernière chambre, la femme de légende remplaçant alors la femme réelle². De nouveau, l'Hôtel du Lac aura été – avec la cuisine d'Yvonne Piale – le lieu de la parole narrative.

1. Mais le registre sera tout autre puisque la « chambre bleue » ne sera plus la chambre sacrée de la mère disparue, mais celle de la maîtresse aux « sous-vêtements d'un rouge trop vif » (*ATSP*, 335) jurant sur le « bleu pâle et froid » des murs, le rapport entre les deux couleurs comme entre les deux épisodes suggérant quelque œdipienne profanation.

2. Il y a quelque chose d'une *vie mode d'emploi* dans ces parcours calculés à travers une maison-monde qui est en même temps maison-roman. Millet a dit son admiration pour le chef d'œuvre de Perec, « une fabuleuse machine ludique et piégée » [*SL**, 264]. Si différents que soient par ailleurs les deux écrivains, si opposés un immeuble parisien et un petit hôtel de campagne, un certain rapport de l'écriture à l'espace – comme d'ailleurs, on l'a vu à propos de *Beyrouth*, à la mémoire – crée entre Millet et Perec une sorte de proximité à distance.

On ne naît pas impunément dans un hôtel de famille. Dans un tel lieu se mêlent, en une étrange et féconde confusion, ce qu'a d'unique une existence, ce par quoi elle s'inscrit dans une lignée, et enfin l'entrelacs des existences multiples et anonymes qu'il a pour fonction de loger provisoirement : tout un roman, déjà. Millet a dit le caractère fondateur de cet espace, dont la chambre natale désormais détruite constitue le centre, appelant d'autant plus puissamment l'écriture qu'elle est « abolie » :

Cette chambre a fini par acquérir en effet un statut étrange à mes yeux, puisque, dans cet ensemble de maisons constituant le modeste hôtel de campagne et ses dépendances évoquées dans *Ma vie parmi les ombres* mais aussi dans *Petite suite de chambres*, j'ai été le prince d'un royaume singulier, disposant des chambres à ma guise, en automne et en hiver, les peuplant de mort aussi bien que d'amantes à venir, de personnages venus des livres que je lisais comme d'êtres imaginaires, mes futurs personnages, et moi-même comme personnage, m'acheminant peu à peu vers le mystère de cette chambre natale, cette « chambre d'ivoire¹ », ai-je envie de dire, qui n'existe plus que dans l'écriture et où l'écriture n'a d'autre fonction que de me ramener. (*FC*, 47-48)

Par le détour des transpositions romanesques, il fallait bien qu'un jour l'écriture aille au plus près du souvenir, que la maison natale soit investie complètement, restituée dans son être-monde. Il aura fallu près de vingt ans à Millet pour faire ce chemin, et le passage de la nouvelle au roman, seule forme capable d'accueillir une si ample matière. Dès le troisième chapitre de *Ma vie parmi les ombres*, Pascal entreprend en effet de décrire minutieusement à Marina la maison dans laquelle a commencé son enfance, ou plutôt *les* maisons, puisqu'il s'agit de plusieurs bâtiments construits à des époques différentes et raccordés entre eux, ce qui contribue à en faire encore davantage un monde fascinant : la « vieille maison », bâtie après la guerre de 1870, puis celle de Marie, l'aînée des sœurs Bugeaud, dans les années 20, et enfin celle de Jeanne, la cadette, en 1946. C'est qu'il s'agit, dit-il, de « ne rien négliger de la topologie de ces lieux qui ont eu pour moi tant d'importance » (*VPO*, 54), et la description mentionnera en effet les transformations successives de ce vaste bâtiment, dans lesquelles se donne à lire l'histoire commerciale des Bugeaud et, à travers elle, celle d'un haut pays gagné par une certaine modernité,

1. Dans *La Chambre d'ivoire*, la « chambre natale » n'est plus à Siom, mais à Toulouse, autre ville d'enfance de Millet.

l'ancienne salle d'auberge servant par exemple, après le déplacement de l'hôtel dans une construction neuve au lendemain de la guerre, de remise pour le matériel agricole, et l'épicerie de Marie laissant la place à de nouveaux fourneaux (58-59).

Mais cette histoire matérielle de la maison, que Millet se garde de négliger dans son souci de témoigner de ce qui fut, se double d'une autre histoire, plus importante parce que plus personnelle, celle de la manière singulière dont un enfant l'a habitée, s'est aventuré dans ses couloirs et ses escaliers, a rêvé dans ses greniers, frémi dans ses caves. Car, comme l'écrit Bachelard :

La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie. Et le gîte a souvent particularisé la rêverie. [...] il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est [...] la crypte de la maison natale¹.

C'est bien dans cette « crypte » onirique, en effet, que le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* tente de faire descendre son lecteur, en même temps que son auditrice, et c'est pourquoi il cherche d'abord à s'assurer d'être suivi, par une *captatio benevolentiae* qui permet de mesurer les enjeux de l'aventure :

[...] en 1959 c'était à ces bâtiments que pour moi se résumait le monde, et avant tout à ces escaliers, passages et couloirs qui, des caves de la vieille maison aux greniers de Marie et de Jeanne, constituaient un labyrinthe dans lequel je me suis longtemps égaré et où je propose à Marina de se perdre aujourd'hui avec moi – tout récit qui n'inviterait à se perdre, à un moment ou à un autre, dans l'obscurité des êtres et des choses et dans l'épaisseur de l'écriture 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. C'est pourquoi [...] il importe qu'ici j'en appelle [...] à cette faculté d'abandon, d'oubli, de perte de soi, qui est le propre des grands lecteurs autant que la trace du tacite contrat passé avec l'écrivain, quand celui-ci se tient au seuil des souterrains de son enfance. (*VPO*, 56)

L'image des « souterrains » – que l'on peut rapprocher de la « crypte » bachelardienne – dit bien qu'il s'agit là essentiellement d'une descente symbolique, et l'on retrouve ce qui, chez Millet, participe toujours, dans le travail de l'écriture, d'une archéologie. Le narrateur, tel Virgile guidant l'auteur de *La Divine comédie* dans les Enfers, entraîne le lecteur dans ce « labyrinthe » où, se souvient-il, « je ne péné-

1. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 33.

trais pas sans frémir ». Le choix est donc fait de privilégier l'évocation des espaces dans lesquels l'enfant a vécu des expériences fondatrices, donc solitaires, car « tous les espaces de nos solitudes passées [...] sont en nous ineffaçables¹ ». Et il n'est pas fortuit que ces espaces de prédilection soient précisément ceux auxquels Bachelard a accordé une importance particulière dans sa « topo-analyse » : la cave et le grenier, « cette double polarité verticale de la maison² ».

Ou plutôt, ici encore, dans cette maison multiple et en cela si singulière, les caves et les greniers. C'est ainsi que l'on retrouve dans *Ma vie parmi les ombres* les greniers si contrastés déjà évoqués dans *Petite suite de chambres*, celui de la vieille maison, « vide et extraordinairement propre » (*VPO*, 61), avec ses « colonnes de lumière oblique et frémissante, chargée d'innombrables particules d'or tombant de la faitière et des interstices des ardoises disjointes » (62), dont la « grande paix » évoque l'imminence de quelque « cérémonie secrète », et celui des maisons neuves, plus « profane à cause des innombrables objets entassés là » (76), où l'enfant découvre cependant, dans les vieilles armoires de Marie, des « vêtements d'autrefois » (78) dont le contact et l'odeur lui font approcher l'incompréhensible et scandaleux mystère de la mort. Mais plus encore qu'aux greniers, c'est aux caves – absentes de *Petite suite de chambres* – que la mémoire s'attarde, comme si se trouvait là plus qu'ailleurs le grand gisement fantasmatique de l'enfance.

« Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite³ », écrit encore Bachelard. Et en effet, la longue exploration des caves de l'Hôtel du Lac dans laquelle Millet entraîne son lecteur est exemplaire de cette « perte de soi » à laquelle il lui a été demandé de consentir, pour mieux retrouver une sorte d'*enfance absolue* qu'ils ont en partage : « C'est donc dans ces sombres séjours que je propose qu'on s'attarde, ou s'égare, avec moi. » (*VPO*, 63). L'auteur de *Poétique de l'espace* a donné la définition classique de l'imaginaire de la cave : « [...] elle est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs.⁴ ». Et il a inventé le terme d'« ultra-caves » pour en désigner certaines évocations littéraires particulièrement archétypales.

1. *Ibid.*, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. *Id.*

4. *Id.*

Les caves de l'Hôtel du Lac lui auraient sans nul doute paru dignes de figurer dans cette catégorie. Car Millet, tout en s'inscrivant dans le droit fil d'un imaginaire par essence immuable, lui apporte quelques variations remarquables. En particulier, la deuxième cave – puisque l'une des singularités de la maison est de multiplier, et donc de varier, des lieux généralement uniques – offre un développement étonnant à « l'irrationalité des profondeurs ». Cette « crypte en grande partie creusée dans le roc » (la désignation oriente déjà la rêverie) recèle en particulier « des pommes de terre reposant sur du sable de la Vézère » (65), et ce fait banal va déclencher toute une série d'associations. La température constante régnant dans la cave suscite chez l'enfant, à qui sa mère a raconté un récent voyage en Égypte, dans la Vallée des Rois, l'idée d'une « tiédeur d'hypogée » (66). Il n'en faut pas davantage pour qu'il s'imagine marchant sur les pas de cette mère trop absente en espérant la voir « se retourner vers [lui] comme une reine d'Égypte, cernée d'or et de nuit, proche et lointaine ». Mais la rêverie ne garde pas longtemps ce caractère serein, et la présence imaginaire des morts va rencontrer la nature particulière du sol pour engendrer un véritable cauchemar :

Une inquiétude vite muée en dégoût puis en terreur qui m'obligeait à quitter les lieux le plus doucement possible, pour ne pas réveiller ce qui sommeillait là, sous le sol : surface meuble et tiède, apparemment (car pour rien au monde je n'y aurais porté les mains), qui avait tout d'une terre sablonneuse où s'enliser [...]. Un sol [...] pour lequel on éprouvait une répugnance instinctive : quelque chose qui jurait avec l'idée d'habitation, à cause de sa consistance et de l'odeur sournoise qui en montait, plus révoltante encore que celle des tombes fraîches, l'été, par fortes chaleurs. (*VPO*, 67-68)

Par proximité, le dégoût se propagera finalement aux pommes de terre elles-mêmes, les innocents tubercules se trouvant investis d'une valeur macabre, renforcée par une de ces ambiguïtés lexicales qui impressionnent toujours si fortement l'imagination enfantine :

Dès lors, je ne suis plus retourné dans la cave du fond sans un sentiment d'extrême répulsion, bien plus fort que la peur de ce que je pourrais voir se lever à cause de ces pommes de terre dont les yeux qu'on en ôtait au couteau avec un petit crissement presque désagréable [...] ne pouvaient pas ne pas être ceux, terribles, des anciens morts reposant sous le sol meuble et plein d'odeurs sourdes de la cave. (69)

Et c'est à la bienveillante et tutélaire Marie qu'il reviendra d'apaiser la terreur de l'enfant remonté d'entre les morts, de la transmuier en un

dialogue apaisé avec ces ombres dont elle-même ne doute pas qu'elles nous entourent sans qu'il faille s'en effrayer :

[...] étant elle-même persuadée non que les morts pouvaient gésir sous le sol de la cave, mais qu'ils nous parlaient, qu'ils s'adressaient aux âmes simples ou douces, comme l'étaient la sienne et la mienne : « C'est qu'ils ne parlent pas vraiment, pas comme toi ou moi », murmura-t-elle en expliquant qu'ils chantaient, oui, on pouvait dire ça, comme des enfants [...]. (71-72)

On devine ce que ce souvenir d'enfance peut signifier à l'orée d'un roman dont le titre, *Ma vie parmi les ombres*, dit assez la gravité de l'enjeu. Cette cave où un enfant, futur écrivain, éprouve pour la première fois, dans la naïveté des croyances de son âge, la présence des morts parmi les vivants, est l'origine lointaine d'une invention qui, tout autant que celle du pays, sera celle des êtres qui l'ont brièvement habité et ne l'ont jamais vraiment quitté.

*

Le plateau, le village, la maison : cet emboîtement des espaces de rêverie peut tout aussi bien se lire en sens inverse. Il apparaît clairement alors que c'est *autour* d'un centre subjectif que vont s'élargissant les cercles concentriques de la maison, du village et du plateau. Or, ce centre n'est autre que l'écrivain lui-même, né dans cette maison, ce qu'atteste le fait que la plus récente et la plus vaste *mise en œuvre* du pays soit déléguée à un *autre* écrivain, Pascal Bugeaud, qui explique à Marina cette mystérieuse transfiguration du paysage en quoi consiste la littérature :

[...] les collines couvertes de bruyère, de bois de hêtres et de sapins, avec des fermes isolées au fond des combes d'où des fumées montent dans le calme du soir, et cette ouverture, au sud-ouest, à l'infini sur les collines plus basses du pays d'Égletons, et plus loin, d'ouest en est, les bosses des Monédières, la Xaintrie, les monts du Cantal, tout ça d'une indéniable beauté, surtout au crépuscule, quand tu levais les yeux de ton livre en pensant que le même paysage décrit par un romancier ne serait ni plus beau ni moins saisissant, mais d'une beauté moins évidente, ou plus nécessaire que celle que tu avais sous les yeux, puisque ce paysage décrit ne s'embrasserait pas d'un coup d'œil, lui, mais se dévoilerait à la fin d'un processus de décomposition syntaxique et métaphorique par lequel ce paysage te serait d'abord méconnaissable, puis transfiguré, donné à voir de façon erronée, fragmentaire, incomplète, avant de t'apparaître dans la fraîcheur de sa vérité [...]. (VPO, 655-656)

Chapitre 2

Le temps de Siom

L'espace du plateau, si immuable qu'il puisse paraître à certains égards, n'en est pas moins sourdement travaillé par le temps, qui lui-même trouve dans l'espace sa forme sensible : « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé¹ », écrit Bachelard. Pour Richard Millet, le temps est l'espace propre de la fiction, « un territoire qui ne recouvre pas exactement la géographie physique mais en constitue la doublure onirique : un territoire recoupant le pays réel de ce que la réalité suscite de fiction, de désir, d'indécision, de songes, de légendes composant l'infini méandre du temps [...]. (*VPO*, 521-522). Ce territoire temporel est d'abord celui, quasi mythique, d'une communauté paysanne millénaire, entre nuit des temps et fin des temps. Mais il doit composer avec le temps historique, celui des grands événements et des grandes mutations, dont le plateau reçoit l'onde de choc plus ou moins affaiblie et décalée.

*

C'est au crépuscule d'une civilisation que, dès *La Gloire des Pythre*, se situe d'emblée le *moment romanesque*, ce bord du temps un peu analogue au bord du plateau, en ce qu'il est pour ses habitants la fin du monde connu : d'où un regard qui, faute d'avenir, ne peut que plonger dans le passé. Pour suggérer cette perspective vertigineuse des siècles, Millet puise à une tradition légendaire inscrite dans les marges de l'histoire attestée, croyant discerner dans certains toponymes, voire dans certains visages, les traces des grandes invasions. C'est ainsi que

1. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

sur la figure d'Aimée Grandchamp, comme sur bien d'autres, semblent affleurer les traits d'aïeux imaginaires :

Depuis son lit, Chat Blanc contemplait ce visage rougeaud, aux pommettes hautes, aux yeux quasi bridés comme on en voit parfois sur le plateau et dans les combes alentour : elle était fille de ces filles qui avaient autrefois retenu les Huns et les Tafaies¹, hagards, épuisés, terrifiés peut-être par un chemin que ni le sang ni la mort n'interrompait et qui s'étaient abandonnés là, sur ces hauteurs qui leur rappelaient sans doute d'autres plateaux, se répandant dans des ventres de femmes, toute moiteur, douceur, blancheur étant bonne à prendre après les Champs Catalauniques ; à telle enseigne que certains ne remontaient pas à cheval, s'attachaient à la femme forcée comme le lierre au chêne et plantaient leur épée sur la tombe d'un compagnon d'armes, soudain plus que harassés, incapables d'en faire plus, et, au fond, pas plus mauvais que d'autres – que les époux légitimes et sombres, la terre ingrate et froide et les bicoques enfumées au bord des tourbières, puant le bouc, la haine et la peur là où les autres sentaient la sueur, le fer, le sang et toutes les prairies, les fleuves traversés, les déserts [...]. Si bien que dans les yeux d'Aimée on pouvait voir passer l'éclat sourd des armes et des rires, des songes d'après la bataille, et des grands vents qui traversaient les siècles ; et comme jadis son aïeule devant le petit guerrier aux yeux en amande et à la chevelure lisse, la grande fille brune s'inclinait devant celui qu'on lui avait désigné [...]. (*GP*, 63-64)

Le tumulte des armes venant se perdre dans l'immensité immobile du plateau, pour survivre à travers les siècles dans la permanence des visages : le thème fera souvent résurgence dans les romans suivants, lorsque Yvonne Piale évoquera « nos ancêtres violées par les Arabes qui se repliaient depuis Poitiers, ou par les Huns ou les Tafaies, et qui nous ont laissé ces yeux charbonneux ou bridés, ce teint mat, cette fierté ombrageuse » (*ATSP*, 109), ou Pascal Bugeaud les « traces que les Barbares avaient laissées sur certains visages aux yeux bridés, aux pommettes saillantes, au teint mat, à la chevelure de suie, ou à la prune claire » (*VPO*, 627). Georges Chatain rappelle que « [l]a véracité, et même la vraisemblance, de ces faits, sont fort sujettes à caution » et qu'ils « tiennent plus de la chronique légendaire limousine que de la rigueur historique »². Mais, ajoute-t-il, « [i]ls n'en sont pas moins fortement révélateurs de l'identité du plateau ». Qu'importe en effet au romancier : il y a une vérité de la légende en tant précisément

1. Qui auraient donné le toponyme étrange de Taphaleschat.

2. Patrick Fabre et Georges Chatain, *Un printemps sur Millevaches en Limousin*, *op. cit.*, p. 15.

qu'elle témoigne d'une mentalité collective, de la représentation que se donne d'elle-même une communauté. De telles croyances permettent de faire remonter très loin la mémoire imaginaire du plateau, jusqu'à ces temps archaïques où toute violence est fondatrice. Le pays trouve ainsi son origine mythique dans le mélange des sangs, celui du guerrier et celui de la paysanne, qui unit deux fonctions majeures de la triade indo-européenne identifiée par Georges Dumézil : la force et la fécondité.

Mais cette nuit des temps n'est évoquée que pour mieux rendre compte, à l'autre bout, d'une autre nuit, prochaine, celle dans laquelle bascule le haut pays, oublié par le mouvement de la société moderne. Le narrateur collectif de *La Gloire des Pythre* revient sans relâche à cette antienne mélancolique de la fin des temps, qui est aussi la fin de la légende :

[...] nous ne souhaitions plus qu'une chose : qu'on nous laissât finir nos jours en paix et que le temps achevât de nous oublier alors même que nous nous oubliions nous-mêmes, après avoir inculqué à nos descendants cette faculté d'oubli qui nous avait permis de traverser le siècle en faisant mine de vivre, ce qui était encore une façon d'y croire, d'être probes et durs à la tâche, et renonçant peu à peu à tout, jusqu'à entendre s'éteindre en nous la voix grêle des cavaliers aux yeux taillés en amande, aux visages plats, sans barbe, en forme de poings fermés et sales, vêtus de tuniques colorées et de peaux de rat musqué ou de chèvre, oui, jusqu'à ce que cette voix ait cessé de crier dans notre sang avec celle des Sarrasins et des Anglais, parmi les vents qui labouraient le haut plateau et dispersaient les voix de tous nos morts [...]. (*GP*, 306-307)

Voilà donc les Siomois « rendus au bout du temps, d'un monde, d'une manière d'éternité » (323) : ils sont bien « les derniers ». Les siècles qui les séparent de leurs légendaires ancêtres semblent s'être écoulés comme un songe, dans la répétition, de génération en génération, des mêmes gestes, la perpétuation des mêmes besoins et des mêmes peurs, scandés par le temps cosmique des saisons, dans son cycle éternel au regard duquel la vie humaine « n'est rien de plus qu'un éclat de pierre qui fuse dans l'air du soir » (226).

Il est significatif que ce cycle des saisons, si essentiel à la vie paysanne, soit évoqué d'abord, dans l'ouverture somptueuse et funèbre de *La Gloire des Pythre*, non comme temps des vivants, du travail des champs, mais comme temps des morts, c'est-à-dire d'un plus sombre travail, dont l'odeur est le révélateur : « En mars, ils se mettaient à puer considérablement. » (*GP*, 13). Le temps des morts projette son

ombre non seulement sur le destin d'André Pythre, qui prend naissance dans la combe particulièrement déshéritée de Prunde, mais sur toute l'histoire du plateau. L'hallucinante description de ces corps « que l'on gardait à la mauvaise saison, s'il y avait trop de neige, d'abord dans l'ancien grenier des Gorce, puis dans cette baraque sur pilotis qui ressemblait à un clapier dressé contre le ciel » (13-14), soumet d'emblée la pauvre chair des hommes au temps cosmique. Dès l'automne, les villageois pressentent ce qu'ils auront à subir : « [...] nous commençons à redouter que l'un d'entre nous ne passât point l'hiver et [...] nous regardions de travers les vieillards et les malades. » (17). L'hiver entier sera hanté, les jours de redoux, par le réveil sournois de l'odeur, et les menus travaux de la *morte saison* ne seront que de pauvres dérivatifs à la pensée de la mort :

Beaucoup s'inventaient de l'ouvrage dehors, dans les bois, sur les pentes de la combe, dans les ravins d'en bas, malgré les vents qui leur frappaient la bouche. Jamais on ne s'affaira davantage, chez nous, et avec une fureur plus noire ; jamais nos bois ne furent mieux éclaircis, jamais on ne traqua le renard aussi loin de nos feux [...]. (19)

Jusqu'aux prémices du printemps qui feront éclater le scandale de cette « odeur douceâtre, un peu sucrée, puis sure, maligne, triomphale et révoltante » (13), annonçant le moment du transfert des morts au cimetière du village le plus proche :

Et lorsque le vent noir cédait, que ça soufflait du côté de la Creuse et de la Haute-Vienne, que la pluie faisait gonfler les portes et les doigts des pauvres vieux, alors, disions-nous, les morts commençaient à parler ; et nous sentions que le temps approchait où il nous faudrait préparer les charrettes. (15)

Le cycle de la vie et de la mort fait des habitants du plateau des êtres « hors du temps, sinon éternels, non pas en tant qu'individus mais de père en fils, et du fond des âges, dans la pérennité sonore des patronymes et des prénoms » (*GP*, 13). Les noms sont en effet ces racines par lesquelles ils plongent à la fois dans le passé et dans le pays, ce par quoi ils espèrent transcender les limites de leurs brèves existences, et ils font pour cela l'objet d'une révérence particulière : « [...] dans la seule gloire de nos noms, que ceux qui nous avaient précédés avaient mués en terre, en arbres, en rocs, en métiers, en villages même ; car nous voulions rester dignes de ce qu'ils signifiaient encore, Heurtebise, Orluc, Magnac, Chabrat, Besse, Anglars, Roche [...] » (167). Mais cette pérennité biologique, qui leur confère « une

vie commune, légendaire et infinie » (44), ne fait qu'accuser davantage la vanité de l'existence individuelle, dont le sentiment hante les habitants du plateau. De l'illusion qu'ils se donnent de pouvoir revivre dans leur descendance, ils ne sont pas vraiment dupes, et la seule certitude, passée la fugitive consolation qu'apporte la sexualité (« le tiède empan dans quoi ils oubliaient ce qu'ils étaient » [60]), est bien celle de la mort : « [...] nous savons que nous ne pourrons pas nous arc-bouter bien longtemps contre la mort, que notre souffrance seule est infinie, que rien ne peut nous consoler et que nous perpétuer dans nos descendants n'est encore qu'une façon de consentir à mourir. » (33). Car destin individuel et destin collectif sont marqués par une même finitude, dans une homologie tragique. Bientôt, il ne restera plus au village « qu'une trentaine d'âmes, toutes penchées sur leur peu de gloire, et les quatre vaches de Berthe-Dieu » (329), puis cela même sombrera dans le néant :

L'hiver était lent et sombre. Berthe-Dieu avait vendu ses vaches. Il ne nous restait plus de bêtes, hors quelques poules et lapins, mais point de chiens, parce qu'ils nous avaient précédés dans la nuit et que nous ne souhaitions pas en voir de plus jeunes nous survivre – pour peu que nous ne fussions pas nous-mêmes des bêtes, ayant certes vécu un peu mieux que nos pères et nos grands-pères, mais bêtes tout de même, surtout depuis que l'école avait fermé, abandonnés de la République après l'avoir été de Dieu, et n'en souffrant pas vraiment ; étonnés, oui, de ne pas souffrir davantage, pauvres aveugles, misérables sourds, avec une brande ou des eaux mortes dans la tête et du granit dans le cœur, et le sentiment de n'avoir même plus à expier : ce qui était bien le signe de la fin. Nous serions les derniers – les premiers à n'avoir pas de descendance et les derniers qui mourrions où nous étions nés, sous ces ardoises qui ne serviraient bientôt plus qu'à abriter des étrangers en vacances. [...] et nous fermions nos oreilles au bruit du temps, tout comme nous avions cessé de guetter, quatre ou six fois par jour, le passage du train qui ne s'arrêtait plus chez nous. (363-364)

Cette dimension crépusculaire se retrouve dans *L'Amour des trois sœurs Piaie*. Les faits évoqués par Yvonne, l'aînée des sœurs et narratrice principale de l'histoire, ne sont pourtant pas si lointains puisqu'elle est née en 1930¹. Mais le point de vue de Claude, son jeune cousin, rejette dans un monde révolu « ce passé qu'elle recomposait pour lui, ramenant au demi-jour de la cuisine, plus de cinquante ans après, des figures qui lui semblaient, à lui, d'un autre siècle »

1. « En 1950, [le jeune Barbatte] avait dix-neuf ans et Yvonne vingt » (*ATSP*, 107).

(*ATSP*, 59). Le château du Montheix et sa métairie, ce « vieux château plein d'ombre et de soupirs » (291) où ont vécu les Barbatte et les Piale et que Claude est allé explorer, sont en ruine, ne sont plus qu'« un bout du monde qui [est] aussi le bout du temps » (44), ce qui confère à toute l'histoire un accent de mélancolie presque romantique. Car le temps s'est accéléré dans les campagnes de ce milieu du XX^e siècle, et l'histoire des Piale, comme celle des Pythre, est d'une autre époque, « [...] liée à la nuit, au froid, à un temps qui a vu s'éteindre en quelques années une civilisation millénaire » (150). Les trois sœurs n'auront pas de descendance et le nom, auquel les parents avaient voulu croire comme à la seule dignité des pauvres, se perdra, à l'image de toute une civilisation :

[...] un nom que portaient ces trois filles dont ils voyaient bien, avec le temps, qu'elles ne donneraient rien de bon, c'est-à-dire pas d'héritier qui sauvât ce nom, le fit claquer plus fièrement, comme s'il y avait quelque chose à sauver de cette syllabe qui aurait aussi bien pu servir à appeler les poules ou les chiens – pas même un beau nom, hein, plutôt une plainte brève, une lamentation honteuse, un cri mouillé, en outre trop féminin pour espérer en remonter aux vents, aux arbres, au granit, à la grande nuit corrézienne [...]. (269)

L'idée de la fin d'un monde est encore, bien sûr, au cœur de *Ma vie parmi les ombres*, en constitue même la raison d'être, comme la quatrième de couverture l'affirme, où le *je* pourrait être aussi bien celui de l'auteur : « J'ai vu s'éteindre, à Siom, sur les hautes terres limousines, entre les années 60 et le début de ce nouveau millénaire, le monde rural dans lequel je suis né. J'ai vu finir une civilisation qui avait duré des siècles. ». Le point de vue est cette fois celui du dernier témoin. Pascal Bugeaud, évoquant la mort de sa tante Marie en 1959, fait un constat qui ne vaut pas seulement pour le plateau de Millevaches : « Un monde était en train de mourir, sur les hautes terres comme dans la plupart des terroirs de France et de la vieille Europe, sans qu'on s'en aperçût, de même qu'on ne se voit pas vieillir [...] » (*VPO*, 240). Et lorsqu'il se souvient avoir participé dans son adolescence, chez les Allagnac, à ces travaux des champs qu'il croyait éternels, c'est dans la conscience douloureuse d'avoir été lui-même, sans le savoir alors, l'un des *derniers* :

Par mes ancêtres je tenais au silence et à la patience comme d'autres à la débauche ou à la gloire ; je savais manger, écouter, travailler en silence, par exemple aux champs, où j'ai aidé à moissonner le blé avec une antique faucheuse mécanique tirée par deux vaches avec un clair

bruit d'horloge dans un grand champ où Désirée et sa mère ramassaient ce qui s'accumulait sur un côté de la machine et que libérait le pied d'André Allagnac pour le lier, d'un geste prompt et habile, en gerbes qu'Augustin et moi dressions en faisceaux, chaque geste atteignant à une perfection millénaire, de sorte que ce n'étaient pas seulement nous qui travaillions au cœur d'un des derniers étés de la paysannerie européenne, avec nos chapeaux de paille à larges bords, nos chemises aux manches retroussées et ce silence dont on ne sortait que pour faire avancer les bêtes, c'étaient aussi tous ceux qui, avant nous, s'étaient penchés vers la même terre, génération après génération, et qui nous contemplaient, et nous plaignaient de ne pas savoir que nous étions les derniers à accomplir ces gestes. (*VPO*, 511)

Par ce roman, le plus proche de l'autobiographie, Millet rejoint à la fois sa propre distance et sa propre empathie avec ce monde dont il a vu la fin : « Je suis un témoin, une sorte de veilleur funéraire. J'aurai passé plus de temps avec les morts qu'avec les vivants [...] » (193). C'est pourquoi *Ma vie parmi les ombres* apparaît comme le plus émouvant des *tombeaux*, au sens poétique du terme, Pascal se disant « persuadé que les morts gisent en nous, dans ce for intérieur qui est leur vraie forteresse, tant que nous nous souvenons d'eux » (640).

*

Si le plateau s'est longtemps cru immergé dans une sorte de « Grand Temps » cosmique¹, l'Histoire s'est pourtant déroulée au loin, l'atteignant par contrecoups, souvent terribles. Les guerres, surtout, ont été les manifestations tragiques de cette entité lointaine et pourtant menaçante, de cette forme convulsive du Temps si différente du lent écoulement des jours et des nuits, du retour cyclique des saisons.

À l'orée d'un siècle décisif, d'un « âge nouveau » (*GP*, 13), la Grande Guerre a constitué l'événement majeur. Depuis, le monument aux morts inscrit au cœur de Siom, comme de chaque village de France, la marque de l'Histoire, inscription dérisoire au regard de l'horreur indicible :

[...] quatre ans plus tôt, ceux de chez nous étaient partis pour l'improbable gloire et n'auraient, pour la plupart, que celle de figurer sous l'inscription : « La commune de Siom à ses enfants morts dans la guerre 1914-1918 », noms et prénoms gravés dans le marbre des plaques qu'on visserait bientôt sur trois côtés du haut fût de granit qu'on éleva sur la place, à mi-chemin du jardin du presbytère et du

1. Cf. Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, « Folio-Essais », p. 130.

grand crucifix de bois qui se dressait dans le champ de Besse : rassemblés, ces morts, dans la pauvre gloire de l'ordre alphabétique, non pas comme ils étaient tombés, là-bas, dans les jours de colère et les nuits d'acier, mais de la façon qu'on les appelait, chaque matin, à l'école et comme on les avait hélés, sur le quai de la gare, pour les embarquer dans les wagons. Gloire qui en valait pourtant bien d'autres, et mieux, par exemple, que celle d'avoir survécu et de se rappeler, jour après jour et jusqu'à la fin, ces nuits où chaque fils agonisant dans la boue, le froid et ce qui n'était plus qu'un mauvais feu d'artifice tellement on était déjà loin de son corps, se demandait pourquoi sa mère l'avait mis au monde et abandonné. (*GP*, 147)

Plus que dans la célébration officielle de ces pauvres morts dont la Patrie a fait des héros, c'est en effet dans les survivants ou leurs proches que se perpétue la vérité de la guerre. André Pythre est revenu du front boiteux et surtout déniaisé, « ayant reçu là-bas la certitude que l'homme est méchant » (*GP*, 118). Albert Piale y a laissé une part de lui-même :

[...] trop vieux pour tout, d'ailleurs, puisqu'il appartenait au monde des tranchées, qu'il l'ait voulu ou pas, et que quelque chose de lui était resté là-bas, dans cette terre d'Argonne, quelque chose comme une génération qui ne se renouvellerait pas, il le savait, les survivants étant à peu près aussi morts que les autres, un peu maudits, en outre, et forcés d'expier le fait d'en avoir réchappé. (*ATSP*, 130-131)

Marie Bugeaud a perdu là-bas son époux, dont un camarade en permission lui a rapporté une terrible relique : « [...] une vareuse ensanglantée, percée d'un petit trou, sur le pan gauche, près de la boutonnière, et, dans le dos, d'un autre trou, si large celui-ci qu'on aurait pu y passer la main. » (*VPO*, 96-97). Sans attendre la fin de la guerre, elle parviendra à se rendre sur le front pour donner aux restes d'Antoine Foly une sépulture décente, avant d'entrer dans ce veuvage éternel qui fait d'elle un personnage quasi mythique : « descendue au Labyrinthe », elle en est « remontée pour se vêtir de ténèbres » (110). André Allagnac, blessé et gazé, raconte à Pascal « [...] la Grande Guerre, l'Argonne, Verdun, les tranchées, l'Allemand tenu au bout de son lebel, un autre soufflé par une grenade, les gaz, la terre engraisnée par les morts » (508-509), et le bidon qu'il offre à l'adolescent contient encore des traces de vin qui ressemblent à du sang.

Mais le vieux paysan est lui-même le relais d'une histoire plus ancienne encore, celle de la guerre de 1870, faite par son propre père qui lui a raconté avoir aperçu l'Empereur « un soir, près de Sedan » (*VPO*,

510), de sorte qu'une grande perspective de désastres s'ouvre dans le passé :

Et moi, à la fin des années 60, j'entendais un vieil homme me parler de Verdun et de Sedan comme il m'aurait parlé des guerres de Napoléon 1^{er} ou des soldats de l'an II, comme s'il avait connu ces époques où il n'avait bien sûr pas pu vivre mais où il semblait être allé, toutes les guerres se ressemblant peu ou prou, dans ces moments où la vie et la mort ne sont plus qu'un même fil tordu en tous sens par la souffrance, la rage, la peur, la folie, la déréliction [...]. (*VPO*, 510)

De guerre en guerre, les habitants du plateau n'ont donc été que les otages d'une Histoire qui, après les avoir utilisés, a rendu les survivants à leurs campagnes obscures pour jalonner son cours d'autres noms, ceux des batailles à venir et de leurs généraux :

[...] les noms de Sedan, de Sébastopol, de Solferino, de Bazaine, de Mac-Mahon et du comte de Palikao se mêlant à ceux de Pétain, de Nivelle, de Foch, de Leclerc, de De Lattre, de la Marne, du Chemin des Dames, d'Arromanches, de Bastogne : des noms qui ne les concernaient plus, étant restés, eux, à côté de l'Histoire et s'enfonçant dans la nuit de leur chambre [...].

La Seconde Guerre Mondiale, moins meurtrière du fait de la rapidité de la défaite a porté sporadiquement la violence sur le plateau même, mais comme un élément étranger dans un monde qui semble hors du temps :

[...] les Allemands ne se seraient jamais souciés de nous si, dans la dernière année de la guerre, des francs-tireurs en repli ne les avaient attirés là, faisant se lever et tomber dans l'air du soir des pauvres gars qui ne comprenaient pas. Nous n'avions pas pour autant le sentiment d'être bien de ce siècle : cela fit quelques noms de plus sur la dernière plaque du monument aux morts, et des haines qui ne cessèrent pas. (*GP*, 196-197)

C'est ainsi que Médée et Jean Pythre assistent, cachés dans les fougères, à l'exécution par les Allemands de trois résistants, parmi lesquels l'instituteur du village, dont ils croisent le regard au moment où il tombe (194). L'immémorial rituel funèbre des campagnes reprend alors ses droits, renouvelant le deuil éternel de la femme corrézienne :

Les femmes de Siom viendraient bientôt chercher les trois corps qu'elles veilleraient toute la nuit dans la grange de Berthe-Dieu, près de l'église à côté des vaches qu'on entendait souffler et secouer leurs chaînes, et qui nous rappelaient que Jésus est né dans une étable. Elles n'avaient pas peur, en avaient vu bien d'autres, au deuil dès longtemps habituées, ayant perdu père, mari ou fils à l'autre guerre, la grande, la

vraie, pas celle-ci où des soldats fusillaient des civils et où les civils se cachaient dans les bois pour attaquer comme des bêtes ; nées endeuillées, pourrait-on dire, filles ou femmes ou mères d'anonymes héros, ayant porté le noir presque toute leur vie, sauf pendant leurs années d'illusions, ou pour se marier. Elles savaient l'immobilité, les pleurs silencieux, les justes prières, le regard droit sous la pluie qui tombait sur les croix, le lendemain à l'aube, au cimetière. (195)¹

De même, Yvonne Piale voit emmener par la gestapo un tailleur juif réfugié à Saint-Andiaud, dénoncé par un corbeau alors que plusieurs familles juives ont été adoptées par le village, et il sera encore question de regard croisé entre victimes et témoins impuissants, Oskar se retournant à l'arrière de la Traction noire qui passe devant les écoliers (*ATSP*, 162). Cependant, la Résistance elle-même n'est pas sans tache, dans cette région où beaucoup de jeunes gens ont rejoint le maquis pour échapper au S.T.O. *Ma vie parmi les ombres* évoque ainsi l'épisode douloureux au cours duquel la grand-mère du narrateur, Louise Sarroux, a vu son épicerie de Villevalleix pillée, elle-même et sa fille menacées et humiliées, par « une bande de voyous chez qui la bassesse avait trouvé à s'exercer dans ces temps troublés » (*VPO*, 319), ce qui lui vaudra ensuite d'obtenir « la protection du colonel Berger » (320), c'est-à-dire d'André Malraux.

Jusque dans les années cinquante, enfin, l'Histoire fait entendre, mais très loin cette fois, son fracas assourdi, avec les dernières guerres coloniales. Amédée Pythre, chassé par la brutalité de son père, s'est engagé dans l'armée et a fait l'Indochine et l'Algérie. Revenu à Siom, après la mort d'André Pythre, avec le sentiment « d'avoir été floué » (*GP*, 313), il évoque ses campagnes pour son frère :

Jean continuait à sourire, d'un air doux, encore méfiant, écoutant le soldat lui parler de brumes vertes, de voltigeurs, de filles muettes au corps très lisse, d'une cuvette infernale, de traîtres, de salopards, de cancrelats, de cages de bambou, de pluies tièdes, d'une autre guerre, moins glorieuse, d'une victoire dont nul n'avait voulu, d'ennemis sans honneur, de soldats nus, perdus, oubliés, de morts sans sépulture, d'étendards piétinés dans la poussière des djebels...

– Des quoi ? demanda Jean en relevant la tête.

– Les djebels, les montagnes...

1. On songe ici à André Malraux évoquant l'enterrement de résistants alsaciens et « les femmes noires de Corrèze, immobiles du haut en bas de la montagne, et attendant en silence, chacune sur la tombe des siens, l'ensevelissement des morts français » (discours prononcé pour le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon, 19 décembre 1964).

Jean ne comprenait pas. Médée vida son verre et s'approcha, lui prit la main, la serra [...]. (GP, 305)

Dérisoire dialogue où l'innocent, s'il n'est pas, comme dans les célèbres vers de Shakespeare repris par Faulkner, le narrateur mais l'auditeur « idiot » de cette histoire « pleine de bruit et de fureur »¹, n'en jette pas moins sur ces dernières convulsions de l'Empire une ombre d'absurdité.

Mais l'Histoire reste dans l'ensemble, pour les Siomois, frappée d'irréalité, ne modifiant guère leurs usages et leur représentation du monde, comme le montre par exemple la manière dont est perçu, dans les années soixante, M. Quentin, d'origine réunionnaise,

[...] originaire des « îles », ainsi qu'on disait encore, et que Noëlle Cazalis, la secrétaire de mairie, écrivait « Isles », à l'ancienne, parce qu'elle, comme tant d'autres, ne vivait pas tout à fait dans le temps présent mais dans ce grand songe anachronique et incertain qu'est l'Histoire, et qui faisait qu'on parlerait des colonies, longtemps après la décolonisation, les confondant avec ces territoires et ces départements d'outre-mer que ma mère évoquait comme une poussière d'empire perdu [...]. (VPO, 202-203)

Siom vit encore dans une intemporalité où l'Histoire elle-même se confond avec le Grand Temps, résistant au cours des événements par l'illusion d'une permanence : « Une communauté que je croyais immortelle, et qui se pensait telle, elle aussi, tant il est vrai qu'on n'est jamais aussi aveugle sur soi que lorsqu'on est en train de décliner ou de se perdre [...] » (180).

Certes, les « progrès » du XX^e siècle finissent par atteindre le plateau, avec en particulier l'évolution technique de l'agriculture, la charue passant « de l'araire en bois de bouleau avec un soc de hêtre ou de chêne cerclé de métal à ce même engin muni d'un versoir en acier ensuite remplacé par la dombasle puis, quarante ans plus tard, par le lourd brabant muni d'un avant-train et d'une paire de socs » (VPO, 156). On assiste aussi, dans *La Gloire des Pythre*, à la confrontation comique de Jean avec les nouvelles toilettes publiques. L'intrusion de la modernité met fin pour lui à un véritable rituel de défécation dans la « cabane en bois » (GP, 200), fixé depuis l'enfance par son terrible père et comprenant l'utilisation, pour recouvrir les excréments, d'une poignée de sable qui symbolisait, au contraire, le cours régulier et im-

1. William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5.

muable du temps (« une poignée de temps, comme disait Médée » [GP, 262]) :

[...] les cabinets de la mairie dans lesquels il était d'ailleurs le seul à pénétrer avec Liselotte Vialle, la secrétaire, renonçant au filet de sable pour les grondements souterrains de la chasse d'eau, tandis que le papier journal, dont les articles déchirés et incomplets lui donnaient puissamment à rêver, était remplacé par de minces feuilles de papier beige dont une main discrète munissait le distributeur d'acier rivé au mur. (325)

Le monde perd en mystère, fût-il le plus ténu, ce qu'il gagne en fonctionnalité... Quant à Yvonne Piale, soucieuse « d'être de son temps », elle s'est fait bâtir une « petite maison aux prétentions de villa maritime » (*ATSP*, 15), « au toit d'ardoise à pente unique, crépie de gris, à volets bordeaux » (18). Mais elle continue, comme autrefois au Montheix, à vivre et recevoir dans la cuisine, après s'être toujours juré « qu'un jour elle aurait un salon-salle à manger, et se doutant peut-être que, l'ayant enfin, elle n'en ferait nul usage, ce qui flattait tout à la fois sa pingrerie et son goût des apparences » (148-149). Les innovations restent dans l'ensemble superficielles, ne modifient pas l'être profond de la communauté : « [...] une communauté à peine troublée par l'invasion du dehors, sinon par la radio, le téléphone, la télévision, les automobiles ; et encore portait-on sur tout cela un regard méfiant ou ironique, le reste du monde demeurant dans un lointain qui confinait à l'abstraction [...] » (*VPO*, 178).

Il faut pourtant excepter de cette relative imperméabilité au monde moderne un événement capital par son retentissement à la fois immédiat et durable : la construction du barrage sur la Vézère. Elle est, par un hasard qui peut avoir valeur de signe, liée chronologiquement à la guerre, puisque les Siomois en apprennent la nouvelle en 1938 et que les travaux sont achevés en 1944. Elle représente l'irruption la plus brutale de la technologie au milieu d'un monde endormi dans ses traditions, ce que le géomètre du cadastre, incarnation de la logique administrative, tente vainement de relativiser par l'humour :

– Vous aurez, dit le géomètre, les pieds dans l'eau et l'électricité sur vos têtes.

Nous n'avions pas envie de rire, n'avions nul besoin ni de ces limbes, ni de débarcadères, ni que Siom ressemblât à une forteresse marine : nous voulions l'obscurité, la pauvreté, la fin [...]. (*GP*, 170)

En réalité, une double violence va être faite à la terre. D'abord par la perte des terres cultivables : « Nous n'avons plus rien dit, avons tapé sur l'épaule de Jouclas, qui perdait tout, comme nous taperions bientôt sur celle de tant d'autres qui nous regarderaient, hébétés, les larmes aux yeux, sans bien comprendre. » (*GP*, 171). La terre étant le fondement matériel de la société rurale, la noyer revient à nier l'existence même de cette société, à lui présenter l'image de sa mort prochaine : « Nous comprenions que la terre même ne valait plus rien, que la propriété n'est pas plus éternelle qu'un corps ou un nom, et que nous étions vraiment les derniers. ». Mais le barrage fait à la terre une autre violence, pire encore puisqu'elle touche au sacré, au culte des morts. Le cimetière se trouvant dans le périmètre du futur lac, il va falloir organiser son déménagement sur une hauteur. La violence matérielle et symbolique de ce « grand déplacement » est hallucinante : « Nous songions tous qu'on allait rouvrir la terre, faire bâiller les tombeaux, rappeler au jour nos défunts sans leur dignité naturelle, comme au Jugement dernier, sauf qu'ils ne comparâtraient point, que ce serait nous qui aurions à nous justifier de ce dérangement. ». Cet événement inouï, dicté par une administration invisible, a tout d'un présage funeste pour l'avenir du village : « Il nous semblait que c'était Siom que nous allions enterrer là-haut, oui, et que tout allait trop vite [...] ». Mais surtout, dans cet épisode macabre et baroque où les Siomois terrifiés sont confrontés aux restes de leurs ancêtres, se disent avec une violence crue le devenir de la chair et la vanité du monde :

[...] petits bonshommes affairés par une matinée claire de septembre sur la pente d'une vallée condamnée, penchés, les uns et les autres, sur les restes de nos pères et de nos mères, de nos enfants parfois, en des cercueils pourris, éventrés, ouverts 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 : tout cela qu'il fallait ramasser à la pelle et remettre dans des cercueils neufs ou, pour les plus vieux os, dans des boîtes qu'on emportait sous le bras. (*GP*, 172-173)

L'inondation de la vallée aura ensuite les allures d'un lent cataclysme, à la différence qu'elle n'a pas pour origine l'une de ces colères de la nature auxquelles les paysans sont de tout temps habitués à faire face, mais une volonté humaine de les amputer d'une partie

d'eux-mêmes et de précipiter leur déclin. La montée des eaux noires – on songe à ces « eaux mortes » dont parle Bachelard à propos d'Edgar Poe¹ – devient l'image même de l'engloutissement du village dans l'oubli :

Elle vint en février 44. Elle monta peu à peu, un matin, très tôt, et pendant de longs jours. Au début, on eût dit une crue plus importante que les autres ; puis le débordement eut quelque chose d'excessif, d'obscène, dans sa lenteur implacable, surtout lorsque le pont fut submergé et que du moulin et des autres maisons on n'aperçut plus que les pignons et les cheminées. [...]

Ceux qui avaient pleuré sur la terrasse, ceux qui s'étaient voilé la face ouvraient maintenant les yeux sur cette étendue d'eau malpropre muée en lac profond, calme et noir, avec quoi il fallait pactiser. (*GP*, 178)

Plus que jamais, alors même que la modernité les envahit, les Siomois ont le sentiment de ne pas appartenir à l'Histoire : « [...] à Siom, nous étions hors du temps, avec une partie de nos terres inondées, et, au lieu de l'eau vive de la Vézère, cette étendue d'eau plus morte que la terre vaine [...] » (196). Certes, l'administration a indemnisé les paysans expropriés, mais les indemnités ne remplacent pas la terre, et la civilisation paysanne n'a jamais été fondée sur l'argent. Aussi la construction du barrage accélère-t-elle le déclin du village :

Les années, les souvenirs innombrables, l'eau qui s'étendait à nos pieds, tout cela nous inclinait au sommeil et nous restions pour beaucoup, comme Pythre, dans nos cantous², sous les acacias, ou au bistrot, désœuvrés et amers, avec la sourde satisfaction de laisser dormir près de nous l'argent de l'expropriation et l'électricité pour éclairer notre ennui, sous le regard de brus et de gendres patients ou incrédules – qui attendaient qu'il arrive quelque chose, que l'argent fonde ou se multiplie tout seul, ou, ce qui revenait au même, que nous mourions, comme si c'était trop beau pour être vrai, comme si on pouvait recevoir du ciel ou de l'Administration pareille manne et se reposer sans qu'il arrive malheur. (197)

Siom s'est ainsi approchée encore un peu plus de la fin de son temps, s'apprête à devenir semblable à ces maisons que le lac a noyées et qui hanteront longtemps la mémoire des Siomois, se laissant deviner sous la surface des eaux noires, affleurant même parfois à la

1. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, 1942, ch. II.

2. Grandes cheminées de ferme dans lesquelles on peut s'asseoir.

surface, dangereuses comme des souvenirs trop douloureux¹. D'où la réflexion mélancolique du chœur des vieilles femmes, à la fin de *Lauve le pur*, qui évoque une sorte de naufrage du village dans un silence cosmique :

Tu peux partir, Thomas Lauve, va-t'en, oui, quitte-nous maintenant, nous et ce village qui a l'air chaque soir de sombrer dans le lac et dans la nuit des temps, nous sommes-nous dit alors que nous nous taisions, que la nuit d'été s'était mise à tourner lentement sur elle-même et qu'on n'entendait presque rien, ni le bruit de la fontaine du lavoir que le nouveau maire avait transformé en mairie, ni les chiens des fermes lointaines, nul cri d'enfant, à peine quelques voitures, là-haut, sur la route de Limoges. (*LP*, 362)

*

« Dans le chronotope de l'art littéraire, écrit Mikhaïl Bakhtine, a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire² ». Si Millet a si magistralement réussi le passage du récit bref au roman, c'est qu'il a su faire de Siom un *espace-temps* capable d'accueillir toutes les inscriptions de la mémoire et de l'imaginaire, dans une dilatation potentiellement infinie de son microcosme.

1. Amélie Piale échappera de peu à la noyade pour avoir nagé témérairement jusqu'aux pignons de l'ancien moulin, qui s'écroulent sous ses pieds (*ATSP*, 267).

2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, coll. « Tel », p. 237.

Chapitre 3

Pour mémoire

« Songez à ce que c'est que d'avoir vu mourir une civilisation millénaire, une langue, une communauté rurale. J'ai écrit *Ma vie parmi les ombres* du point de vue du survivant [...] » (*FC*, 57), confie Richard Millet à Chantal Lapeyre-Desmaison. Fin des campagnes, chute de l'immémorial dans l'Histoire, les problématiques qui hantent le « cycle de Siom » dans son rapport au Temps rejoignent à bien des égards celles des historiens de la mémoire. Pierre Nora, dans son monumental ouvrage collectif *Les Lieux de mémoire*, a écrit à ce sujet des lignes qui peuvent éclairer certains enjeux des romans de Millet. L'historien constate d'abord la fin de la mémoire, au sens ancestral de ce terme, sous les coups de boutoir de l'Histoire :

Accélération de l'histoire. Au-delà de la métaphore, il faut prendre la mesure de ce que l'expression signifie : un basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort, la perception globale de toute chose comme disparue – une rupture d'équilibre. L'arrachement de ce qui restait encore de vécu dans la chaleur de la tradition, dans le mutisme de la coutume, dans la répétition de l'ancestral, sous la poussée d'un sentiment historique de fond. L'accession à la conscience de soi sous le signe du révolu, l'achèvement de quelque chose depuis toujours commencé. On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus¹.

La mémoire vive de la tradition, de ce qui se transmet sans enseignement, est donc perdue, et elle ne saurait être ressuscitée par l'histoire, science du passé, dans laquelle pourtant la conscience moderne cherche à assouvir sa nostalgie. Elle est en effet, par essence, tout autre :

1. Pierre Nora : *Les Lieux de mémoire*, I, Gallimard, 1984, p. XVII.

La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censures ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude [...]. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif¹.

Au regard de ces définitions opposées, quelle peut être la place du roman ? Peut-il remplacer la mémoire dans ce qu'elle a de vécu, de concret, d'affectif, de magique ? Est-il condamné à être du côté de l'histoire et de sa représentation rationalisante, de son universalisme désacralisant ? Peut-il proposer un autre rapport au révolu ? Selon Pierre Nora, il aurait renoncé à toute fonction mémorielle, abandonnant le terrain à l'histoire :

L'histoire est notre imaginaire de remplacement. Renaissance du roman historique, vogue du document personnalisé, revitalisation littéraire du drame historique, succès du récit d'histoire orale, comment s'expliqueraient-ils sinon comme le relais de la fiction défaillante ? L'intérêt pour les lieux où s'ancre, se condense, s'exprime le capital épuisé de notre mémoire collective relève de cette sensibilité-là. Histoire, profondeur d'une époque arrachée à sa profondeur, roman vrai d'une époque sans vrai roman. Mémoire, promue au centre de l'histoire : c'est le deuil éclatant de la littérature².

La date de publication du livre est importante : 1984. Pierre Nora constate la désertion du champ de la mémoire par le roman contemporain, et plus largement l'abandon de la fonction de restitution du réel. Or, la décennie suivante montrera un retour significatif de ces problématiques, quoique selon des modalités bien différentes du roman réaliste³, et les livres de Millet, à partir de *La Gloire des Pythre*, contri-

1. *Ibid.*, p. XIX.

2. *Ibid.*, p. XLII.

3. Cf. Dominique Viart, « Mémoires du récit : questions à la modernité », in *La Revue des Lettres Modernes*, série « Écritures contemporaines », n° 1, Lettres Modernes-Minard, 1998, p. 3-27, et Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française*

bueront largement à cette évolution. Avec eux, le roman retrouve les chemins de la mémoire, et plus précisément – ce n'est pas un hasard – de cette mémoire du monde rural dont l'extinction a constitué pour Pierre Nora un « effondrement central » : « Qu'on songe à cette mutilation sans retour qu'a représentée la fin des paysans, cette collectivité-mémoire par excellence dont la vogue comme objet d'histoire a coïncidé avec l'apogée de la croissance industrielle.¹ ».

Mais il va de soi que le roman, qui selon Kundera participe de « l'esprit de complexité² », ne saurait, au tournant des XX^e et XXI^e siècles, porter naïvement la mémoire du monde rural, si nourri soit-il d'archives, de témoignages, de souvenirs, ne saurait éviter de dire aussi ce qui le sépare inexorablement de cette mémoire et ce que son entreprise a de douteux. Comme le remarque Dominique Viart :

Le récit qui nous est revenu est un *récit présent*, fût-il un récit de mémoire. Loin d'arracher son public à son temps pour l'immerger dans un autre temps, un autre espace, loin même d'actualiser cet autre espace ou cet autre temps, il met l'accent sur la discordance qui se creuse entre la position du narrateur et la matière de sa narration. Le récit est ainsi devenu une forme toujours en question, en déséquilibre. Tenue, mais tenue dans l'incertitude même de ses modes³.

Ce qui fait des livres de Millet les romans modernes d'un monde ancien, c'est à la fois leur puissance d'évocation, indissociable d'une puissance d'imagination, et la conscience qui s'y manifeste, la mémoire collective étant éteinte, de ne pouvoir être que l'invention d'un sujet solitaire. C'est ainsi que la mémoire imaginaire de Siom atteint une autre *vérité* que celle à laquelle pourrait prétendre une ethnographie paysanne : non tant ce que furent vraiment les paysans du plateau de Millevaches – comment le savoir ? comment le dire ? – que leur trace incertaine, mais poignante, dans la littérature d'aujourd'hui.

*

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*. Les deux notions se trouvent dans les propos par lesquels il préfigure, dès les entretiens de 1992, l'entreprise à

au présent. Héritage, modernité, mutations, Bordas, 2005, 1^{ère} partie, « Le renouvellement des questions ».

1. Pierre Nora, *op. cit.*, p. XVII.

2. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 30.

3. Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *art. cit.*, p. 26.

venir et, sans être opposées, en indiquent plutôt deux inflexions complémentaires.

Il est question d'une part de « restituer quelques unes des voix et des figures qui se sont tuées sur un étroit territoire, au bord du plateau de Millevaches (*SL**, 246), ou encore de « restituer ce village, ses habitants, ses idiolectes, ses ciels » (252). Or, le verbe n'a pas seulement ici le sens général de *rendre*, mais aussi un sens plus savant : « Reconstituer à l'aide de fragments subsistants, de déductions, de documents¹ ». L'idée est donc bien de sauver de l'oubli une civilisation presque disparue en recomposant l'image à partir d'éléments divers, par un travail d'écriture, et ce autant qu'il est possible. Car Millet n'ignore pas les difficultés d'une telle entreprise. Admirateur de Claude Simon, il parle de la « hantise » que lui inspire le sous-titre du *Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* : « 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 [...] »². Et c'est pour convenir aussitôt que « cette restitution se fait dans l'incertitude³ ». Tel est aussi le point de vue de Pascal dans *Ma vie parmi les ombres* : « [...] je réinvente ici les visages, les voix, les gestes, les pensées de ceux qui m'ont vu naître et sont morts sans avoir fait beaucoup de bruit, désespérant de restituer leurs vies, sinon de façon sommaire, superstitieuse, aléatoire, injuste [...] » (*VPO*, 194-195).

La notion de *légende*, apparemment opposée puisqu'elle relève non plus d'un régime de vérité, mais de fiction, est également convoquée :

Chacun est habité par des noms, des mots, des figures qu'il ressasse, remue, et dont il ne sait souvent que faire. Ce serait une des tâches, modeste et audacieuse, de l'écrivain que de rendre cela *légendaire*, de faire accéder cela à un tout autre jour, de le rendre autrement visible en un territoire. (*SL**, 264)

Le matériau est le même (noms, figures, mots recueillis par la mémoire), mais l'intention sensiblement différente. Il ne s'agit certes pas de forger de toute pièce quelque récit merveilleux (l'italique souligne une certaine torsion du sens littéral), mais de magnifier ce qui est ré-

1. *Le Petit Robert*.

2. Cf. « Entretien avec Richard Millet », par Jean-Yves Laurichesse, *Cahiers Claude Simon*, n° 1, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 140.

3. *Ibid.*, p. 141.

volu, de le transcender pour en faire « ce qui doit être lu » (*legenda*). L'expression qu'utilise le narrateur collectif de *La Gloire des Pythre*, « la lente geste de Siom » (*GP*, 275), dit autrement le mélange de la vérité et de l'invention, de l'histoire et de la légende, qui fait de ce roman une sorte d'épopée des simples. Et tout aussi bien pourrait être convoquée la catégorie du mythe, comme récit sacré des origines. La légende participe donc d'une essence du pays, vouée à disparaître avec la civilisation rurale, d'où la différence de nature entre la Corrèze de Pascal et celle de Marina :

Tout est si loin, maintenant, et non seulement loin de toi, Marina, mais de moi qui pourtant y suis né, dans ce monde si ancien que s'accroît chaque jour le sentiment que nous ne vivons pas tout à fait dans le même temps, toi et moi, [...] et que, tu as beau dire que tu es de Meymac, tu appartiens à un autre univers, celui qui succède au monde de Siom et qui est pour moi un territoire privé de légendes, une morne province, la campagne pauvre, déserte, désenchantée¹. (*VPO*, 112)

Restitution et légende ne sont d'ailleurs pas si contradictoires qu'il y paraît : sans doute même sont-elles dans une dépendance réciproque. La légende a besoin, pour ne pas déployer *en l'air* ses prestiges, de l'assise d'un territoire et d'une civilisation, dont la restitution serait en retour incomplète sans la prise en compte d'un envers légendaire qui participe de leur identité. Et c'est en l'écrivain lui-même que ces deux postulations s'enracinent, à la fois observateur et rêveur, « archiviste » et « voyant » (*VPO*, 195). Aussi les retrouve-t-on dans tous les romans et récits du « cycle de Siom ». Mais leur combinaison varie et même, puisque nous disposons d'un certain recul, évolue.

Les deux premiers romans, *La Gloire des Pythre* et *L'Amour des trois sœurs Piale*, sont dominés par des figures d'exception qui sont devenues, pour la communauté, mémorables et quasi légendaires : André Pythre, Amélie Piale... C'est d'ailleurs par contraste avec ces destins de tumulte et de mystère que l'existence plus banale d'un Jacques Lauve, le père de Thomas, sera définie : « Il n'avait pas la rage désespérée d'un André Pythre ou d'une Amélie Piale, ni de tous ceux qui ont eu, parmi nous, de la sève, des songes, de la fureur à revendre. Il ne serait même pas une légende. » (*LP*, 163). Le personnage

1. On ne peut que songer ici aux beaux vers de Patrice de La Tour du Pin : « Tous les pays qui n'ont plus de légende / Seront condamnés à mourir de froid... » (*La Quête de joie*, « Prélude », in *Patrice de La Tour du Pin*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1961, p. 153.

légendaire – qui n'est pas pour autant irréel – est donc bien le mètre étalon à l'aune duquel se mesure le commun des mortels. Mais la communauté, dont il se détache tout en étant pris dans la masse comme une figure de bas-relief, est aussi puissamment restituée dans son épaisseur matérielle et humaine. Restitution et légende se trouvent ainsi équilibrées.

La dimension légendaire s'estompe avec les deux romans suivants, *Lauve le pur* et *La Voix d'alto*. Leurs personnages principaux, s'ils ne sont pas dépourvus de singularité, sont trop contemporains pour être légendaires, mais aussi trop éloignés spatialement et socialement : le fait d'avoir quitté Siom pour Paris, d'exercer des métiers intellectuels pour l'un, artistique pour l'autre, si cela peut contribuer à leur conférer un certain prestige¹, n'en rompt pas moins leur lien avec la communauté. Les grandes figures des Pythre et des Piale passant à l'arrière-plan, les enjeux du roman se sont déplacés vers ces contemporains exilés que sont Thomas Lauve et Philippe Feuillie. De ce fait, Siom est moins l'objet d'une entreprise de restitution que le lieu qui, ayant abrité leur enfance, a influé sur leur personnalité et leur existence, comme en témoignent certaines réflexions de l'artiste :

J'ai toujours eu trop chaud, même en hiver, dans les chambres, les rues, les sous-sols des villes, à cause, j'imagine, de mon enfance à Siom, dans le haut Limousin, entre les grands vents et des hivers où semblaient devoir surgir de la nuit les loups de l'ancien temps [...]. (*VA*, 12)

Né dans un monde de vieillards, j'ai passé mon enfance à lutter contre la résignation et l'ennui. Une lutte quotidienne, opiniâtre. Une obstination qui est une des rares choses dont je sois reconnaissant à mes ancêtres paysans qui ont raclé la terre comme je frotte aujourd'hui du crin sur des cordes de métal ou de boyau. (61)

Avec *Ma vie parmi les ombres*, la restitution reprend de l'ampleur, mais sous une forme nouvelle, à travers une problématique de la mémoire constamment invoquée dans le texte même. L'enjeu explicite du récit que fait Pascal à sa jeune amante est bien en effet de sauver ce qui, sans cela, risquerait de ne pas franchir la frontière générationnelle. Personnage à cet égard particulièrement proche de l'écrivain, il a dès l'adolescence pris conscience d'un *devoir de mémoire* : « Je

1. « Paris non pas comme ville ou région, mais comme lieu de perte, de métamorphoses, de réputation, voire de rédemption », écrira un autre exilé, Pascal Bugeaud (*VPO*, 178).

regardais, j'écoutais, je respirais comme si je pressentais qu'un jour je ne me contenterais plus de ce que je lisais dans les livres mais qu'il me faudrait témoigner pour ces gens et ces choses comme personne ne l'avait encore fait [...] (*VPO*, 508). D'où la foule de notations, de portraits, d'anecdotes à travers lesquels tout un monde se reconstruit, qui est indissociablement le monde de l'enfance et le monde de Siom, en tant que l'un et l'autre, bien que relevant de temps différents (celui d'une vie humaine et celui d'une collectivité séculaire) vont inéluctablement vers leur fin, en une pathétique coïncidence : « Un monde auquel je pense aujourd'hui comme à un univers plus lointain qu'il n'est en réalité, à cause bien sûr de mon enfance qui a sombré avec lui, mais encore en raison de l'extraordinaire impression d'ancienneté donnée par l'essor des techniques [...] » (179). La puissance de restitution ne s'oppose pas à la légende, mais celle-ci est plus diffuse que dans les deux premiers romans. Elle ne passe plus par des figures hors norme – il est significatif que l'histoire de Pierre-Marie Lavolps se soit séparée du corps du roman pour donner un récit latéral – mais c'est le monde entier de Siom qui est devenu légendaire parce que presque irréel, dans ses moindres détails, pour les contemporains.

*

Le « cycle de Siom » offre donc la restitution romanesque d'un univers matériel et humain. Mais les modalités varient selon le dispositif narratif. Les romans situés aux deux bornes du cycle tel qu'il a été délimité offrent un contraste frappant, significatif d'une évolution de l'écrivain : c'est pourquoi l'analyse s'appuiera particulièrement sur eux. Dans *La Gloire des Pythre*, le monde de Siom est évoqué par la voix du narrateur collectif comme un monde familier, que le lecteur découvre au fur et à mesure du déroulement de l'histoire. Dans *Ma vie parmi les ombres*, au contraire, le narrateur, s'adressant à une jeune fille qui n'a pas connu Siom autrefois, se livre à un véritable travail de reconstitution dont le texte porte constamment la trace. D'un côté, une restitution implicite, qui plonge le lecteur à la fois dans une parole autochtone (ou supposée telle) et dans l'univers dont elle émane, de l'autre une restitution explicite, littéraire, animée d'une intention de description et d'explication. *La Gloire des Pythre* est donc plus nettement romanesque, s'inscrivant dans la descendance déjà mentionnée d'un Faulkner ou d'un Giono, tandis que *Ma vie parmi les ombres*,

dans lequel la référence à Proust est perceptible et parfois affichée¹, participe à la fois de l'autobiographie oblique, du travail de mémoire, parfois même de l'essai. Quant aux romans intermédiaires, ils sortent par différents moyens de cette empathie avec le monde de Siom qui caractérisait le roman fondateur : différenciation des narrateurs, éloignement géographique de certains d'entre eux. Mais aucun ne laissait présager cette monumentale et raisonnée « tentative de restitution » qu'est le roman de 2003 : il semble bien que là ait été franchi un seuil important, le retour à un roman presque intégralement *corrézien* ayant pour contrepartie un profond remaniement des modes de restitution.

La Gloire des Pythre nous plonge, par la voix collective du narrateur, dans l'épaisseur du monde de Siom. L'histoire des Pythre, dont on verra la dimension de légende, trouve son inscription charnelle dans tout ce qui participe de la vie et de la mort quotidiennes sur le plateau de Millevaches, à différents moments du siècle. Par exemple, le récit de la mort de Marthe, la mère d'André Pythre, dans la combe infortunée de Prunde, met en rapport les usages séculaires de la campagne et la mélancolie des habitants du plateau. Lorsqu'il comprend qu'il ne peut plus rester enfermé avec le corps de sa mère, le garçon se rend dans une maison voisine. La scène familiale que nous découvrons à travers son regard est d'abord un humble repas campagnard, qui rappelle l'importance de la nourriture face à la rudesse du climat et à la dureté du labeur :

Il trouva le grand Niarfeix à table, au milieu des siens, devant cette soupe qui ne quittait jamais le feu et dont il fallait trois fois par jour installer la belle épaisseur mêlée de vin au creux du corps avant de retourner parmi les vents, dans les heures brèves de l'après-midi, sur la pente du sud [...]. (GP, 23)

Puis est montrée la sobre solidarité des paysans face à la mort, en même temps que leur fatalisme et leur obscur sentiment de « la vanité de toute chose » (26) :

On poussa devant lui une pleine assiettée de soupe et un morceau de pain, à quoi il ne toucha pas, puis on se remit à manger sans rien dire, sans quitter des yeux le cercle de faïence qu'ils inclinaient lentement vers eux et qu'ils ne voyaient sans doute pas puisque c'était en eux-mêmes qu'ils regardaient et se perdaient, dans cette espèce de som-

1. « 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 [...] » (HL, 45).

meil éveillé et de demi-jour qui est le terreau des songes et des remords et dans quoi, avec le temps, nous avons fini par trouver pitance plus certaine que nos soupes et notre vin. (24-25)

Les femmes iront ensuite laver le corps de la morte, rituel qui suscite un mouvement de révolte du jeune homme face au scandale de la corruption, auquel fait écho l'éternelle lamentation par la bouche du Grand Niarfeix :

Il se demanderait, dit-on, toute sa vie pourquoi on lavait avec tant de soin ce qui puerait bientôt, verdirait, noircirait, grouillerait d'asticots, se boursouflant, éclatant comme les eaux à la surface des marais ; pourquoi il lui faudrait haïr ce corps, cette blancheur entrevue entre les mains des laveuses alors que Niarfeix lui posait sur le cou sa grosse main calleuse, le faisait se retourner vers la lumière brève de l'après-midi et murmurait, comme s'il avait entendu Chat Blanc, que paobre, pauvre de nous, c'était encore nous qui étions le plus à plaindre d'avoir à supporter ça et de savoir que nous aussi nous deviendrions ça, plus noirs et plus puants qu'une pierre d'âtre sur laquelle ont fienté des renards. (25)

Enfin, c'est le défilé des habitants du hameau devant la morte :

Chat Blanc se tenait debout à sa droite. Il regardait défiler ceux de la combe, les uns après les autres, les deux fils Gorce et leur père, les trois Niarfeix, le père Vedrenne qui pleurait comme un enfant et tous les mâles de Prunde, en tout une vingtaine, tandis que les femmes restaient en groupe de l'autre côté du cercueil – les uns et les autres se taisant dans la lueur tremblante de bougies où l'on voyait luire le visage de cette Marthe dont on se rappelait seulement que la vie n'avait guère différé de la leur [...]. (27)

La scène de roman, portée par une narration qui fait corps avec l'événement, est bien ici restitution animée à la fois d'une confrontation individuelle à la mort et du rituel social qui la prend en charge, reflétant une constante des sociétés traditionnelles.

D'autres scènes associeront ainsi tout au long du roman les faits et gestes des personnages et la charge de sens – plus ou moins explicitée – qu'ils recèlent. Lorsque André Pythre, fraîchement arrivé à Veix, descend au village, c'est l'incompréhension de la communauté à l'égard de l'étranger qui s'exprime, en même temps que se déploie tout le concret de la vie quotidienne et de ses menus rituels :

Il s'obstina et, pendant quelque temps, descendit chez Berthe-Dieu, vers six heures du soir, boire son verre de gentiane, et faire emplir un pichet de lait qu'on envoyait chercher, là-haut, de l'autre côté de la place, dans l'étable de la bistrote, près de l'église, et que rapportait, ti-

ré au pis de la vache, une gamine au teint pâle qui redescendait en trébuchant entre les racines du grand chêne et dans les bouses, les yeux rivés à la mousse tiède et parfumée que la Berthe remettait ensuite au singulier buveur. Lequel la remerciait d'un : « Vous êtes bien aimable, madame », n'osant ajouter Berthe, ni rendre à celle-ci son sourire ; si bien que tout cela sonnait faux et que, à considérer l'air grave, buté et froid d'André Pythre, nous pensions qu'il se croyait, qu'il venait nous marguer [...]. (*GP*, 106)

Le couple étrange que forment André Pythre et Aimée Grandchamp fait jaser le village, dans une société rurale où, malgré la proximité des bêtes, la sexualité reste taboue, suscitant une scène hypothétique qui devient réalité par la force du récit :

[...] songeant sans doute que son heure n'était pas encore venue, qu'il finirait bien par trouver, de l'autre côté de la vallée, une autre femme que cette grande bourrique lourde et morose qui entretenait son feu et sa maison comme elle l'avait fait dans la combe et en qui il refusait de se ficher, lui abandonnant de temps à autre (c'était la vérité, il fallait bien le croire, c'était comme une fièvre qui la prenait, la faisait hululer et pleurnicher), ce membre qu'elle pétrissait avec de petits cris tant et si bien qu'elle en tirait un jet blanchâtre qui la faisait alors rire en soufflant comme une bête, la bouche largement ouverte sur de mauvaises dents, les lèvres humides, les yeux pleins de larmes. Et il se laissait faire, parce que aussi bien il fallait que cela sortît, que les songes n'y suffisaient pas plus que le travail et l'humiliation, et que les bordels des grandes villes étaient trop loin. (112-113).

Outre la marginalité orgueilleuse d'André Pythre, le rapport ambigu de l'homme corrézien à la religion est esquissé en quelques mots, lorsque l'homme de Veix conduit en barque sa femme et ses filles à la messe, puis revient sur l'autre rive du lac fumer une cigarette,

[...] loin des hommes de Siom, qui restaient debout à palabrer et à boire, pendant que les femmes étaient à l'église, vêtus néanmoins comme s'ils les y avaient accompagnées, participant à leur manière à ce rite ennuyeux à quoi la paix retrouvée les dissuadait de croire mais dont ils ne s'écartaient pas tout à fait ; ils étaient comme tout le monde : ils ne pouvaient oublier qu'il leur faudrait mourir. (166-167)

L'esprit d'économie des paysans, en même temps que leur sens de la précarité de la vie, se dit dans une simple scène de petit déjeuner chez les Pythre :

Alors le fils pouvait verser le café dans les grands bols à liseré rouge et or, dans lesquels chacun couperait ses petits morceaux de pain rassis qu'il ferait tomber dans le breuvage trop clair auquel on ajouterait du lait en boîte trop sucré qui devait être quasi tourné mais que ni l'un

ni l'autre n'eût songé à jeter, étant donné qu'on leur avait appris à ne point gaspiller, à tout bien finir, tout de même qu'il faut savoir finir sa vie et attendre ça avec patience, c'est-à-dire faire semblant, et croire qu'en devenant plus vieux que le temps on peut enfin se réjouir de mourir. (234)

Ainsi se construit, par touches, la restitution du plateau et de ses habitants par un narrateur collectif qui ne s'en dissocie pas, mais sait aussi prendre de la hauteur pour se faire en quelque sorte anthropologue de son propre monde.

Dès *L'Amour des trois sœurs Piale*, pourtant, une inflexion significative se produit. Le personnage enquêteur qu'est Claude Mirgue doit reconstruire en lui le monde où les sœurs Piale ont vécu leur jeunesse et qu'il n'a pas connu, à partir du récit d'Yvonne Piale et, secondairement, des autres témoins. La différence de génération rend donc nécessaire, pour suppléer une expérience dont la continuité s'est rompue, un travail explicite de l'imagination. Ainsi, l'évocation par Yvonne Piale de sa solitude d'enfant pauvre avant la naissance de ses sœurs déclenche-t-elle une scène imaginaire, qui est en même temps reconstitution précise et plausible de la rude vie quotidienne d'une petite paysanne corrézienne des années trente :

Il l'imaginait, l'aînée des Piale, dans un non moins pauvre manteau, quittant, dès l'aube, et même avant qu'il fit jour, la cuisine où le feu était mort, ayant avalé sa soupe mêlée de lait ou, en hiver, de vin, de ce vin aigrelet qui lui faisait tourner la tête et lui donnait parfois envie de rendre mais qu'elle s'obstinait à garder, respirant à grands coups, profondément, s'efforçant de penser à autre chose, avançant seule dans la nuit remuante, dans la neige ou sous la pluie, bientôt dégrisée par le froid et le vent qui lui plaquaient les larmes sur les joues et sur la bouche des griffes sèches, coupant à travers le petit bois de derrière avant de descendre vers la Vézère et le moulin de la Vergne puis d'arriver à Siom par le fond de la vallée. (*ATSP*, 87)

Claude recrée mentalement le temps révolu, le texte affichant le processus imaginatif qui produit cette résurrection. Il s'agit là d'une constante de l'écriture moderne de la mémoire, qui mobilise la fiction pour tenter d'atteindre une vérité humaine du passé, sans chercher à dissimuler ce qu'elle a d'hypothétique (à la différence du roman de terroir), mais en usant pourtant de toute la puissance d'évocation du langage.

Mais c'est dans *Ma vie parmi les ombres* que le travail de restitution est à la fois le plus varié et le plus exhibé. Pascal Bugeaud entreprend en effet une triple histoire : celle de son enfance, celle de sa

famille et celle du plateau. Il s'appuie d'abord sur ses propres souvenirs d'enfance et d'adolescence, car il a beaucoup observé, écouté, retenu. Il a eu la chance d'être élevé par des femmes déjà âgées, qui lui ont passé le témoin de « l'ancien temps », comme Marie, sa grand-tante, morte en 1959 alors qu'il avait six ans, dont il fixe dans son cadre familial la figure inoubliable :

Marie. Je la revois devant le feu de la vieille maison, dans ce coin de la vaste cheminée de granit qu'on appelle « cantou » [...]. Elle est assise sur un banc, de l'autre côté des flammes, face à moi qui peine à rester en place sur le petit banc de bois. Je brandis la hachette qu'a fabriquée pour moi, avec deux morceaux de fer ramassés dans les scories de la forge, Firmin Heurtebise, le forgeron [...]. (*VPO*, 49)

Je la revois plus souvent là-haut, dans la cuisine de ce qu'on appelait la maison de Marie, même en sa présence, [...] cette mince femme devant qui je serais toujours petit, qu'elle se tienne debout ou assise sur une chaise de paille vernie, sous une ampoule si faible qu'elle donnait une clarté de bougie à cette pièce qui semblait appartenir à la nuit [...]. (50)

Avec Marie disparaîtra toute une tradition orale, « ce merveilleux savoir qui redoublait le monde d'une parole enchantée » (239). Mais son petit neveu aura précieusement conservé dans sa mémoire cet héritage pour le restituer un jour, comme autant de « règles et [de] signes qui relevaient pour Marie de l'ancien bon sens plus que de la superstition » (238) :

Elle disait encore qu'il ne fallait pas filer la laine le Mercredi saint, ce qui fût revenu à tresser les cordes avec lesquelles on avait attaché Jésus sur la croix, et qu'il portait malheur de lier les bêtes au joug le Vendredi saint ou le jour de saint Roch, que c'étaient là des convois dont on n'était pas certain de revenir, me contant même (l'inventant peut-être) l'histoire d'un paysan, du côté de La Gane, en aval du Montheix, qui les avait quand même liées ce jour-là pour aller chercher du gros bois et n'était jamais rentré, ayant versé dans la Vézère d'où il remontait chaque année à la même époque, avec son chargement branlant [...]. (238-239)

Le souvenir des années passées chez sa grand-mère Louise, à Villevaleix, permet aussi au narrateur, par exemple, de faire un pittoresque inventaire rétrospectif de ce que pouvait encore recéler, dans les années soixante, une épicerie de campagne, témoignant d'une forme de commerce qui vivait ses derniers temps et avait elle-même gardé trace de temps plus anciens :

Le magasin était un terrain de jeux privilégié : je n'avais pas tout à fait abandonné cette forme active de rêverie que sont les jeux d'enfant. Aux heures interminables et désespérantes de l'après-midi, pendant que ma grand-mère somnolait sur sa chaise, dans la cuisine, je rôdais le long de l'immense comptoir qui courait sur les deux côtés, avec ses bacs pleins de riz, de haricots blancs et rouges, de lentilles, de pois cassés, de café, de gros sel et, plus loin, de semences, de clous de tailles diverses, et de tout ce qui se vendait autrefois au détail, et où je plongeais souvent les mains [...].

Toutes ces marchandises, ma grand-mère les gardait pour la forme, ou pour certaines gourles qui se méfiaient du progrès ou préféraient acheter au détail, donc moins cher, ce que Louise proposait aussi en paquets manufacturés sur des étagères qui tapissaient tout le fond du magasin, jusqu'au plafond, constituant avec l'immense comptoir encombré d'objets invendables un sombre et profond canyon au bout duquel, sur la gauche, je butais contre des lessiveuses, des socs de charrues, une enclume, des râtaux, des rouleaux de toile cirée [...]. (VPO, 367-368)

Millet manifeste de manière éclatante, dans de tels passages, cette passion du *détail* que partagent les grands inventeurs de mondes romanesques : « Nous en sommes peut-être encore trop proches pour que cela puisse apparaître comme romanesque ; mais voyez comme, chez Balzac, les détails, les objets aujourd'hui disparus, les modes acquièrent une dimension quasi fantastique, ou les vêtements de Mme de Guermantes, chez Proust. » (HL, 151).

Par la densité du souvenir personnel, la restitution est en effet clairement placée sous le signe de Proust, à qui est empruntée l'épigraphe de la troisième partie : « Et peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire. » (VPO, 489). La phrase renvoie à tout un pan du roman qui consiste à faire revivre les êtres disparus, à *vivre parmi les ombres*. L'un d'eux, Mme Sazerat, est même homonyme d'un personnage de *Combray*. Institutrice en retraite, vieille fille et lectrice passionnée de Balzac, Pascal évoque sa silhouette avec tendresse, convoquant du même coup toute l'atmosphère d'un soir :

Elle est aujourd'hui oubliée de tous, sauf de moi qui la revois, assise à côté de Jeanne, sur la terrasse aux troènes : le soleil décline, il fait déjà frais, après l'Ascension, les oiseaux se rassemblent à grand bruit, les chiens du soir commencent à donner de la voix, et elles sont là toutes deux, les épaules serrées dans des plaids écossais, les jambes couvertes de fins bas de laine [...]. (610)

Aussi est-ce à la mémoire sensorielle qu'il revient souvent de restituer le climat propre au *petit monde de Siom*, et la tasse de thé que le narrateur boit avec Marina est encore un hommage à la réminiscence proustienne :

[...] ce thé fumé que je ne bois jamais sans que se lève en moi une de ces odeurs qui se mesure à l'aune d'un autre sens, le goût, par exemple, qui est un arbitre véritable, exigeant, impérieux, et qui a fait ressurgir l'odeur de vieux feu qu'on respirait dans les maisons où j'ai passé mon enfance, et partout ailleurs dans ce monde à présent si lointain que je n'ai plus à ma disposition pour m'y retrouver que ces synesthésies ; lesquelles sont, avec l'irrésistible présence des morts, des auxiliaires de la mémoire autrement puissants que les photographies, les objets et les mots que j'ai pu en sauver, et qui m'apportent la preuve que le passé que j'évoque n'est pas une pure réinvention, qu'il subsiste dans l'écriture quelque chose de sa fraîcheur [...]. (667-668)

Alors que *La Gloire des Pythre* était tout entier dominé par l'odeur révoltante de la mort, qui n'était pas sans évoquer l'épidémie de choléra du *Hussard sur le toit* de Giono, *Ma vie parmi les ombres* fait un usage à la fois nostalgique et sociologique de l'olfactif, qui devient le sens privilégié de l'exploration d'un monde que l'hygiénisme moderne n'avait pas encore désodorisé. Le narrateur se souvient même avec délices – Proust se faisant ici franchement rural – de ses odeurs d'enfant vivant près des bêtes et de la terre, qu'il « arborai[t] sans vergogne, comme un veau à l'étable, comme un domestique de ferme » (26) :

[...] ce que je sentais : 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 » avec dans les yeux un éclat qui lui donnait l'air d'évoquer la sueur de sang des mystiques. Et sans doute était-ce ça que je sentais, comme tous les Siomois, petits ou grands, avec tant d'autres odeurs qui nous tissaient un vêtement impalpable, une tunique dont je ne rougissais pas et dont j'ai quelquefois la nostalgie au point de m'enfermer chez moi sans me laver pendant plusieurs jours pour me croire, même s'il me manque ici, à Paris, bien des essences qui constituaient mon odeur d'autrefois, revenu au sein d'un monde dont on ne savait pas qu'il vivait ses derniers moments. (27-28)

Pascal connaîtra même, vers la fin du roman, son « temps retrouvé » et son « bal des têtes », et ce sera cet enterrement d'une jeune siomoise à l'occasion duquel, après dix années qui l'ont tenu éloigné de Siom, il retrouvera, vieillis comme lui, ceux de sa génération, mais

aussi leurs enfants en qui leur jeunesse perdue s'est comme réincarnée :

[...] c'étaient, je les reconnaissais les uns après les autres avec une sorte d'ivresse qui m'incitait à penser que j'avais eu raison de revenir à Siom, ce jour-là, et que le temps me faisait cette insigne faveur de me laisser accéder un peu à son mystère comme à un corps radieux, c'étaient les enfants de ces morts, ou les enfants de leurs enfants, et qui, malgré le mélange des sangs, une autre hygiène, et une vie sans doute meilleure dans les villes, semblaient – entièrement ou par fragments, par le regard, la qualité de la peau, l'expression, le menton, la chevelure, les oreilles et même la voix – la résurgence extraordinaire de ceux qu'on pensait définitivement disparus en tant que « race », comme nous disions à Siom [...]. (695)

Mais Pascal nourrit aussi son récit d'archives ou d'objets qui, combinés avec ce qu'il sait de l'histoire de sa famille, l'aident à remonter le temps¹. L'ancienne salle d'auberge, devenue après la guerre remise pour le matériel agricole, est ainsi ressuscitée par un document qu'il décrit méticuleusement, avant de lâcher la bride à l'imagination :

[...] assez grande pour avoir fait office de salle de bal, comme en témoigne le petit carton bleu pâle que j'ai sous les yeux, festonné de guirlandes, sorti des presses de l'imprimerie Eyboulet, à Ussel, et priant une certaine Léa Fontanier, du Mont-Gradis, d'assister au bal de la jeunesse qui aurait lieu le 16 mai 1932, à l'Hôtel Bugeaud, et qui me fait voir une jolie brunette en bibi, manteau noir et effluves de patchouli, descendant à pied la côte de la Croix des Rameaux en compagnie d'autres jeunes filles des fermes des environs retrouvées en chemin [...]. (VPO, 59-60)

Plus loin, il se penche sur la photo de noces, en 1911, de sa grand-tante Marie et d'Antoine Foly, qui sera tué à la guerre, reconstituant avec émotion un instant de bonheur fragile :

Avec ses lèvres étirées sur un mince et doux sourire, Marie a l'air heureuse ; davantage : fière, sûre d'elle, de sa beauté, du couple qu'elle forme avec l'homme en costume gris à haut col blanc, son chapeau mou à la main, et souriant plus timidement, l'un et l'autre debout sur fond de clôture à larges piquets pointus, au bas d'un pré en pente bordé à son extrémité par de hauts sapins sombres entre lesquels se devinent les bâtiments de la mairie où les nouveaux époux viennent de signer le registre de mariage. Ces arbres, par leur situation, peuvent laisser penser que la photo a été prise dans la cour de l'hôtel Bugeaud, ou

1. Il y a là un trait caractéristique du roman autobiographique contemporain, dont Claude Simon est le précurseur (cf. les cartes postales d'*Histoire*, les photographies de *L'Acacia*).

un peu plus bas, sur la route qui descendait à la Vézère, près de l'ancien abreuvoir [...] ; une photo insignifiante pour tout autre que moi qui suis aujourd'hui le seul à me souvenir d'eux, à tenter de me représenter ce bonheur qu'ils n'imaginaient pas si court, en cette journée où le ciel était gris et la haute Corrèze plus sombre que jamais. (81)

Ailleurs, l'accordéon de Pierre Bugeaud, retrouvé au fond d'une armoire et dont Pascal essaie maladroitement de tirer quelques sons, finit par convoquer la figure de l'arrière-grand-père, qui devient lui-même allégorie d'une impossible maîtrise du Temps : « Je l'imagine [...] maniant ce petit instrument au son aigre, essoufflé, déchirant, non pas comme si c'était de la musique qui dût en sortir mais le Temps lui-même qu'il pétrissait avec l'illusion que, comme la musique, on peut le plier à sa guise, revenir en arrière ou même l'arrêter [...] » (187).

La variété des modes de restitution dans *Ma vie parmi les ombres* atteste à la fois l'intensité d'une volonté de mémoire et la conscience de sa difficulté, puisqu'il faut mobiliser tant de ressources différentes pour parvenir, peut-être, à « donner voix à ceux qui n'en eurent pas ou n'en ont plus » (*SL**, 252). Moins assurée que celle de *La Gloire des Pythre* dans l'emportement baroque de sa narration, la « tentative de restitution » de *Ma vie parmi les ombres*, plus méticuleuse dans sa forme, plus soucieuse de ses sources, à la fois plus distanciée et plus personnelle, est sans doute plus proche d'une vérité qui passe par l'acceptation d'une relativité.

*

Mais l'histoire de Siom ne prendrait pas toute son ampleur sans les quelques destinées singulières dont la communauté a gardé mémoire. Si le quotidien lui-même se teinte parfois d'une forme diffuse de merveilleux ou de fantastique, il n'est pas de vraie légende sans ces hautes figures qui installent l'exceptionnel au cœur de la banalité et qu'entoure une aura de violence, de passion, de crime ou d'innocence : André Pythre, Amélie Piale, mais aussi Céline Soudeils ou Pierre-Marie Lavolps.

L'histoire des Pythre s'étend sur quatre générations : celle des ancêtres de Prunde (André et Marthe), celle d'André Pythre, dit « le grand Pythre », celle de ses enfants légitimes (Médée et Suzon) et illégitime (Jean), et enfin celle de Pascale, fille de Médée. À la fin de *La Gloire des Pythre*, seules sont en vie Suzon et Pascale, mais la première s'est enfermée depuis longtemps dans la solitude de sa beau-

té inutile, et la seconde vient de se marier : le nom des Pythre est condamné à disparaître. Avec ces « cent ans de solitude en Corrèze », pour reprendre le clin d'œil du bandeau publicitaire de la première édition vers le « réalisme magique » de Gabriel García Márquez, Millet se donne donc la durée nécessaire au développement d'une légende familiale, fondée à la fois sur la malédiction qui semble poursuivre les Pythre et sur leur impossible intégration au village de Siom, précisément parce qu'ils en incarnent la *part maudite*.

C'est d'abord de la mémoire d'un nom qu'il s'agit, comme le titre du roman le dit, ce nom de *Pythre* qui stigmatise tous ceux qui le portent, nom de bouffon, étrangement hérissé de ses lettres grecques, grotesque et vaguement diabolique, à la fois marque d'infamie et signe d'exception : « [...] car nous avons à Siom le pur souci de notre nom et celui de Pythre, outre ce qu'il signifiait, avait pour ceux qui l'avaient vu écrit trop de lettres bizarres pour être vraiment chrétien. » (*GP*, 112). Aussi, disent les villageois dans une paradoxale référence à la figure du Christ, ce nom est-il « une couronne d'épines », comme s'il vouait ceux qui le portent à être les boucs émissaires de la communauté. Et plus tard, les camarades de classe de Jean feront un jeu de toutes les variations possibles : « [...] Jean Pythre comme Foutre, Jean le Pythre, le Pythreux, le Pythron, le Pythré, la Pythie, la Puthrain, l'Épythre aux innocents, le Péthri, le Péthrifié, le Puthréfié, le Péthé sur son Thrépiéd, comme nous le psalmodions naguère dans la cour de récréation [...] » (237). Même si le jeu n'est pas vraiment méchant, puisque Jean l'innocent est finalement « notre grande pythié, à nous qui n'avons pas pitié de grand-chose », il montre que les Pythre ne sont pas assimilables par le village.

André Pythre est évidemment la figure dominante, celle dont la dimension mythique est la plus affirmée. Personnage prométhéen, il est celui « qui s'enfante lui-même dans le défi » (*GP*, 110). Sa naissance dans une combe particulièrement déshéritée, hantée l'hiver par cette odeur de mort qui, selon le curé, lui donne « quelque chose de la vallée de Josaphat¹ » (32), la perte prématurée d'un père « emporté par un mal de poitrine et par les privations » (21), puis la mort de sa mère, dont on a vu qu'elle le confronte violemment à la corruption de la chair aimée : tout est réuni pour faire du jeune orphelin un révolté. C'est ce jeune homme que le notaire a devant lui pour lui signifier le

1. Lieu de la résurrection des morts selon la Bible (*Joël*, IV, 2).

legs de la ferme de Veix, et dont il semble deviner ce qu'il incarne à la fois du passé d'une communauté et de l'avenir d'un individu :

[...] cette gourle au visage buté, froid, point trop laid quoique mal dégrossi et où semblaient s'achever, se résumer des siècles de privation et d'entêtement à survivre, en même temps qu'une volonté féroce de s'en sortir, avec une vivacité d'esprit qui devait presque tout à la haine (celle de soi aussi bien que des autres ou de la terre froide et ingrate) et au désir d'en finir avec ces années qui passaient trop lentement, celles de cette trop grande jeunesse où il n'était encore rien [...]. (68)

Moment décisif en effet pour le jeune Pythre,

[...] devant que sa vie basculait de l'autre côté, qu'on ne peut être tout le temps la cognée mais aussi le bras qui la manie et, peut-être, un jour, la bouche qui commande à ce bras, le bon côté, donc, où il serait possible qu'on l'appelle enfin par son vrai nom, celui de son père, nom et prénom qui était son véritable héritage et qu'il aurait désormais à faire vivre de la même façon que l'argent et la terre devaient vivre [...].

La vie entière d'André Pythre sera donc un combat acharné pour tenter de faire fructifier cette chance initiale, contre la « maudissure » que l'on suppose attachée à sa famille et qui n'est sans doute que la forme individuelle d'une fatalité plus large, dont le plateau tout entier est accablé, mais à laquelle son caractère et ses actes confèrent une dimension exceptionnelle. Combat jalonné de défaites : blessure à la guerre de 14 qui le laisse boiteux, engloutissement de ses terres par les eaux du barrage, spoliation par la fille légitime d'Élise Grandchamp, fuite de son fils Médée qui s'engage dans l'armée coloniale après qu'il l'a humilié et frappé, puis de Pauline, sa femme, qui va se réfugier chez son père avec sa fille Suzon. Mais loin de l'abattre, chaque coup du sort est l'occasion d'un sursaut d'orgueil et parachève la légende du « Pythre bancal et sombre » (*GP*, 203). Sa blessure le rend plus inquiétant, « minotaure boiteux » ou « diable dansant » (141) selon qu'est convoquée la mythologie grecque ou la religion chrétienne pour dire que la moquerie le cède vite à la peur. Lorsqu'il doit abandonner sa ferme qui ne lui permet plus de vivre, l'indemnisation de ses terres noyées ayant été captée par la fille Grandchamp, il retrouve instinctivement la tactique de la terre brûlée, celle des Huns et des Tafaes, mettant le feu à sa ferme la nuit de la Saint-Jean, devant les Siomois réunis, pour lesquels il acquiert alors une aura presque surnaturelle :

On sonna le tocsin. Les femmes étaient tombées à genoux, Solange Nuzejoux avait jeté sa torche dans l'eau et regardait grandir les

flammes, immobile, les bras ballants, comme nous qui reculions peu à peu comme si nous avions craint que l'incendie nous cuisît la figure – laquelle était d'ailleurs plus rougie par l'effroi et la honte que par les flammes, diraient ceux qui comprirent en apercevant, au milieu des eaux, debout à l'arrière de sa barque que faisaient avancer les deux fils, tandis qu'assises à l'avant les femmes ployaient l'échine au-dessus des eaux qui semblaient avoir elles aussi pris feu, André Pythre aux mâchoires serrées, aux yeux fixes et sombres, qui nous souriait avec une telle douceur qu'il nous parut à tous qu'il s'était mis à rire et à chanter sur les eaux, et qu'à cela nous ne pouvions résister. (183)

À la perte de ses terres, il réagit par la création d'un commerce de drap, écumant la campagne en camionnette avec ses rouleaux, de ferme en ferme, y gagnant la réputation supplémentaire de séducteur. Il renie Médée, le fils enfui, et interdit que l'on prononce devant lui son nom. Abandonné par les siens, il vieillira avec Jean, ce « quasi innocent » qui est le contraire de lui, « frêle et solitaire, semblable à ces bouleaux qui poussent isolés au bord de la lande, trop tendres, vite élancés et pliés par le vent » (229). Mais, par là même, Jean est désigné pour clore le destin des Pythre : « [...] c'était simple à présent, le père et le fils, le principe et la fin, le diable et l'innocent, celui qui n'attendait plus rien et l'autre qui ne savait pas qu'il n'y a rien à attendre [...] » (230). Ne daignant fréquenter que quelques « gourles magnifiques » (271), tels ces Raulx de Sirieygeol, deux frères et une sœur, « tous célibataires, farouches, rusés, intelligents », André Pythre trouvera finalement chez eux, un soir de beuverie, la mort violente qu'appelait une vie de violence, avec cette part d'indignité à laquelle le vouait son patronyme : « [...] emporté non pas d'un coup de fusil ou de couteau, encore moins par la maladie mais, tel un valet ivre, par une ruade de vache [...] » (283).

Mais le destin d'André Pythre et des siens ne prend tout son sens que dans le regard qu'a porté sur eux la communauté villageoise et la mémoire qu'elle en a gardée. Si les Siomois font parfois du « grand Pythre », pour effrayer les enfants, une sorte de « croque-mitaine » (*GP*, 212), la relation distante qu'ils entretiennent avec lui est plus complexe et ambivalente. Cet étranger semble en effet prendre en charge une révolte contre l'ordre du monde dont ils sont eux-mêmes incapables, qui trouble leurs habitudes, mais qu'ils admirent secrètement :

Les premiers d'entre nous qui eurent affaire à lui songèrent à tout sauf à faire les braves. Davantage : on prit devant lui l'habitude de se taire, d'en dire le moins possible : silence où se mêlaient effroi et respect, et

aussi un peu de cette haine que ne manque pas d'engendrer ce qui survient sans avoir suivi le lent, le séculaire cours des choses. (105-106).

Au fur et à mesure de ses défaites, pourtant, ils finissent par reconnaître en lui l'image de leur propre destin et de l'oubli dans lequel ils se rejoindront inéluctablement. Car seul le village pourrait garder la mémoire des Pythre et il se sait condamné, de sorte que l'extinction des uns et des autres participe d'une même fatalité :

Ils s'éteindraient en même temps que nous, comme avait chu le crucifix, comme la forge avait cessé de souffler. On ne saurait bientôt plus rien de ce qui avait eu lieu, ni ce qu'ils avaient été, avaient espéré, avaient tu ; et ceux qui écoutaient Jean Pythre ne le croiraient qu'à moitié avant de ne plus le croire du tout, de penser qu'il avait fini de venir fadar, de sorte qu'il n'y aurait plus, le soir, dans l'air tremblant, que quelques vieilles femmes à demi sourdes ou aveugles pour lire encore en elles-mêmes ce qu'elles savaient de la famille Pythre, sur la terrasse de Léa Rivière, au bord du vide et de la nuit, la vraie nuit, celle du sang qui s'épuise en silence, de siècle en siècle, pour finir dans de très vieilles bouches, à peine plus épais que de la salive et que le frémissement des mots. (238-239)

Aussi les Siomois, face au « grand Pythre » déclinant, comprennent enfin qu'il a été en partie construit par leur imagination pour tenter de donner sens à leur misère :

Il n'était, nous le savions maintenant, certes pas le démon, mais il fallait bien que nous l'ayons rencontré sur cette terre, ce démon, au moins une fois, que nous ayons eu notre lot de frayeur, de dégoût, de souffrance, et quelqu'un à qui les attribuer, outre le sort, la mauvaise étoile, la terre ingrate, la politique : ce qui faisait dire à certains que, tout *rouges* que nous étions, nous soupirions encore après les preuves de l'existence de Dieu ; à quoi nous ne rétorquions rien, n'avions plus rien à dire. Il était notre miroir obscur, comme nous peu doué pour le bonheur, avec ceci de plus qu'il semblait s'appliquer à mériter son malheur. Et nous parlions de lui comme s'il n'était déjà plus là – songeant à lui comme à un mort, à tout le moins quelqu'un [...] ayant tout perdu ou choisi de tout perdre, terre, demeure, femme, enfants [...]. (267-268).

Pour que son mythe soit parachevé, son destin accompli, il ne restera à André Pythre qu'à mourir, de cette mort à la fois tragique et dérisoire qui est comme l'accélération flamboyante de la mort lente du village, pour entrer dans la légende de Siom, celle qui prend forme à l'Hôtel du Lac, origine de tout récit, et à laquelle l'ample phrase confère le *charme* incantatoire d'une paradoxale adoration des mages :

Bientôt nous fûmes tous là, ceux de Siom, bien sûr, puis ceux des haumeaux et des fermes où le bruit de sa mort venait de se répandre on ne savait comment, comme la légende que nous raclions, d'abord dans la cuisine de la Berthe, ensuite, et bien que ce ne fût pas dimanche, dans la salle de restaurant, puis sur la petite terrasse et sur la place où l'on voyait même arriver ceux qui ne sortaient jamais de leur trou et avaient perdu leur nom et en illustraient un autre, plus beau, sonore, digne, eux aussi entrés dans la lente geste de Siom et dans la fin des temps, Célestin de la Voûte, Guy de la Chapelle, le petit Roger, Antoine de la Moratille, Adrien de la Vialloche, Pierre de Condeau, André de la Regaudie, Jean de l'Éburderie, Rigadin de la Croix, Léon de la Buffatière, Isidore des Égliseaux, Désiré le Bachelier, arrivés les uns après les autres, sans qu'on leur ait rien dit ni qu'ils sachent pour quoi, n'ayant suivi nulle autre étoile que ce désir obscur d'aller jusqu'à Siom, comme pour une victoire ou une fête, entendre une vérité heureuse au son des cloches que les gamins, sans attendre l'ordre, faisaient sonner à toute volée, les yeux brillants, les lèvres retroussées par la joie furieuse des grands jours, soulevés, eux aussi, par cette parole qui prenait source chez Berthe-Dieu, innombrable, en patois ou en français, le plus souvent dans les deux en même temps et surtout dans ce bruit qui rôde au fond des langues et qui est, au-delà des mots et de ce qu'ils disent, le vrai bruit de gloire – celle d'André Pythre et des siens, eût-elle, cette gloire, pour seul éclat sa noirceur et notre liesse. [275-276]

Dans ce conflit de la résignation et de la révolte, c'est à Pythre que revient finalement la « gloire », alors que les villageois ne seront bientôt plus « qu'une trentaine d'âmes, toutes penchées sur leur peu de gloire » (329). C'est lui qui entre dans la « légende » alors que, les villageois le savent, « nous, nous n'aurions rien été, surtout pas une légende » (280)¹. Plus largement, il y a comme une sainteté paradoxale des Pythre, leur *gloire* ayant quelque chose d'un nimbe mystique. Elle est en germe dans le « grand Pythre », dont la mort s'accompagne d'une sorte de miracle puisque, alors qu'il a été toute sa vie poursuivi par l'odeur des morts de Prunde, il meurt presque *en odeur de sainteté* : « [...] chose encore plus extraordinaire (et nous

1. Lorsque André Pythre réapparaîtra dans *Ma vie parmi les ombres*, rencontré par Pascal enfant, il sera encore entouré de sa légende noire (« Je ne l'avais, longtemps, pas considéré autrement que ne le faisaient les gens de Siom : comme le diable, un croque-mitaine, un type maudit [...] » [VPO, 446]), en même temps que rendu plus humain par la scène de la brioche offerte et finalement grandi par le jugement ultérieur de Mme Malrieu : « Il n'était pas comme tout le monde ; derrière sa noirceur, ou la légende de sa noirceur, il y avait la grandeur de celui qui n'est pas comme les autres » (447).

fûmes tout près de voir là un signe du Ciel), le grand Pythre ne puait pas, sentait à peine le rance, quelque chose de supportable, l'odeur d'une pièce mal aérée. » (279). Mais c'est dans son fils Jean, bâtard et innocent, touché par une sorte de grâce, « avec son sourire d'archange aux dents gâtées » (345), que s'accomplit finalement la rédemption des Pythre, leur intégration au village sous les espèces de cet innocent dont toute communauté a besoin : « Il était bien des nôtres, ce Pythre ; nous n'avions plus rien à dire là contre, les femmes le savaient depuis longtemps qui murmuraient qu'il était tout ce que nous avions déceimment pu faire pour les Pythre. » (302).

Quoique plus récente, l'histoire des trois sœurs Piale, et singulièrement d'Amélie, n'en participe pas moins, elle aussi, de la légende de Siom. Ici encore, c'est sur un patronyme étrange, *Piale*, que se cristallise l'imaginaire :

[...] à peine plus qu'une brève syllabe clamée à ras de terre et vite dissipée dans le grand souffle des vents qui raclent le granit, quelque chose qui dure pourtant bien plus longtemps dans son pialement bref et plaintif que les visages qu'elle nomme, cette syllabe de chair qui n'aurait bientôt plus que trois filles pour l'arborer ; et c'était sans doute ça, le destin d'une Piale : une syllabe avant la nuit, et le silence, l'ultime bruit étouffé par le silence qu'auraient fait sur cette terre trois petites femmes sans postérité. (*ATSP*, 238)

Porteur de l'humble dignité d'une famille en même temps que de l'âme d'un pays, le nom est voué, comme celui des Pythre, à se perdre, portant en lui la virtualité de sa propre défaite. Si l'enjeu de *La Gloire des Pythre* était la relation d'un village et d'une famille étrangère, c'est ici celle de deux familles. D'un côté des bourgeois qui ont fait fortune dans l'industrie et le négoce et jouent aux seigneurs, se faisant appeler prétentieusement « Barbatte du Montheix » (47) alors qu'ils ne sont « pas même de vrais hobereaux, ni même des gentil-lâtres campagnards : de tout petits bourgeois brusquement enrichis » (46). De l'autre, des métayers pauvres n'ayant pour eux que leur dureté au travail et la fameuse « fierté des Piale » (111) : « Ils étaient ainsi, les Piale. Ils ne se résignaient pas. Ils croyaient qu'il y avait quelque chose de mieux. Ils s'obstinaient. » (153). Entre les deux, la haie de troènes et de houx séparant le château de la métairie matérialise la frontière sociale, et l'interdiction faite aux enfants de la franchir est tout aussi formelle chez les Piale que chez les Barbatte, comme Yvonne enfant en a fait la dure expérience. Pour avoir communiqué avec le petit Éric Barbatte par un trou de la haie, elle est violemment

ramenée par son père du côté des siens, avec cette phrase rageuse : « Tu oublies que tu n'es pas une reine ! » (51). C'est qu'il est question d'honneur, fût-ce « celui des peineux, des taiseux, des culs-terreux », dit le père (52), et c'est la seule richesse des pauvres. De ce rude apprentissage de la hiérarchie sociale, la future institutrice tirera au contraire plus tard la leçon que « le rang importe moins que les rapports entre les individus » et que, quelle que soit la condition sociale, « il y a toujours ce moment où une main d'enfant en étreint une autre à travers une haie pleine d'épines » (54).

Les sœurs Piale sont donc, comme André Pythre, l'aboutissement de générations de paysans pauvres du plateau, et singulièrement Amélie Piale, « avec sa patience de petite dernière et de survivante héritée de son père et de toute sa lignée de petits hommes noirs et courbés qui avaient mis des siècles à ne plus ressembler à des genêts secs » (*ATSP*, 257) : donc, à s'extraire non d'une condition sociale, mais de la nature même, à devenir des êtres humains. Elles sont – et en cela déjà leur destin est exemplaire – la mémoire à la fois génétique et culturelle du plateau. Mais elles ne sont pas limitées à cet atavisme : elles le transcendent en des destins singuliers et mémorables. Plus que trois sœurs, elles forment une triade (à la manière des trois sœurs Brontë ou des *Trois sœurs* de Tchekhov), dans un mystérieux mélange d'unité et de différenciation. Yvonne, l'aînée, la future institutrice, « grande bringue au visage énergique et pas désagréable, comme on disait, mais sans vraie grâce » (91), incarne la réussite par l'instruction ; dans ces terres longtemps vouées à l'obscurité, elle est la « guerrière du savoir et de la lumière » (109). Lucie, la cadette, est d'une beauté lumineuse, comme son prénom le dit¹, mais simple d'esprit et donc « condamnée à ne pas savoir qu'elle était belle » (91). Enfin, Amélie, la benjamine, qui dès l'enfance « paraissait réunir en elle ce que ses deux aînées possédaient séparément : la raison et la beauté » (107), y ajoute la part de rébellion qui la pousse vers la forêt et fait d'elle une « sauvageonne » (266). Mais malgré ces singularités, il existe entre les trois sœurs une secrète unité, cet « amour » mystérieux « que ne [peut] partager nulle créature terrestre » (280) : amour qui les isole dans une magnifique autosuffisance, à la manière, commente Millet, d'« un vaste corps trinitaire » (*HL*, 112). C'est pourquoi elles ont « à elles trois, et même séparément, quelque chose de la grande vierge primor-

1. C'est l'instituteur qui révèle cette étymologie (*ATSP*, 89).

diale » (*ATSP*, 209), « fais[ant] rêver les hommes, chacune à sa façon, et toutes trois inaccessibles » (275).

C'est sur Amélie cependant que se concentre la légende, non seulement pour sa mort tragique, mais aussi pour ce qu'elle a incarné. C'est d'ailleurs afin de connaître son histoire que Claude se rend chaque semaine dans la villa d'Yvonne, où vit aussi Lucie, miraculeusement préservée par son innocence des atteintes de l'âge. Sa fascination remonte à sa propre enfance et à la figure entrevue d'Amélie Piale :

C'était cela qui le hantait, quinze ans après, qui lui avait fait espérer il ne savait quoi, se retrouver par exemple parmi les cyclopes et les défunts, sous le soleil de Pâques, à la terrasse de Berthe-Dieu, comme si rien n'eût changé, puis dans la cuisine d'Yvonne Piale, lundi après lundi, pendant la traversée d'un rude hiver, à la recherche d'une femme d'une trentaine d'années, au visage blanc, aux cheveux bruns et assez courts, avec de grands yeux las dont même l'enfant qu'il était pouvait deviner qu'il en imposait à ces hommes qui buvaient et fumaient autour d'elle, et qui la regardaient comme s'ils étaient sur le point non pas de jouer mais de perdre leur vie, de l'avoir en quelque sorte toujours perdue en se mêlant d'aimer la vierge sauvageonne qui buvait avec eux comme un homme. (*ATSP*, 266)

Amélie Piale a été celle qui « ne jouait pas le jeu » (205). N'ayant « aucun goût pour l'école » (210), elle n'en a pas moins, adolescente, lu avec passion les romans découverts dans le grenier du château du Montheix, dont le récit laisse deviner les titres :

[...] ces livres où il était question d'hommes dont le nom est personne ou dont l'honneur est perdu, de pieuvres géantes, de cachalots blancs, de naufragés, de frères ennemis, de ports pleins de brume et d'inquiétants bagnards, de voyages en ballon ou en sous-marin, ou d'espérances grandement déçues, grâce à quoi elle comprit, enroulée dans ces phrases mieux qu'en nulle autre étude, [...] qu'il n'y avait pas que les rives de Siom, ni les hauts nuages qui défilent dans le ciel, ni même les travaux et les jours, les Barbatte et les Piale [...] : il y avait aussi des solitudes infinies, la nostalgie, la fidélité et la trahison, l'honneur et son obsolescence, l'éclat des rires et du sang, le feu entretenu autour du nom, les filles perdues et les hommes qui se perdent davantage, les abîmes du cœur et les royaumes qui ne sont pas de ce monde. (252)

De telles lectures annoncent ce que va devenir Amélie : une figure de l'énergie romantique à la Stendhal¹, ou encore un « caractère » à la Giono². Et quand elle refusera la main du fils Barbatte, Yvonne aura ce commentaire : « C'est bien romanesque, n'est-ce pas ? C'est pourtant la vérité [...] » (307).

Si elle apparaît comme une exception sur le plateau, Amélie est aussi l'émanation de ce qu'il recèle de grandeur sauvage et que la rêverie de l'écrivain sublime. Le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* ne fera pas mystère de cette superposition d'un imaginaire littéraire à la mémoire du pays réel. Ainsi, la « lande rase où paissent des troupeaux de brebis » (*VPO*, 124), dont une vieille carte postale lui offre l'image antérieure au reboisement du plateau de Millevaches, devient « aussi sombre et désolée que celle du Yorkshire où Catherine Earnshaw va retrouver Heathcliff³ » :

[...] car 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, dès mon plus jeune âge, de sorte que le paysage siomois, si je peux 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 : des territoires de songes, bien sûr, mais si souvent et passionnément parcourus qu'ils ont accédé au rang de lieux de mémoire, et dont une des caractéristiques serait d'être vivants au sein d'un monde sans cesse nouveau [...]. (124-125)

1. On peut songer plus précisément ici à Lamiel, ce double féminin de Julien Sorel, qui s'initie à la vie par la lecture clandestine des romans : « Un jour de dimanche, [...] Lamiel trouva sur l'étagère de livres l'*Histoire des quatre fils Aymon*. [...] Ce livre [...] fit des ravages incroyables dans l'âme de la petite fille. Lamiel pensa à ces grands personnages et à leur cheval toute la soirée et puis toute la nuit. [...] Elle lut presque tous les livres du maître d'école avec un plaisir fou, quoique n'y comprenant pas grand'chose ; mais elle jouissait des *imaginations* qu'ils lui donnaient. » (Stendhal, *Lamiel, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Henri Martineau, tome II, 1952, p. 905).

1. « C'étaient des personnages, des caractères comme dirait Giono, maintenant en voie de disparition », dit Millet à propos des vieillards de Viam (*Le Matricule des Anges*, *op. cit.*, p. 19). Millet fait référence à des titres de Giono : *Ennemonde et autres caractères* (1968) et *Cœurs, passions, caractères* (posthume, 1982).

2. Référence, bien sûr, aux héros de *Wuthering Heights* (*Les Hauts de Hurlevent*) de Emily Brontë.

Amélie Piale appartient tout entière à cette « géographie imaginaire », à ces « territoires de songe » qui se superposent au plateau réel. C'est pourquoi elle est vouée à mourir et à entrer dans la légende. Elle est une sorte d'Amazone ou de Bradamante, une de ces héroïnes à la fois féminines et viriles qui fascinaient les romantiques¹. Elle est celle qui « aim[e] les défis » (*ATSP*, 271), qui « [a] toujours voulu vivre dans l'orgueil de l'adolescence, faisant ce que bon lui semblait, souvent sur des coups de tête » (282) : une « âme forte » à la Giono², encore, « car avec elle il n'y avait jamais d'explication : elle vous plaçait devant le fait accompli » (220). Elle devient totalement ce qu'elle est à partir de l'instant où le fils Barbatte, vainement amoureux d'elle, lui confie le reboisement et l'entretien de ses terres. Elle trouve alors au milieu des arbres son domaine, créature quasi mythologique, entrée vivante dans la légende, telle une « Diane chasserresse à vélomoteur » (258). Et lorsqu'elle est atteinte par la chute d'un arbre qui la laissera paralysée des jambes et blessée au visage par sa tronçonneuse, Yvonne n'est pas loin d'y voir non un simple accident, mais la vengeance de la forêt,

[...] afin de marquer la jeune forestière, de lui faire comprendre [...] que ce n'était pas à une femme d'accomplir de telles tâches, surtout une femme dont la jeunesse et la virginité étaient une offense aux peuples de ces bois, une femme qui par-dessus le marché entendit régner absolument sur toutes choses et n'en faire, là aussi, qu'à sa tête [...]. (286-287)

De même, le merveilleux n'étant pas encore dans ces hauteurs tout à fait tombé dans le folklore, un conte a circulé à propos de la nuit passée dans la forêt par Amélie, coincée sous le tronc de l'arbre, et Suzon qui l'accompagnait :

[...] toutes ces bêtes qui, raconte-t-on, vinrent rôder autour des deux sœurs, lorsque la pluie eut cessé, qui s'approchèrent, s'assirent, puis se couchèrent à portée de bâton de ce bivouac sans autre feu que la douleur et l'amour des deux sœurs, et veillèrent sur elles toute la nuit, renards, belettes, rats musqués, chevreuils et sangliers, dit-on, et aussi ces chats sauvages que les gardes-chasse traquent dans les bois, oui, que les bêtes les protégèrent jusqu'à l'aube, s'approchant encore plus près, les contraignant à s'endormir l'une sur l'autre, comme l'eût fait la mère au-dessus de sa fille, faisant sentir à l'idiote qu'elle pouvait

1. Stendhal toujours, bien sûr, mais aussi Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*). Cf. *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 2002, p. 297-307.

2. *Les Âmes fortes* (1949) fait partie de l'ensemble des *Chroniques romanesques*.

être mère, comme ça, au moins une fois, hors du temps, couvrant de son corps superbe et inutile le mince corps brisé d'Amélie [...]. (297)

Après son mariage « extravagant » avec « le grand Bocqué » (324), Amélie se fera porter sur l'épaule à travers les bois par l'ancien légionnaire, dans une nouvelle incarnation mythologique, celle d'un « centaure à figure de femme » (327). Quant à sa mort, elle sera bien celle d'une héroïne puisque, dira Yvonne, elle est « morte, oui, comme elle a vécu, [...] c'est-à-dire mystérieuse, belle, sauvage » (349) : le vent poussant son fauteuil, pendant son sommeil, dans le précipice devant lequel elle avait l'habitude de rêver, elle rejoindra par ce grand saut les bois auxquels elle avait voué sa vie.

Ainsi, comme pour les Pythre, quoique dans une tonalité sensiblement différente, une histoire qui est d'abord celle d'une famille paysanne glisse progressivement vers la légende, par l'élection d'un personnage d'exception que la rumeur, puis la mémoire ont auréolé d'un prestige tantôt noir, tantôt lumineux, permettant à la communauté de se transcender elle-même.

D'autres légendes encore sont la matière de récits courts, centrés sur un personnage très jeune. *Le Cavalier Siomois* et *Le Renard dans le nom* constituent un petit diptyque dont les volets s'opposent encore comme la lumière et l'ombre. L'aventure de Céline Soudeils partant seule rejoindre un père dont elle est séparée a quelque chose d'un conte à la fois moderne et intemporel¹. Par le cheval qu'elle s'invente et qui l'accompagne partout, elle est encore immergée dans le merveilleux enfantin. Il suffit d'un « signe » aperçu tôt le matin pour la décider à fuguer, « un triangle de hauts nuages blancs au centre desquels grandissait le soleil » (CS, 61) : œil divin, œil du père. Sa course haletante à travers le plateau, transfigurée par des souvenirs de lecture (elle s'imagine parcourant les steppes russes avec l'Oural pour horizon), passe par toutes les étapes canoniques : elle se croit poursuivie à travers les bois par « l'homme à la main d'écorce » (70), craint de rencontrer les âmes de Tafales « tués, dans l'ancien temps, à coups d'épieu » (79), trouve de la nourriture chez une épicière bienveillante, s'endort à l'orée d'un bois, reprend courage grâce à une vieille femme « fadarde » (83), et lorsqu'elle va tomber d'épuisement, est sauvée par le domestique de ferme parti à sa recherche et qui la conduit jusqu'à

1. Dans *Harcèlement littéraire*, Millet évoque à propos de ce récit un « imaginaire [...] du conte », mais aussi des « citations de Jules Verne, de Pouchkine, de Lermontov, de Tchekhov » (HC, 144).

son père. C'est alors qu'au soleil levant qui l'avait décidée à partir vient correspondre, refermant cette longue journée d'aventure, le soleil couchant qui illumine les retrouvailles. Ainsi a pris corps, dans ce court récit où Millet se plaît à jouer avec les références, la figure à la fois lumineuse et simple d'une enfant habitée par une unique passion : rejoindre un père dont elle est séparée et en être la « digne fille » (71).

Le Renard dans le nom est plus complexe et plus sombre. Si le fait divers criminel qui en est la source ne remonte qu'aux années soixante, c'est ici encore, selon la narratrice, « une histoire hors du temps » (RDN, 11), qui aurait aussi bien pu se passer « dans un autre siècle, lorsqu'il n'y avait à Siom que quelques bicoques à toit de chaume autour de l'église et de son clocher-mur, au pied duquel s'arrêtaient pour dormir, sous le chêne de la place, ceux qui marchaient vers Compostelle » (11-12).

Comme celle des Pythre et des Piale, l'histoire est placée sous le signe d'un patronyme étrange, *Lavolps*, où s'entend le nom latin du renard, *volpes*, et qui fera dire au père de Pierre-Marie, lorsque l'étrangeté de son fils se révélera, qu'« il n'est pas bon de porter certains noms » (RDN, 17)¹. Mais, outre son nom, l'enfant est surtout marqué par sa beauté, alors que ses parents en sont privés, de sorte que M. Lavolps se demande parfois s'il n'est pas « l'enfant de personne » :

Et c'est vrai qu'il était beau, ce Pierre-Marie, si beau même, avec ses cheveux blonds et lisses et ses yeux couleur ardoise que tout le monde, à Siom, entrait dans ce doute, avec une sorte d'effroi, dit ma mère, celui que suscite la beauté chez des gens qui ne sont eux-mêmes pas beaux et pour qui cette beauté a quelque chose d'inquiétant [...].
(RDN, 19)

« [B]eauté du diable » (23), pourrait-on penser, si Pierre-Marie n'avait en même temps cette « mine d'ange inquiet » (24) qui fait qu'on hésitera toujours à son propos entre le mal et l'innocence, de même qu'en-

1. Le motif du renard relie discrètement Pierre-Marie à Céline, qui avait une « lourde chevelure rousse » (CS, 62) et était surnommée « la renarde » (68). Cette connivence avec le monde animal participe de l'atmosphère légendaire des deux récits. De plus, dans la réédition du *Cavalier siomois* à la Table Ronde, Millet a fait un ajout au texte initial qui resserre le lien entre les deux récits (cf. éd. François Janaud, p. 91 ; l'ajout est en italiques) : « [...] j'ai toujours été trop sérieuse, indifférente aux divertissements auxquels se livraient les filles de Siom, *plus proche de garçons solitaires comme Philippe Feuillie, Thomas Lauve, et même l'étrange fils Lavolps* [...] » (CS, 76).

tre la simplicité et l'intelligence, puisque, après avoir été étroitement gardé à la maison pendant sa première enfance au point que dans le village on le croira idiot, il fréquentera finalement le collège des Buiges, ayant appris à lire, écrire et compter avec un professeur particulier.

Pierre-Marie tombe follement amoureux d'une jeune Siomoise de sa classe, Christine Râlé, et fait scandale en lui récitant en plein cours de français des versets du *Cantique des Cantiques* appris dans la Bible familiale :

*Ô que vous êtes belle, ma bien-aimée, ô que vous êtes belle ! Vos yeux sont comme les yeux des colombes ;
Que vous êtes beau, mon bien-aimé ! Que vous avez de grâces et de charmes ! Notre lit est couvert de fleurs ;
Les solives de nos maisons sont de cèdre, nos lambris sont de cyprès.*

Et il disait cela les yeux mi-clos, tandis que Christine Râlé se cachait la figure entre les mains, secouée de sanglots. (RDN, 37)

Dans le contexte encore archaïque du haut pays, le comportement de Pierre-Marie suscite la haine des frères Râlé, « des sortes de sauvages » (40) vivant à l'écart dans leur ferme de Peyre Nude. Ainsi se trouvent réunies les dangereuses composantes d'une tragédie paysanne :

Une histoire d'amour doublée d'une affaire d'honneur, voilà ce que c'était, dit ma mère en hochant la tête avec l'air de douter si l'honneur et l'amour pouvaient aller ensemble, surtout avec de tels personnages, sur ces terres abandonnées de Dieu et où on avait rarement entendu parler de grandes histoires d'amour [...]. (51)

Mais c'est précisément de telles exceptions que naissent les légendes, surtout lorsque le crime vient y mêler la couleur du sang. Lorsqu'on découvre à l'entrée d'un pré le corps sans vie et violé de l'infortunée Christine, « comme un jeune arbre renversé par le vent avec son feuillage en désordre et la sève coulant d'une déchirure » (60), les frères Râlé accusent naturellement Pierre-Marie, « ce maudit renard » (62), et somment son père de faire justice. Toute l'histoire bascule alors dans la violence archaïque et confuse des versions contradictoires suscitées par la disparition de l'adolescent, ce qu'avant de les raconter la narratrice commente ainsi :

C'est alors que cette histoire devient intemporelle, dit ma mère ; non pas à force d'étrangeté ou d'in vraisemblance, mais parce que les per-

sonnages 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. (69)

Ce fait divers rural aura été l'un des tout derniers épisodes de la « longue geste de Siom », par ses accents de tragédie primitive, ce retour vertigineux à l'Ancien Testament (entre cantique et talion), si éloignés du monde moderne que les frères Râlé eux-mêmes, revenus de la guerre d'Algérie, finiront par « [comprendre] que tout ça était à présent trop vieux, et d'un autre âge, et qu'il fallait que le silence retombe là comme le pardon sur des têtes d'enfants, ou encore, dit ma mère, comme une main couleur de neige, à l'aube, sur la lande. » (RDN, 124)

*

Pierre Nora a mis en lumière la coïncidence, au début du XX^e siècle, entre les prémisses de « l'effondrement du monde rural » et l'avènement de la mémoire individuelle (Bergson, Freud, Proust)¹. C'est ainsi que « [l]'effraction de ce qui a été, pour nous, l'image même de la mémoire incarnée dans la terre et l'avènement soudain de la mémoire au cœur des identités individuelles sont comme les deux faces de la même fracture, le début du processus qui explose aujourd'hui ». La force singulière du travail de Millet pourrait bien être d'avoir réussi à faire converger une mémoire paysanne réinventée avec l'héritage proustien. La relation établie entre « ma vie » et « les ombres » dit bien en effet la double dimension autobiographique et *allobiographique* d'une œuvre dans laquelle l'écrivain en appelle à ceux dont il vient pour, dans ce détour, se dire lui-même.

1. Pierre Nora, *op. cit.*, p. XXX.

Chapitre 4

Polyphonies

Le pays, son temps, sa mémoire ne pouvaient être contenus dans le cadre narratif et stylistique des premiers livres. Il y fallait une tout autre ampleur. L'invention du pays supposait aussi l'invention d'une forme. On en a vu les prémices dans la dernière nouvelle de *Cœur blanc*, *La mort du petit Roger*, mais le passage au roman était inévitable. Richard Millet en récapitule lui-même les enjeux et les modalités :

Avant *La Gloire des Pythre*, j'ai écrit de courts romans et des nouvelles qui obéissaient souvent à un dispositif qui peut ressembler à ce qu'on trouve en musique dans une sonate pour violon et piano, par exemple : un narrateur dialoguant soit avec lui-même, soit avec son propre passé, ou témoin des actes d'un autre personnage. La troisième personne du singulier me semble aujourd'hui usée, sujette à une naïveté insupportable, surtout quand elle va de pair avec le présent narratif. Pour raconter une histoire qui se déroule sur cent ans ou dont la vérité appartient à plusieurs personnages, il fallait trouver autre chose : la première personne du singulier, par exemple, une sorte de chœur qui autorise des mises en perspectives fabuleuses et une distance intéressante avec le psychologisme ordinaire. Les polyphonistes de la Renaissance m'ont beaucoup appris, tout comme les grands symphonistes, notamment les cathédrales sonores de Bruckner, Mahler et Sibelius. Je suis hanté par des structures, des rythmes, des voix, des modes, des hauteurs, des mélodies, l'harmonie – tout un vocabulaire, vous le voyez, qui appartient surtout au domaine musical¹.

L'avènement d'une polyphonie narrative est bien en effet le phénomène majeur de cette deuxième période créatrice, et il est indissociable d'une métamorphose stylistique, d'un développement musical

1. *La Femelle du Requin*, op. cit., p. 50-51.

de la phrase, d'un *phrasé* libéré des limites syntaxiques ordinaires. Millet n'hésite pas à revendiquer, dans un texte ajouté à la dernière édition du *Sentiment de la langue* et intitulé « Amoureuse défiance envers la poésie »,

[...] un courant profond et puissant – une houle, ai-je envie de dire – qui conjugue les ressources de la prose et de la poésie [...]. Un courant qui va de Bossuet à Claude Simon¹ [...] et qui a quelque chose à voir avec la dimension oratoire, ou plus simplement orale, de notre langue. Une oralité, aussi bien, qui a sa source dans la rhétorique, au sens d'une complexité savante de discours qui se dresse contre l'opacité violente du monde et plus particulièrement contre la barbarie que représentent l'affadissement et la normalisation des langues – eût-elle, cette barbarie, le masque de la simplicité [...]. (*SL*, 267-268)

Mais pourquoi recourir à de tels modèles pour dire cette humble « matière de Corrèze » qui en est a priori si éloignée ? Précisément parce qu'il s'agit de magnifier un territoire qui a droit lui aussi aux « grandes formes² » et à la « belle langue » (*VPO*, 176). Orchestrer la polyphonie des voix narratives, user de toutes les ressources syntaxiques et lexicales de la langue française, donner à entendre à l'arrière-plan le timbre singulier de la « petite langue » : telle est la « complexité savante » dans laquelle s'invente le pays.

*

Millet a dit la difficulté qu'il avait eue, avant d'écrire *La Gloire des Pythre*, à « trouver le mode narratif, ce nous collectif³ ». Pourtant, cette « sorte de chœur » fait désormais tellement corps avec l'histoire, dans une adéquation parfaite de la forme et du contenu, qu'on l'en distingue à peine. Il est une parole plus qu'une incarnation, non seulement parce que collectif et anonyme, mais aussi parce qu'en constante métamorphose, se déplaçant dans l'espace, traversant le temps, et même changeant de sexe. Initialement constitué d'habitants du hameau de Prunde, où est né André Pythre à la fin du XIX^e siècle, il devient, quand celui-ci arrive aux Buiges avec Aimée, « nous, ceux de Siom » (*GP*, 90). Dans la dernière partie, dont la figure centrale est

1. Millet vient de citer un extrait des *Géorgiques* (l'évocation de la grand-mère du narrateur), qu'il commente ainsi : « Ne sommes-nous pas là, grâce au chant des participes présent et passé, à la ponctuation savante, au jeu des temps et des modes, aux métaphores lexicalisées que le romancier renouvelle par leur seule occurrence rythmique, devant ce qu'il faut bien appeler un texte poétique [...] ? » (*SL*, 267).

2. « J'ai le goût des grandes formes, en littérature comme en musique [...] » (*FC*, 70).

3. *Le Matricule des Anges*, op. cit., p. 18.

Jean, il a changé de génération : « Nous avons été aussi ces gamins qui regardaient vivre Jean Pythre. » (235). Et ce sont ces enfants des années soixante – parmi lesquels « Françoise Chadiéras, la petite-fille de celui qui avait accueilli le grand Pythre parmi nous » (236) – qui ont recueilli ses récits : « Nous l'écoutions parler, longuement et de façon si embrouillée qu'on ne s'y retrouvait pas. » (235). Plus tard encore, le chœur deviendra un temps féminin, quand l'innocent sera « entré [...] dans le pays des femmes », c'est-à-dire dans la pitié mêlée de tendresse maternelle qu'il suscite : « En vérité, il était dans nos vies de femmes depuis sa naissance, et aussi dans nos mots et dans nos songes, parce que enfant de l'amour et qu'on pouvait le dire beau. » (330). Et pourtant, le chœur reste tout au long du roman cette voix communautaire qui porte la geste de Siom d'un bord à l'autre du siècle, unifiée dans la grande coulée du verbe. La vraisemblance réaliste n'est d'ailleurs pas une préoccupation du romancier : la parole à la fois oratoire et poétique du chœur ne se soucie pas d'imiter, mais de célébrer, et rejoint en cela l'authenticité du chœur antique¹.

Ce chœur, rappelons-le, « représentait des personnes étroitement intéressées à l'action en cours² », mais il était également « incapable d'y jouer aucun rôle³ » : c'est pourquoi il était « le plus souvent formé de femmes, ou alors de vieillards⁴ ». Il n'en va pas autrement, en effet, du chœur siomois, spectateur passionné mais fataliste de l'histoire des Pythre. Quant à l'*orchestra*, cette « vaste esplanade [...] entièrement réservée aux évolutions du chœur⁵ », la « terrasse aux acacias », qui domine la vallée, puis le lac, en est la transposition rustique, à la fois observatoire (« Nous fûmes quelques-uns à descendre jusqu'à la terrasse, en bas, sous les acacias, d'où on avait vue sur toute la vallée. » [GP, 108]) et lieu de palabres (« Après tout, disions-nous sous les acacias [...] » [161])⁶. D'autres lieux auront une fonction analogue :

1. Notons qu'il s'agit d'un chœur narratif et non dramatique, puisque l'action tout entière est portée par son récit.

2. Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, PUF, 1970, « Quadriges », p. 27.

3. *Ibid.*, p. 28.

4. Chœur de vieillards dans *Les Perses* d'Eschyle, de femmes dans *Les Sept contre Thèbes*.

5. Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 24.

6. Précisons que, dans le régime narratif et non dramatique qui est celui du roman, le chœur raconte depuis un lieu indéfini. La terrasse aux acacias est le lieu où il se tient à l'époque des faits.

Nous avons abandonné la terrasse aux acacias pour celle de Léa Rivière, là-haut, derrière chez les Pythre : elle dominait l'autre vallée [...]. Nous parlions à voix basse et en patois, de peur d'être entendus des Pythre dont la maison nous tournait le dos et n'avait, à cet endroit, qu'une étroite fenêtre que nous surveillions du coin de l'œil. D'autres, des femmes surtout, allaient s'asseoir un peu plus loin, sur le muret devant l'école, tandis que les plus bavardes, qui ne savaient pas ne rien faire, descendaient parler au lavoir où, disaient-elles, on lavait tout, jusqu'à sa langue et ses péchés. (222)¹

L'interprétation que Nietzsche donne du chœur dans *La Naissance de la Tragédie* éclaire bien l'usage qu'en fait Millet dans *La Gloire des Pythre*. Pour le philosophe, loin de représenter simplement le peuple assemblé, le chœur est « une muraille vivante dont la tragédie s'entoure pour s'isoler du monde réel et préserver par là son espace idéal et sa liberté poétique », il est « le moyen le plus décisif de déclarer ouvertement et loyalement la guerre à toute forme de naturalisme² ». *La Gloire des Pythre* est en effet tout autre chose qu'un roman de terroir néo-naturaliste et atteint à une universalité poétique. Car comme le « chœur satyrique » de la tragédie primitive selon Nietzsche, le sombre chœur paysan de Millet « perce à jour le terrible processus de destruction de l'histoire universelle aussi bien que la cruauté de la nature », comme lui, il transmet une « sagesse » qui consiste dans « la connaissance, le coup d'œil lucide sur la terrible vérité »³. Cette vérité universelle du cycle de la vie et de la mort s'incarne chez les Grecs dans la figure de Dionysos, « ce dieu qui souffre et se glorifie⁴ », dont André Pythre pourrait bien être un lointain avatar, jusque dans sa mort placée sous le signe de l'ivresse et de la violence. Mais cette vérité tragique, le chœur subjugué la transforme en beauté

1. Le dispositif de *La Gloire des Pythre* n'est pas sans évoquer celui de *Un roi sans divertissement*, où le chœur des vieillards observe en surplomb le combat feutré mais mortel que se livrent Saucisse et Delphine après le suicide de Langlois : « Nous les avons vus cent fois dans leur comédie. Maintenant, tout a disparu mais, sur l'aire qui domine de haut l'entrelacement brumeux des vallées basses, Langlois avait fait reproduire le labyrinthe de buis taillé [...]. / Nous, on a un flanc de coteau qui dominait ce labyrinthe et, à l'arrière-saison, c'est un très bon endroit pour aller prendre le soleil. / À l'époque de ces publications perpétuelles de bilan entre les deux femmes, nous allions à quelques-uns, très souvent, fumer des pipes dans les arnicas de ce flanc de coteau. » (*Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 543).

2. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction et présentation de Cornélius Heim, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1975, p. 49 et 50.

3. *Ibid.*, p. 51 et 52.

4. *Ibid.*, p. 59.

par son chant, « déchargeant son énergie intime dans un monde apollinien d'images¹ ».

On comprend dès lors que le style de *La Gloire des Pythre* n'ait pas à imiter les voix paysannes, mais à les sublimer pour les porter à la hauteur de leur objet, qui n'est autre que la condition même de l'homme :

Et on finissait par plaindre ces pauvres morts, oui, par accepter de les plaindre, faute de les regretter, tout comme là-haut, à Saint-Sulpice, Chavanac ou Millevaches, on devait bien finir par nous plaindre, nous qui étions devenus, sinon des damnés, du moins de muets intermédiaires entre les vivants et les morts. Oui, nous les plaignions de sentir si abominablement et de ne pas se décider à s'en aller ; et il nous fallait encore mieux nous indigner, prendre sur nous et garder notre pitié pour les vrais jours de colère, même s'il apparaissait qu'en fin de compte l'odeur nous protégeait d'une plus grande indignation, si nous avions pu y songer, encore que la pensée nous effleurât par moments de ce que jour après jour devenaient les corps qui reposaient sur les pilotis. De quoi on ne parlait cependant jamais, ni ne voulait avoir une idée qui dépassât le frisson ou l'obscur souvenir de charognes oubliées dans les ravines ; car ce n'était plus là, comme l'avait dit le curé de Saint-Sulpice, l'affaire des hommes ni de Dieu, mais une affaire entre la terre et les hommes, une restitution mystérieuse et simple, la condition du pardon. (GP, 20)

Les longues phrases se déploient par relances («*Et on finissait par plaindre ces pauvres morts* », « *et il nous fallait encore mieux nous indigner* »), insistances (« *oui, par accepter de les plaindre* », « *Oui, nous les plaignions* »), répétitions et dérivations (*plaindre, plaignions ; indigner, indignation*), corrections (« *sinon des damnés, du moins de muets intermédiaires* »), emboîtements de subordinées (« *même s'il apparaissait qu'en fin de compte l'odeur nous protégeait d'une plus grande indignation, si nous avions pu y songer, encore que la pensée nous effleurât par moments de ce que jour après jour devenaient les corps qui reposaient sur les pilotis* ») antithèses (« *car ce n'était plus là, comme l'avait dit le curé de Saint-Sulpice, l'affaire des hommes ni de Dieu, mais une affaire entre la terre et les hommes* »), rythmes ternaires (« *à Saint-Sulpice, Chavanac ou Millevaches* » ; « *nous indigner, prendre sur nous et garder notre pitié* » ; « *une affaire entre la terre et les hommes, une restitution mystérieuse et simple, la condition du pardon* »), assonances (*restitution / condition / pardon*).

1. *Ibid.*, p. 58.

Par cette riche diversité de figures et de structures, le style se fait à la fois oratoire et musical, orchestrant la sombre émotion du chœur. Millet a trouvé son instrument dans ce grand phrasé que l'on retrouvera de livre en livre et qu'il commente ainsi :

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. (*HL*, 165)

Millet reviendra à cette forme chorale dans *Lauve le pur*, mais pour lui apporter des variations significatives. La plus importante est que le chœur ne raconte pas directement l'histoire, mais rapporte en le commentant le récit que lui a fait Thomas Lauve, le « héros », ce qui instaure une alternance des voix et une tonalité moins solennelle. À l'extension temporelle et spatiale du chœur précédent succède une unité de temps et de lieu : les conversations se déroulent pendant sept jours d'un mois de juillet, chaque soir, dans le même pré, jusqu'à ce que Lauve soit arrivé au bout de son histoire¹. Enfin, le chœur devient dès le deuxième soir exclusivement féminin, et c'est une relation de confiance qui s'établit :

« Mon père était un homme d'ordre », dirait-il le lendemain, venu nous retrouver à la même heure, après souper, non pas comme s'il était sorti pour prendre l'air et qu'il se fût avancé vers nous parce qu'il eût été des nôtres, mais parce qu'il lui fallait continuer ce qu'il avait entrepris la veille, étant lui aussi entré dans le souvenir, c'est-à-dire dans le temps féminin. D'ailleurs, dès le deuxième soir, nous ne serions plus que des femmes à l'écouter, dans le pré de Nespoux ; les hommes en avaient déjà assez entendu et c'était plutôt à nous autres, Siomaises, qu'il semblait s'adresser, nous seules étions capables de l'écouter, avions le temps, étions appelées à survivre [...]. (*LP*, 80)

C'est pourquoi le chœur féminin de *Lauve le pur* offre un beau portrait collectif de la femme corrézienne, dans sa dignité et sa manière de replacer l'homme face à la vérité de la vie, lorsqu'il se complaît par trop dans son malheur individuel :

1. « C'était le septième soir et nous sentions bien que le jeune Lauve n'était plus tout à fait des nôtres. » (*LP*, 349). Le nombre est évidemment symbolique d'un cycle accompli : celui des sept jours de la semaine. On se souvient de même des sept chambres de *Petite suite de chambres* et de *L'Amour des trois sœurs Piale*.

Nous ne le comprenions plus. Nous le lui avons dit. Il n'y a jamais eu, pour nous, qu'une seule, une vraie souffrance : la perte d'un enfant – ou alors la maladie, le corps qui se rappelle à nous et que nous avons appris à tenir à distance, comme un aspic au bout d'un bâton fourchu, comme nos peurs, comme les hommes, aussi... Nous n'avons jamais toléré parmi nous les états d'âme et les peines de cœur. Nos mères nous ont montré comment les noyer au plus profond de soi. [...] Nous ne sommes pas légères, nous autres ; nous avons su danser, rire et nous laisser tourner la tête, mais pas au point d'oublier ce que nous nous devons à nous-mêmes. Nous sommes du côté de la terre, des saisons, des cycles et du sang. (110)

Les femmes de Siom accordent ainsi au récit de Lauve à la fois l'écoute indulgente et le contrepoint ironique qui en allège le pathos. Elles moquent parfois l'emphase du jeune professeur, quand il se voit entrant comme Nerval dans la « nuit » : « Sa nuit ! Il n'avait que cela à la bouche. Comme s'il n'y avait pas assez d'obscurité qui sortait de la bouche des hommes ! Et il la recherchait, la désirait, l'appelait comme il eût appelé sa mère. » (126). Elles accueillent sans en être dupes « la dérisoire, l'écœurante pitié qu'il avait pour lui-même » :

[...] il s'expliquait mal là-dessus, mais nous l'avons compris, pas besoin d'en dire davantage, nous étions des femmes, les seules personnes, à Siom, capables de recevoir de telles confidences, parce que avec les années devenues curieuses. Non pas vaines ni frivoles : curieuses, c'est-à-dire plus tolérantes que nos hommes, voire généreuses, oui, à la fois désabusées et soucieuses de mordre dans ce qui restait de pomme [...]. (101)

Ce rapport privilégié des femmes au récit et plus largement au langage dans ce qu'il dit d'essentiel, c'est-à-dire d'intime, est une constante chez Millet. Yvonne (et secondairement Sylvie Dézenis et la mère de Claude) dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, Céline Soudeils dans *Le Cavalier siomois*, la mère dans *Le Renard dans le nom*, sont narratrices de l'histoire. Quant aux deux romans dont le narrateur est un homme, ils mettent en scène un dialogue avec une femme qui est aussi amante : Philippe Feuillie et Nicole Dupré dans *La Voix d'alto*, Pascal Bugeaud et Marina Faurie dans *Ma vie parmi les ombres*. « Il était entré dans la grande patience de ceux qui écoutent : il attendait, se pliait à un temps qui n'était pas le sien mais celui des femmes qui ont la parole, comme si la langue était le royaume des femmes » (*ATSP*, 84), est-il écrit à propos de Claude et d'Yvonne Piale. Et le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* évoquera « le rapport des femmes et de la langue [qui] ne saurait être purement instrumental

mais affectif, sanguin, rêveur, guetté par le silence autant que par les chants immémoriaux » (*VPO*, 25-26). Il y a manifestement là une prédilection personnelle de Millet pour un archétype liant la femme au rythme de la nature et au mystère de la vie. Pour lui, « [e]lle est la parole, la vérité de la parole qui se délivre dans le temps : elle relie, rend possible, ordonne le temps, établit les liens secrets » (*FC*, 113). À l'inverse : « Les hommes m'ont la plupart du temps déçu, toujours en position de rivalité, de domination, de voracité, de souci social, de violence, toutes choses vulgaires, fatigantes, sans grand intérêt. D'où ma relation privilégiée avec les femmes. » (*HL*, 115).

La formule du chœur, 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, même si elle accueille parfois des récits seconds comme celui de Jean Pythre, a donc cédé la place, dès *L'Amour des trois sœurs Piaie*, à une narration à la fois individuelle et plurielle. La parole n'est plus proférée dans le vide par un collectif anonyme, elle réunit des narratrices et un auditeur physiquement présents dans un lieu concret : la cuisine de l'institutrice, la chambre d'hôtel où se retrouvent les amants, la maison des Mirgue à Égletons. Ce changement de dispositif narratif a d'importantes et durables conséquences, et d'abord en ce qui concerne la question de la *vérité*. Alors que le chœur de *La Gloire des Pythre* était porteur, malgré quelques incertitudes ponctuelles, d'une vérité générale, celle de la communauté, Yvonne présente à Claude une vérité personnelle, que complètent ou corrigent Sylvie Dézenis et Mme Mirgue¹. Ainsi, c'est sa mère qui raconte à Claude l'histoire de Pierrot, ce frère puîné mort de maladie, dont Yvonne ne lui a soufflé mot (*ATSP*, 122) ; et c'est de sa maîtresse qu'il apprend que la jeune institutrice avait été mutée d'office à la suite de ragots concernant ses mœurs (194). Ce soupçon porté sur une narration qui ne dit pas tout, voire travestit la vérité, est évidemment caractéristique de la moderni-

1. Ce dispositif narratif n'est pas sans évoquer celui des *Âmes fortes* de Giono. Le récit que fait Thérèse de sa vie au cours d'une veillée funèbre est contredit par une femme plus jeune (que Giono appelle « le Contre » dans ses carnets de travail) qui en connaît une version différente, de sorte qu'aucune *vérité* ne peut être dégagée à la fin du roman. Cependant, il n'y a pas dans la « chronique » de Giono de narrateur premier, puisque le dialogue est directement énoncé.

té romanesque, et sera encore plus marqué dans *Le Renard dans le nom*¹.

Mais les différents récits, en tant qu'ils sont des actes de parole racontés, constituent par eux-mêmes des *histoires*. Dès la fin de la première visite, lorsque Claude demande à Yvonne Piale l'autorisation de revenir, s'établit entre ces deux êtres si différents par l'âge, la profession, le caractère, une relation singulière :

Il s'exprimait comme une espèce d'amoureux, à la fois goguenard et respectueux, et trop poli, la tête légèrement baissée, mais pas assez pour qu'il ne la vît pas sourire, elle aussi, en femme troublée, à tout le moins flattée, comme si, d'un coup, et pour un temps dont ni l'un ni l'autre ne songeait à mesurer l'ampleur ou la parcimonie, encore moins la puissance d'illusion, ils s'accordaient à penser qu'après tout ça n'était pas une si mauvaise chose, même si on y avait renoncé ou qu'on dût s'y préparer plus vite qu'on ne croyait, que de se bercer un peu d'illusions : non pas s'en laisser conter mais jouer à cela, encore, une dernière fois, séduire, s'attarder, trouver du plaisir à être ensemble, fût-ce pour répondre à des désirs différents [...]. (*ATSP*, 27)

Dès la deuxième visite, ils « [sont] entrés, vraiment, dans le cours de leur histoire, puisqu'il faut bien appeler ainsi ce qui réunit soudain deux êtres que tout séparait, qui ne se seraient sans doute pas rencontrés sans la curiosité du plus jeune et l'espèce de passion que la vieille maîtresse mettait à la satisfaire » (38). Entre « le jeune visiteur » (25) et la « vieille maîtresse » (13) s'instaure une sorte de cérémonial, un « ordre quasi rituel » (310), dans lequel Yvonne est « maîtresse non seulement de la parole mais aussi des heures » (29), tandis que Claude, par-delà sa fascination posthume pour Amélie Piale, est véritablement subjugué par la conteuse.

À la « vieille maîtresse » s'oppose celle que Claude appelle plaisamment « la jeune maîtresse » (*ATSP*, 30), pressentant la jalousie que Sylvie va ressentir. Non sans raison, d'ailleurs, puisque leur liaison est progressivement envahie et finalement étouffée par le récit d'Yvonne. Sylvie, qui n'a eu de cesse d'opposer « un savant contrepoint avec ce qu'avait pu lui dire l'institutrice » (88-89), finira en effet par comprendre « à quel point les deux histoires étaient liées, n'avaient pu

2. « Dans mes romans, la narration est confiée à des personnages qui ont des points de vue, qui doutent, qui se reprennent, qui se contredisent parfois. [La] restitution se fait dans l'incertitude : voyez *Le Renard dans le nom*, un récit rapporté qui lui-même inscrit dans son corps d'autres récits, et où plusieurs fins sont proposées. » (*Cahiers Claude Simon, op. cit.*, p. 141).

exister l'une sans l'autre, s'étaient en quelque sorte engendrées réciproquement pour s'épouser, s'épuiser, entrer dans l'heureuse lassitude des choses sues » (321). Telle Shéhérazade, Sylvie aura tenté de différer la mort de leur liaison, de semaine en semaine, de chambre en chambre, par le jeu de son propre récit, pour finalement échouer :

Et il pouvait se dire, le jeune Mirgue, qu'il fallait en finir, sortir de l'histoire, que leur liaison aurait pu durer bien davantage [...] s'il n'avait pas fallu rester et parler, après l'amour, traverser la pénombre, le demi-sommeil, la sentimentalité et l'ennui avec des paroles, oui, des mots, et pas n'importe lesquels : des mots qu'il lui lançait et qu'elle reprenait de manière à former une histoire, un récit parallèle grâce auquel elle croyait lui faire oublier le temps, [...] songeant, dès le mois d'octobre, quand il se fut mis en tête de rencontrer chaque lundi cette parente éloignée, qu'elle ne s'attendait pas à une rivale de cet acabit, ni qu'elle aurait à se battre aussi, et peut-être surtout, sur le terrain de la parole : en faisant mieux que la vieille institutrice, en le tenant éveillé, en haleine, apprenant à mieux faire durer le plaisir, ne révélant qu'au compte-gouttes ce qu'elle savait des Piale et instaurant sa loi, sa durée à elle, se faisant à son tour maîtresse du langage et jouant sa version contre celle de l'autre, sans deviner qu'à jouer le temps contre le temps elle ne pourrait que perdre, qu'elle avait déjà perdu non pas contre l'autre mais comme l'autre, là-bas, sous les chênes, dans sa cuisine qui empestait la soupe, la vieille fille et la laine humide des souvenirs. (321-322)

Enfin, à ces deux « maîtresses » s'ajoute une troisième figure féminine, celle de Mme Mirgue, qui au chapitre VIII « entr[e] à son tour dans l'histoire » (*ATSP*, 115). En prétendant détenir un savoir supérieur, elle affirme son autorité de mère :

Elles ne lui avaient pas tout dit, pas plus Yvonne que Sylvie – la première parce qu'elle avait le temps pour elle et s'abandonnait aux caprices de la mémoire, la seconde parce qu'elle n'avait pas ce temps et qu'elle en savait moins qu'elle ne le prétendait, mais toutes deux ménageant leurs effets pour garder auprès d'elles cet homme si jeune qu'elles devinaient volage, léger, prompt à se désintéresser de tout, et surtout des femmes [...]. (121)

Claude se trouve ainsi, par le seul jeu des récits croisés, au centre d'un triangle féminin aux fonctions très différenciées (l'institutrice, l'amante, la mère), symétrique en somme de la triade des sœurs Piale, Yvonne en étant le « sommet » commun et occupant, par là même, une position stratégique. La polyphonie n'a donc pas pour seul effet de multiplier les points de vue sur le passé, mais aussi de créer dans le présent un réseau de relations entre personnages qui enrichit le roman

d'une dimension psychologique. La grande question du rapport entre les sexes, si présente dans l'œuvre de Millet, se joue aussi dans la confrontation des paroles, sur le théâtre du langage, et il en sera ainsi dans *La Voie d'alto* et *Ma vie parmi les ombres*, quoique sous une forme différente.

Ces deux romans consacrent en effet le retour du récit à la première personne du singulier. Dans les livres précédents, le récit-cadre était soit à la première personne du pluriel (*La Gloire des Pythre*, *Le Cavalier siomois*, *Lauve le pur*), soit à la troisième personne du singulier (*L'Amour des trois sœurs Piale*), les récits à la première personne du singulier étant toujours sous la dépendance d'un récit-cadre. Millet avait abandonné depuis *Cœur blanc* la forme de l'histoire racontée directement à la première personne, qui favorise – même si elle ne la postule pas – une certaine identification du narrateur et de l'auteur. Même Lauve, personnage dans lequel il projetait une part de lui-même, était dépendant du chœur qui rapportait et commentait son récit. Philippe Feuillie et Pascal Bugeaud, eux, s'adressent au lecteur sans intermédiaire, le *je* se trouvant de nouveau au cœur de la fiction. Cette évolution peut s'interpréter comme le retour d'une dimension personnelle, estompée dans les livres précédents par la dimension collective, celle des voix de Siom (chœur ou narratrices). Mais il ne s'agit pas pour autant d'un retour aux monodies de la « petite trilogie noire », car ce *je* est dialogique : le récit qu'il commande met en scène le dialogue que le narrateur a entretenu avec une interlocutrice. Loin des soliloques grinçants de *L'Angélu*s ou de *L'Écrivain Sirieix*, *La Voie d'alto* et *Ma vie parmi les ombres* restaurent une authentique communication entre homme et femme, même si demeure à la fin un irréductible pessimisme : Nicole se suicide et Marina quitte Pascal.

Encore convient-il de distinguer ces deux romans. Car s'ils ont en commun un dialogue amoureux relaté après coup par le narrateur, si les deux personnages masculins sont des artistes d'origine siomoise, leurs interlocutrices sont fort différentes par l'âge, l'origine, la personnalité. Dans *La Voie d'alto*, le dialogue de Philippe Feuillie et Nicole Dupré est égalitaire. Le narrateur, tout en racontant sa propre histoire, accorde une place importante à celle de son amie. La personnalité et le destin de Nicole sont bien au centre du roman, Feuillie interrogeant l'énigme qu'a été pour lui cette femme belle, libre et mélancolique. De ce fait, Siom passe au second plan. Bien différent est le dialogue de Pascal et de Marina dans *Ma vie parmi les ombres*.

L'écrivain d'âge mûr a un certain ascendant sur la jeune étudiante, ce qui justifie que le récit soit pour l'essentiel celui de sa propre enfance, évoquant une Corrèze qu'elle n'a pas connue. En effet, précise Pascal, Marina « a aussi vu le jour sur les hautes terres limousines mais à une autre époque ; si bien que nous ne sommes pas tout à fait du même pays, malgré ce qu'il nous reste d'accent et tous les noms de lieux et de personnes qui roulent dans nos bouches [...]. » (*VPO*, 23). D'une certaine manière, l'écrivain est devenu, quoique plus jeune, ce qu'était Yvonne Piale pour Claude Mirgue : une figure de la transmission. Sur le plan narratif, la présence de Marina est de ce fait très intermittente. Quelques courtes scènes viennent rappeler régulièrement la situation amoureuse dans laquelle les récits ont lieu, dans l'appartement de Pascal, en haut d'une tour proche de la place d'Italie (une « tour d'Italie », aime-t-il à dire [22]), et l'on pense alors plutôt, toujours dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, aux conversations de Claude et de Sylvie dans les chambres d'hôtel, mais le rapport d'âge étant inverse, comme le veut ce goût de la variation propre à Millet. Ces intermèdes dialogiques permettent en particulier de faire entendre la différence des générations, donc le passage du temps sur une Corrèze qui n'est déjà plus la même. Mais le reste du récit est libre de tout cadre narratif explicite, Pascal poursuivant l'évocation de son enfance siomoise comme pour son propre compte, sans l'adresser explicitement à Marina. Cependant, les dernières pages sont laissées à la jeune fille, pour la révélation d'un savoir qui, cette fois, est bien le sien : l'amour inavoué de sa propre mère, aujourd'hui disparue, pour Pascal. Or cet amour, faisant surgir brutalement le passé dans le présent, la fuite du Temps dans l'éternité amoureuse, condamne leur liaison à s'achever. Une fois encore, la fin d'un récit aura sonné la fin d'un amour, confirmant l'importance que Millet accorde à cet entrelacs d'une parole qui porte mémoire du passé et d'un amour qui tente d'échapper au Temps.

À travers l'évolution qui conduit de la grande narration collective de *La Gloire des Pythre* à la narration intime de *Ma vie parmi les ombres* se joue le passage, précédemment observé, d'une dominante légendaire à une dominante restitutive, mais aussi le passage d'une mémoire collective à une mémoire individuelle, ainsi que la réintroduction progressive d'une dimension personnelle. Par la voix de l'écrivain Bugeaud, l'évocation du monde de Siom apparaît désormais

clairement, en même temps qu'elle témoigne d'une civilisation disparue, comme tentative d'élucidation de soi.

*

Si l'invention du pays est portée par de multiples voix, elle l'est aussi par la langue que ces voix donnent à entendre. Il faudra distinguer ici deux modalités – linguistique et métalinguistique – selon que la langue est l'instrument du récit ou qu'elle en devient l'objet. D'autre part, le bilinguisme déjà évoqué à propos du *Plus haut miroir* appelle aussi une réflexion et une pratique d'écriture particulières.

Depuis les premiers textes du *Sentiment de la langue*, il est dit que l'écrivain n'a d'autre *pays* que sa langue et sa littérature, d'autre tâche que de continuer à illustrer l'une par l'autre :

Je me réfugie, me tapis, me résigne au plus secret, au plus humble, au plus petit de ma langue ; dès lors, où suis-je – en quel pays, terre, corps – par cette après-midi de lumière ? Comment me tenir dans la langue comme au bord de cette lumière, de ce sous-bois – un peu en retrait des siècles et de moi-même, dans la syntaxe du monde ?

[...]

Ai-je d'autre histoire que celle de la langue et de la littérature françaises ? Je n'habite pas un pays réel mais ses espaces textuels, rêvés, subjectifs. Seules la vie et la langue nous sont données ; le monde respire ou s'enténébre dans la langue ; et je ne suis pas tout à fait au monde comme je le suis à la langue.

J'arpente d'incertains territoires : l'espace littéraire français, avec ses voies royales, palais, cités, ruines et surtout (selon Ponge) avec l'anarchie de ses routes, sentiers, chemins de campagne ou de frontières ; espace littéraire français, empire ancien dont je suis, parmi bien d'autres, le veilleur frêle, dérisoire, scribe nostalgique et opiniâtre, tels ces héros guerriers qui toute une vie guettent un improbable ennemi qui est en eux, qui est peut-être nous-mêmes : la fin, la mort de la langue. Et tout qui est à faire. (*SL*, 19-20)

L'insistance de la métaphore spatiale pour dire l'intensité du rapport existentiel à la langue est frappante. Mais elle peut être renversée : si la langue est un pays, le pays est une langue : il ne peut advenir que comme texte. Aussi l'invention du pays est-elle indissociable de l'illustration de la langue et de la méditation sur la langue, la langue perçue dans toute son extension charnelle et historique, où le sujet s'abîme pour devenir écrivain : « Le corps entier de la langue (ces siècles se résumant dans la bouche de l'homme) suppose, pour son

épiphanie, la négation du sujet : lisant, écrivant, parlant, je suis le *défait* par quoi la langue signale son inhumaine splendeur [...] » (*SL*, 28).

Mais une telle splendeur convient-elle au pays ? Ne faudrait-il pas pour l'évoquer un usage plus prosaïque de la langue, ou encore ce *patois* qui, après tout, est la langue même du pays ? Sans doute, s'il ne s'agissait que de l'évoquer. Mais l'invention, on l'a vu à propos du chœur de *La Gloire des Pythre*, veut un instrument à la hauteur d'un objet qui ne préexiste pas – ou guère – à sa nomination, et cet instrument ne peut être que la grande langue littéraire dont l'écrivain a hérité et dont le *sentiment* l'habite comme une ascèse voluptueuse.

Dès le premier roman du « cycle de Siom », la langue française est placée très haut par celui-là même qui incarne le « défi », André Pythre. Lorsqu'il s'installe à Veix, le choix de la langue à la fois l'impose et l'isole : « Il parlerait désormais français, non seulement parce qu'on entendait mal son patois, à Siom, mais parce qu'il devenait que le français le protégerait, l'aiderait à gagner, sinon notre estime, du moins une manière de respect, de bienveillance froide [...] » (*GP*, 105). Plus tard, pour perpétuer ce choix, il interdira l'usage du patois dans sa famille. Il a pourtant fréquenté irrégulièrement l'école (« pourvu qu'il n'y eût pas trop d'ouvrage à Prunde » [35]) et sait à peine déchiffrer et compter. Mais le mystère de la langue française lui a été révélé dans une scène tout aussi fondatrice pour lui que la mort de sa mère, et racontée aussitôt après que le cercueil de Marthe a été emporté, ce qui bien sûr fait sens. La « femme en blanc » aperçue par l'adolescent à travers les grilles d'une maison bourgeoise du village voisin a tout en effet d'une mère rêvée, faisant entrevoir à l'enfant un monde inaccessible, celui des livres :

[...] dans une chaise longue, une femme, jeune et blonde, tout en blanc, les épaules couvertes d'un châle crème lisait à voix haute en un livre lourd, posé sur ses genoux, devant un enfant allongé dans une autre de ces chaises, un enfant au regard triste, ou las, sous la frange qui lui cerclait le front [...]. Et plus que le livre et les belles images c'était, on peut le croire, la voix qui l'avait étonné, claire, posée, bien chantante, nullement lourde et courbée comme la nôtre vers le sol, et cette langue française prononcée comme jamais il ne l'avait entendue, pas même dans la bouche du maître ni celle du curé, et qui d'ordinaire

lui donnait tant de fil à retordre dans le profond vaisseau arrimé à flanc de coteau¹. (GP, 35)

La scène évoque un monde aux résonances ici encore proustiennes : on songe évidemment à cette soirée célèbre de *Combray* où la mère fait la lecture à l'enfant qui a refusé de s'endormir sans avoir reçu le baiser du soir, se révélant une lectrice admirable². La référence est confirmée quelques lignes plus loin par une association d'idée du jeune Pythre qui convoque une source sans doute moins idéale, mais plus directement formatrice, de l'accès à la littérature, l'école : « Peut-être songea-t-il alors qu'il n'existait pas plus, aux yeux de ces gens-là, que les personnages des contes, que ce champi, par exemple, dont parlait telle dictée que le maître avait donnée aux grands et qu'il avait écoutée, lui, après la mort de sa mère, en croyant qu'elle parlait de lui [...] ». Or *François le champi*, de George Sand, est précisément le livre que lit la mère dans la scène de Combray. Cette réécriture d'une scène proustienne par le regard d'un petit paysan pauvre et orphelin dit à la fois l'abîme qui sépare deux mondes (« ceux qui étaient à la terre et ceux qui les regardaient passer depuis un jardin calme » [36]) et la possibilité, cependant, que le monde paysan puisse trouver dans sa diction littéraire une forme de salut. L'idée en est prêtée à Pythre lui-même, mais l'on sent bien qu'elle appartient à l'auteur et dit quelque chose de son entreprise :

Et qu'importait, dirait-il plus tard, que ces derniers vous méprisent, puisqu'il existe en français des mots honorables pour les désigner, lui et tous ceux de la combe, autrement que par ces simples prénoms, réels ou usurpés, et ce patois qui nous valait tant de coups sur les doigts et qui sonnait par trop comme des bruits de bêtes, des jacassements de vieilles pies ou les souffles des bois.

Ainsi, les plus vifs d'entre ces écoliers fréquentant « la longue salle surchauffée qui sentait l'élève malpropre, la vache, la terre, et un mélange de craie, d'encre violette et de papier humide » (GP, 50) auront accédé par la langue française à une autre dimension de l'existence, et particulièrement André Pythre, qui trouvera le moyen de faire le deuil de sa mère en sublimant son souvenir dans le prestige des mots :

Chat Blanc avait appris à l'aimer, cette langue qui venait, disait-on, de celle de Dieu. Et pendant tout un mois, accroupi au bord du grand pré

1. Cette périphrase métaphorique désigne l'école, « gros bâtiment soutenu à mi-pente par d'épais contreforts » (GP, 35).

1. *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, p. 41-42.

blanc, il parla en français à sa mère, sous le regard des oiseaux, peut-être sans très bien comprendre ce qu'il disait : bribes de poésies et de leçons d'histoire de France, phrases qu'il inventait, proverbes et morceaux de fables, tout lui servait à accompagner d'heure en heure la métamorphose du corps maternel dans le triomphe de l'odeur à quoi il ne cessait de songer et dans laquelle il croyait distinguer celle de sa mère comme s'il y eût entendu l'inflexion de sa voix. (51)

Si le jeune Pythre a l'intuition que le français peut seul faire contrepoids à la matière, donc au grand cycle indifférent de la vie et de la mort, c'est bien pour avoir appris qu'il est la langue de la culture, quand le patois est encore trop proche de la nature : « [...] une langue qui se distinguât du bruit des animaux, du vent dans les branches des hêtres et des genêts, des cris d'oiseaux sur la lande, des râles des amoureux et des mourants. » (251). C'est pourquoi les habitants de Prunde eux-mêmes, charriant au printemps leurs morts vers le cimetière le plus proche, verront dans cette langue qui leur est encore presque étrangère le seul rempart contre la fatalité de leur condition :

Dans la charrette les femmes récitaient en français des prières lentes que nous écoutions comme autrefois le maître ; car le français nous rassurait, mettait entre la nuit et nous, entre le désordre primitif et la résignation, l'épaisseur de syllabes fortes et claires – les seules qui pussent lutter d'égal à égal contre les éléments, songions-nous parmi les vents contraires et la pluie qui balayaient la lande, [...] petits hommes qui cheminaient dans la nuit des hautes terres, [...] à peine plus solides que de jeunes coudriers et moins malins que les bêtes de la nuit, mais qui gardaient foi dans ce qui les séparait encore des bêtes et des arbres : cette langue dans laquelle ils n'étaient pas nés, mais qui s'étendait au-dessus d'eux, obscure et transparente, comme le ciel, cette nuit-là, et dans laquelle beaucoup étaient persuadés qu'était inscrit leur destin et que c'était dans ses vocables qu'ils pourraient le déchiffrer, s'ils en étaient capables [...]. (59)

Sans doute une part de mythologie personnelle se mêle-t-elle ici à la restitution du monde paysan. Le respect de la langue française que Millet prête aux habitants du plateau est indissociable de son propre choix d'inscrire leur mémoire dans cette langue, et sous sa forme la plus haute, celle précisément dont ils avaient pu avoir quelques lumières par les textes d'auteurs que l'école de la République avait fait pénétrer dans les contrées les plus reculées, au prix d'un combat sans pitié contre le patois¹. Mais l'approche qu'a l'écrivain de la question

1. La violence humiliante de l'école est cependant montrée et nullement justifiée : « [...] ce patois qui, même dans les plus innocentes bouches, mettait en colère les

linguistique s'accorde sans conteste à la mentalité paysanne pour laquelle le patois était un idiome à usage domestique et familier, constitutif sans doute d'une identité, mais ne se situant pas sur le même plan que le français appris à l'école, nimbé du prestige du savoir et du pouvoir : « Ce qu'on appelait patois était l'objet d'une préférence intime sur quoi pesait une sorte de honte en même temps qu'elle donnait un vif plaisir élocutoire. » (*HL*, 139). D'ailleurs, plus que la dimension sociolinguistique du phénomène lui importe l'expérience vécue dans son enfance, celle du jeu réel entre deux langues, dont il a le souci de témoigner. Et n'est-ce pas précisément rendre un hommage authentique à ces « ombres » qui lui sont chères que de ne pas trahir ce qui était leur manière propre d'habiter, dans une hiérarchie sans doute discutable, mais pour eux évidente, le mélange des langues ? La description que fait Millet du rapport entre français et dialecte limousin participe finalement d'une légitimation de sa propre entreprise : magnifier une civilisation presque éteinte dans une langue qui, certes, lui a été imposée au détriment de sa langue originelle, mais dans laquelle elle s'est aussi ouverte à autre chose qu'elle-même.

Dans ce contexte, il n'est pas indifférent que Millet ait fait d'une institutrice en retraite la narratrice principale de *L'Amour des trois sœurs Piaie*. Yvonne incarne en effet, dans sa grandeur et sa raideur, l'entreprise d'inculcation de la langue française menée par l'école de la République. Dès la première visite de Claude, elle est présentée comme celle qui n'a « plus peur des mots, ayant passé le plus clair de son temps à tenter de les maîtriser pour les dresser contre l'ignorance, la détresse, le vent du nord, les hivers sans fin, les ténèbres du haut pays » (*ATSP*, 13). Son origine et son métier l'ont placée à la jonction de la terre et de la langue, de la terre au-dessus de laquelle elle s'est élevée et de la langue à la transmission de laquelle elle a voué sa vie, trouvant dans « l'échelle sociale » la seule « échelle de Jacob » possible (168). Le récit l'imagine se rendant pour la première fois à l'École Normale du chef-lieu, habitée par le sentiment d'un passage initiatique qui est, avant tout, entrée dans la langue et la littérature françaises :

maîtres et particulièrement l'instituteur et empourrait l'élève, qui pensait alors avoir la bouche sale, malsaine, souillée comme le fond de ses brages, et nous rendait, déplorait le maître, indignes de la terre où nous étions nés et de la République qui nous élevait hors des combes, des fermes, des siècles obscurs. » (*GP*, 49).

Mieux valait, n'est-ce pas, cheminer vers les mots français, un matin d'automne, alors qu'elle passait sur le barrage au moment où le brouillard se levait et qu'elle entrait dans la demi-nuit des grands bois, chantonnant pour se donner du cœur et se répétant probablement que Molière, Voltaire, Victor Hugo, Zola, Romain Rolland, Colette, c'était bien autre chose que des hectares de bois, des têtes de bétail ou de la terre remuée : l'or de la République, quelque chose qui ne se dévaluait pas et qui appartenait à tous, la vraie gloire des pauvres [...]. (166-167)

Puis ce sera la vie austère de l'institutrice de campagne, l'apostolat laïque, qui

[...] ne souffre de vie privée que réduite à la toilette, au sommeil et aux songes, le reste du temps voué à la parole vive, heureuse ou mordante, aux heures strictes de la classe qui égrenaient dans l'année le grand rosaire laïque, et celles, plus lentes, plus épaisses, sous la lampe, au bureau, sur l'estrade, mais plus volontiers à la table de la cuisine, dans le logement de fonction, tout près de la cuisinière à bois, à corriger les cahiers et à préparer les leçons, seule dans le soir qui montait plus vite qu'on aurait cru et qui assiégeait les vitres déjà fraîches sur lesquelles elle n'avait pas encore replié les persiennes de fer [...]. (169)

À travers cette belle évocation d'une vie d'institutrice de campagne, qu'effleureront à peine « un mariage pour rien » (178), vite refermé par la mort, et quelques liaisons fugitives, on devine la tendresse de Millet pour cette humble mais fière missionnaire de la langue, qui a « fui tout ce qui pouvait avoir trait à ce qu'on appelle l'existence personnelle » (189) : loin des représentations caricaturales qu'ont souvent donné des « maîtres d'école » d'autrefois les tenants de la modernité pédagogique, plus proche de la reconnaissance d'un Camus évoquant magnifiquement, dans *Le Premier homme*, la figure de son instituteur d'Alger.

Pour autant, le patois ne peut être méprisé par celle dont il a été la langue première. Mais son devoir est de prendre le parti de la langue nouvelle, à laquelle il faut faire place en luttant contre l'autre, en un combat qu'elle n'a pas décidé, mais dont elle a accepté l'intransigeance comme une nécessité, parce qu'elle le pense juste et bénéfique :

[...] il avait fallu leur en remontrer, à ces petits gars aux bouilles rougeaudes, aux yeux farauds ou sournois, aux mains qui manieraient toujours mieux la fourche, la faux et la hache que la plume, et sur les lèvres de qui il fallait rabattre ou ratisser [...] ces mots de patois dans lesquels elle avait souvent envie de leur répondre mais dont l'Inspection académique, à Limoges, continuait de proscrire l'usage ;

ce qui ne les empêchait pas, eux, d'en faire leur brouet quotidien, dans la cour de récréation, les alcôves, les cuisines, les étables, aux champs, au fond des bois, jouant, disait-elle, de la langue des bois contre celle de la République, parce que tout cela, les bêtes, les bois, les saisons, les travaux, les plaisirs et les peurs, sonnait mieux en patois, et sans qu'ils se doutassent alors, les uns et les autres, que la partie était déjà perdue, oui, qu'ils étaient en train de descendre dans une nuit inconnue, avec leur cortège de bêtes, de souvenirs, de coutumes, de légendes, avec le peu de gloire d'une langue qui ne s'écrivait pas, que les plus jeunes ne parlaient déjà plus et qui ne retiendrait rien, ni visage, ni corps, ni geste, pas même le souvenir de ses propres vocables. (ATSP, 20-21)

La justesse et la beauté de l'évocation qu'offre Millet du destin linguistique du pays tient à cet équilibre tenu entre l'idéal de l'institutrice soucieuse d'élever un tant soit peu aux lumières de la langue et du savoir les générations successives de petits paysans, et le vécu de ses élèves, encore pris dans la chaude matérialité des corps, de la nature et des traditions, mais condamnés à la perdre, sans que cette perte n'apparaisse jamais comme un évidente victoire, l'écrivain l'accompagnant au contraire, tout en la sachant inéluctable, d'un authentique regret.

De l'institutrice Yvonne Piale au professeur de lettres Thomas Lauve, un degré sans doute est franchi sur « l'échelle sociale », mais nullement sur « l'échelle de Jacob », tant l'itinéraire de Lauve à Helles s'apparente – littéralement – à une descente aux enfers. Entre les écoles de Villevalaix ou de Sainte-Marie-Lapanouze et le collège Paul-Zalisky se creuse tout l'abîme qui sépare l'école conquérante de la III^e République et l'école en crise de la fin du siècle, encore aggravé par l'opposition entre la campagne et la banlieue. Pourtant, Lauve est bien selon sa grand-mère « le digne élève d'Yvonne Piale, l'ancienne institutrice des Buiges, tatillon, persuadé des vertus salvatrices de la grammaire » (LP, 48). Mais cette foi dans la langue se heurte à une réalité autrement têtue que le patois des petits paysans d'autrefois, car les temps ont changé. Ce ne sont pourtant pas deux langues qui s'opposent, mais deux états d'une même langue. Cependant, l'écart s'est creusé entre eux au point de reproduire une forme de diglossie. Lauve se voit ainsi drapé

[...] dans les plis d'une langue qui n'avait plus grand-chose à voir avec celle que parlaient ces élèves. Non, nous ne nommions, ne voyions, n'entendions plus les mêmes choses ; le monde s'était déchi-

ré comme un voile, et nous ne pouvions partager aucun plaisir de langage [...]. (125)

Il ira jusqu'au bout de cette déchirure, qui n'est pas seulement linguistique, mais culturelle au sens le plus complet du terme : jusqu'à la rupture et la fuite. Mais par delà les débats, voire les polémiques idéologiques qu'une telle posture n'a pas manqué de susciter, il importe que la fin d'une civilisation soit ressentie par Lauve comme une réplique de la fin des campagnes, dans une vision doublement crépusculaire :

[...] la fin de quelque chose qui avait duré des siècles : l'autorité naturelle, le charisme, la gloire quasi anonyme que les maîtres recevaient de la grandeur de leur fonction ; quelque chose qui s'achevait là, de même qu'avait pris fin, dans les années soixante, la civilisation rurale, avec nous qui étions les derniers à avoir attaché des bœufs à des jougs, attelé des charrettes, lié le foin et le blé avec de la paille, battu au fléau, nettoyé notre linge à la main, fait saillir des taureaux, les béliers et les boucs, et cru à l'éternité. (130)

Car si la fin des campagnes n'était que le signe avant-coureur d'une crise – voire d'une fin – de civilisation, alors il devient non seulement légitime, mais impérieux d'associer dans un même mouvement la mémoire du pays et celle d'une langue française elle-même menacée, d'être en somme, témoignant pour le dernier paysan, *le dernier écrivain*¹.

C'est d'ailleurs à cet écrivain que conduit la chaîne des personnages porteurs de langue, ce Pascal Bugeaud dont le récit s'ouvre sur un incipit quelque peu provocateur, mais qui exprime bien l'intime conviction de Millet : « Après moi la langue ne sera plus tout à fait la même. Elle entrera dans une nuit remuante. Elle se confondra avec le bruit d'une terre désormais sans légendes. Les langues s'oublient plus vite que les morts. » (*VPO*, 15). Une fois encore, la fin du pays et la fin d'une certaine langue française sont associées. Il est vrai que le narrateur est et se revendique l'héritier d'une famille dans laquelle elle a été révéérée :

[...] le dernier des Bugeaud, seul de ma race à écrire aujourd'hui le français à peu près comme ils ont rêvé de le parler ou, pour quelques-uns, l'ont parlé, quand ils ne s'exprimaient pas en patois, 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 fran-

1. Titre du bref essai publié par Richard Millet chez Fata Morgana en 2005.

çais y renonçait et qu'ils parlaient, eux, avec ce respect de la syntaxe française qui était la véritable armature de l'homme, pour les Bugeaud comme pour les autres Siomois, y compris ceux qui parlaient mal mais qui considéraient que s'exprimer correctement était ici-bas la vraie, la seule gloire.

Dans cette conscience de la belle langue comme idéal de dignité, Pascal a forgé sa vocation d'écrivain. Il a été « enveloppé, dès [s]a naissance, dans les linges de deux langues » (25) et déplore un appauvrissement linguistique dû, tout autant qu'à la disparition du patois, à la standardisation du français. Lorsque l'expression *laisser pantois* vient sous sa plume, elle est aussitôt suivie de l'incise « comme on disait dans l'ancienne langue » et suivie d'un commentaire affligé sur la langue actuelle, « dépouillée des innombrables tournures, expressions, simples mots appartenant à la terre, à la religion, aux corps de métiers, aux plantes, aux bêtes ». Son récit tout entier se veut au contraire la continuation d'un « grand récit » qui est celui de la langue elle-même, à nous léguée pour que nous la fassions fructifier, l'invention n'oubliant jamais son origine, y trouvant au contraire son aliment perpétuel, avec ce sentiment mélancolique d'être parmi les derniers à le faire :

On n'invente pas un récit ; on ne le crée pas de toute pièces : il ne nous est que prêté et, l'écrivain, l'ébruitant, le déployant à notre tour, nous ne faisons que le rendre au grand récit originel dont toute langue garde le trésor mais dont les hommes perdent peu à peu le goût, ne se souciant plus de dresser contre le bruit du monde un ordre de langage qui ait rang de vérité, aujourd'hui fatigués des récits comme de la belle langue et des mythes, abandonnés de Dieu, aussi bien, ou l'ayant renié, ce qui fait de certains d'entre nous les survivants d'un monde disparu, ultimes veilleurs d'une langue également en train de disparaître, coupée de son origine, déjà trop difficile au commun des mortels, disait-on encore, non seulement à cause de la longueur des phrases et du jeu des subordonnées, mais aussi des modes, des temps, d'une tonalité, d'un phrasé français, toutes choses particulièrement déplaisantes à l'esprit contemporain, car elles les obligent à lire vraiment, à faire appel à cette forme de regard où l'œil est l'auxiliaire de l'oreille interne, disait ma mère en songeant à ceux qui ignorent que, d'une certaine façon, on n'écrit pour rien d'autre que pour rendre hommage à la langue, la louer, ou simplement témoigner d'elle ; hommage enfin aux récits dans lesquels on est né et où on mourra, enveloppés dans la langue comme les morts égyptiens dans leurs bandellettes et leurs sarcophages en cèdre du Liban recouverts d'or et de pierres précieuses. (176)

Pour bien marquer qu'écrivant il ne fait que porter plus loin, plus haut, ce que lui ont transmis les Bugeaud et, plus largement, les Siomois, qu'inventant le pays il ne fait que lui rendre augmenté ce qu'il en a reçu, Pascal rend un hommage inattendu à Jean Pythre, l'innocent du premier roman, refermant ainsi la boucle de langage qui enserre Siom. Déjà, dans *La Gloire des Pythre*, son apparence faisait de lui, sous le regard moqueur mais secrètement attendri des Siomois, une figure paradoxale de l'écrivain,

[...] avec ses petits yeux gris clair, son visage frémissant [...] et ses cheveux raides qu'il peignait en arrière et qui lui retombaient sans cesse sur la figure parce que trop longs : ce qui lui donnait l'air d'un artiste, de ce que nous croyions être un artiste ou un poète, c'est-à-dire un rêveur, un mélancolique, un de ces gars qui font dans le monde piètre et pâle figure, un innocent si l'on veut, en tout cas un inutile – et qui, quelques années plus tard, lorsque les rides et un sourire plus amer lui plisseraient la figure et qu'il passerait la plupart de son temps allongé dans la bruyère ou au bord de l'eau, rêvassant plus qu'il ne pêcherait, ressemblerait à un écrivain, et plus exactement à Jean-Jacques Rousseau herborisant dont il y avait, dans le couloir de l'instituteur, au-dessus des salles de classe, un grand portrait sous verre. (*GP*, 229-230)

La figure du promeneur solitaire, éloigné du monde et proche de la nature, était complétée plus loin par une autre grande figure de la culture scolaire :

[...] c'était, d'après Françoise Chadiéras qui avait de l'instruction, à Émile Littré qu'il faisait songer, avec les incroyables bécicules (petites, étroites, cerclées de fer-blanc) qu'il chaussait pour s'occuper d'assurances, de paris, et même pour écouter la radio dans l'obscurité, oui, à Littré, disait-elle, à l'un de ces grands hommes qui se souciaient des mots, du sens, de l'origine et du silence, un peu comme lui, Jean, qui ne portait plus ses regards que sur des figures enfuies, sur la vanité des choses, sur la transparence de l'air, sur rien... (361)

« Heureux les simples d'esprit, le royaume de la langue est à eux » : la parodie s'impose tant la transfiguration de Jean – qui d'ailleurs porte le nom du disciple préféré de Jésus – participe autant d'une religion laïque de la culture que d'une foi dans le salut par l'innocence. Dans *Ma vie parmi les ombres*, Jean Pythre revient donc par la grâce de ce jeu de vases communicants qui relie les romans de Millet, au nombre de ces « personnages étonnants, parfois extravagants, dont l'originalité confinait à l'innocence autant qu'au mystère et à la cocasserie » (*VPO*, 193). Il y inscrit en abyme la figure mythique de l'écrivain naturel,

image exemplaire de ce que pourrait être une littérature moderne, héri-tière de Faulkner, dans laquelle les prestiges de la « grande langue » ne seraient pas coupés d'une source jaillie dans le pays même, d'une parole vive irriguant l'écriture :

Jean Pythre parlait tout le temps, même quand il était seul, ou qu'on le croyait endormi, et ce murmure était une perpétuelle improvisation sur sa propre vie, une vie rêvée plus que réelle ou qu'il inventait à mesure qu'il oubliait ce qu'elle avait été réellement, et me donnant à entendre, d'une certaine façon, mon premier texte moderne, avant la lecture des grands livres qui allaient bouleverser l'idée trop heureuse que je me ferais de la littérature, m'apprenant non seulement que la vie est un songe rêvé par un idiot, en l'occurrence l'innocent qu'il était, lui, Jean Pythre, mais que ce que je tente de reconstituer aujourd'hui pour Marina 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 [...]. (194)

*

Est-ce en français ou en *patois* que Jean Pythre soliloquait ? Sans doute dans un mélange des deux, même si son père avait jadis proscrit le second. Comment donc Pascal, malgré le culte qu'il voue à la langue française, bannirait-il de son récit la « petite langue » sans reproduire une violence et une injustice qu'il condamne ? Il évoque en effet durement cet instituteur

[...] qui obligeait les enfants qui s'exprimaient en patois à tenir une lauze large et lourde à bout de bras, pendant la récréation, jusqu'à ce qu'un autre élève qui n'avait pu étouffer un mot ou une interjection limousine l'en débarrassât : punition haïssable et si incompréhensible que, pour en avoir souffert, je ne fus pas le seul à me réjouir le jour où le maître nous annonça qu'il était appelé en Algérie, où sa mort, quand elle nous fut connue, ne nous tira nulle larme [...]. (VPO, 165-166)

D'ailleurs, les destins des deux langues sont inexorablement liés :

[...] moi qui ai vu mourir un monde et la petite langue qui nommait ce monde, et qui doute aujourd'hui si la grande langue qui a porté pendant mille ans la littérature française n'est pas entrée, elle aussi, dans un déclin dont nul écrit, nulle forme d'art nouvelle ne la sauvera probablement [...]. (103)

Mais comment rendre sa dignité au patois tout en faisant le choix du français littéraire ? Le risque est grand du pittoresque, de la condescendance, de la dissonance. On se souvient que le bel hommage

rendu dans *Le plus haut miroir* au dialecte limousin ne le faisait entendre que dans une étrange présence-absence, puisqu'à la fois il n'était question que de lui et qu'un seul de ses vocables y figurait, le dernier du texte. L'entreprise de restitution qui s'engageait avec *La Gloire des Pythre* modifiait la donne. À partir du moment où une fiction se développait tout entière dans un milieu bilingue, où un chœur villageois prenait en charge la narration, il était impossible de condamner au silence la langue majoritairement parlée dans les campagnes. Millet faisait donc le choix risqué d'intégrer un certain nombre de vocables, expressions ou tournures limousins à des phrases écrites dans un français très soutenu. On pouvait craindre que ne soit ainsi accusé l'écart entre les deux idiomes. Il n'en est rien, et cette réussite peut s'expliquer, dans ce roman comme dans les suivants, par l'oralité des voix narratives qui, tempérant le style très littéraire, permet d'accueillir sans heurt des éléments d'une « petite langue » essentiellement parlée.

Toute langue nomme d'abord un univers matériel. Avec la restitution de cet univers vient naturellement celle des mots qui le disent, d'autant que le patois est la langue de la vie quotidienne. Ainsi, le « clidou » est une petite porte à claire-voie (*GP*, 38), le « buchou » une petite bûche pour allumer le feu (192), le « fenestrou » une petite fenêtre (371), le « pissarou » le conduit d'écoulement d'un évier, *ATSP*, 36), le « charretou » une carriole (231)¹... La fréquence remarquable de la finale *ou* dans le lexique limousin contribue à donner à la phrase, dans un écart musical avec le français, une *couleur* patoise. Il arrive d'ailleurs que l'effet soit commenté par le narrateur, comme pour le mot « clidou », jugé « trop doux, trop joli » pour désigner la porte de la baraque où sont gardés les morts de Prunde, comparée à « la porte de l'enfer » (38).

Dans les situations de bilinguisme, la langue dominée exporte aussi certaines expressions ou tournures dans la langue dominante. Pour l'écrivain de langue française, ces formes sont plus faciles à intégrer puisqu'elles ont été déjà adaptées par les locuteurs. On trouve ainsi chez Millet un assez grand nombre de formules patoisantes, entièrement ou partiellement francisées (un *franlimousin*, pourrait-on dire) : « ils commençaient à se croire » (à se prendre pour des gens

1. On peut se référer à André Lanly, *Dictionnaire limousin-français du parler de Chirac et de la Haute-Corrèze*, Tulle, Lemouzi, n° 169 bis, février 2004.

importants, *GP*, 165), « vous avez dû l'écouter de reste » (suffisamment, *ATSP*, 35), « ce *trau* de petit cousin » (littéralement : morceau de, avec valeur dépréciative, 40), « tant comme j'avais soif » (tellement, 55), « ça ne nous a pas su mal » (ne nous a pas déplu, 178), « la plus jeune des Piale qui finissait, disait-on, de venir fadarde » (devenir folle, 334).

Il est plus rare que des phrases en dialecte soient transcrites littéralement, ce qui représente la plus grande hétérogénéité linguistique et donc un risque plus grand de *pittoresque*. Encore est-ce généralement en discours direct, qui détache le propos de la narration, comme lorsque Jeanne repousse son fils Jean Pythre, la phrase en patois étant de plus traduite et son usage commenté, ce qui induit une mise à distance :

– Tira te d'atchi ! Tire-toi de là, usant du patois pour la première fois depuis des lustres, depuis qu'elle avait quitté Siom et souhaité faire passer cette petite langue en même temps que l'enfant, les enfouissant tous deux dans une eau noire [...]. (*GP*, 357)

De même lorsque Sylvie Dézenis raconte à Claude sa rencontre, enfant, avec Yvonne Piale :

Elle nous criait, en descendant par les taillis, sans se soucier de sa robe ni de ses bas : « Queï re, queï re, quo coummencâ de guarir ! » Tu comprends, ce patois, non ? « Ce n'est rien, ça guérit déjà ! » (*ATSP*, 76)

Ou encore lorsque les Siomois accueillent froidement la compagne nordique de Lauve :

[...] et lui qui s'efforçait de paraître enjoué, à son aise, la tenant par la main ou par le bras et ne la lâchant que lorsque nous avions murmuré : « Finissez d'entrer », certains d'entre nous leur faisant même l'injure de ne dire que : « Sabâ d'entrâ », dans ce patois qui signifiait à la fille qu'elle ne finirait jamais d'entrer, elle, qu'elle n'était rien pour nous, non, qu'elle ne serait jamais rien. (*LP*, 238)¹

Ma vie parmi les ombres va modifier de manière significative la manière d'envisager la question linguistique dans le roman, par le fait même que Pascal est écrivain et bilingue, ayant, dit-il,

1. Dans ces phrases, Millet n'utilise pas la graphie « normalisée » de l'occitan moderne, mais une transcription phonétique. Ce choix est significatif de l'importance qu'il accorde à la dimension orale du patois dans sa singularité dialectale.

[...] noué avec les deux langues dans lesquelles j'ai vu le jour, le français et ce dialecte qu'on appelait patois et qui était un des ultimes rameaux de la langue limousine, le rapport de consanguinité à la fois impossible et heureux par quoi, dépassant tout conflit linguistique, je sortirais de ma condition et du drame dans lequel je ne voyais pas que je m'enfonçais, pour devenir un jour écrivain et tenter, à ma façon, d'empêcher tout un monde de sombrer dans l'oubli ou d'en accompagner la fin, aujourd'hui que le patois est mort et le français à l'agonie – du moins le 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 [...]. (*VPO*, 87)

Dès lors qu'un personnage aussi proche de l'auteur se donne pour tâche de restituer le monde de Siom, il est logique qu'il s'intéresse aux mots qui s'y entendent et que se développe une dimension clairement métalinguistique : les faits de langue, désignés comme tels, font l'objet d'un commentaire, ils ne sont pas simplement présents en emploi, mais en mention. Le phénomène n'était pas absent des romans antérieurs, mais plus rare. Lorsque Yvonne Piale se plaignait de l'état dans lequel se trouvait le Montheix, où l'on avait « tout laiss[é] se défaire » (*ATSP*, 42), le narrateur suggérait que le mot dialectal aurait été plus expressif : « [...] elle eût pu songer que *se défaire* n'était pas le verbe qui convenait et qu'il eût fallu user du patois *s'ébouiller*, bien mieux à même de dire l'abandon, le mépris et la ruine. ». Dans *Ma vie parmi les ombres*, ce type de commentaire se multiplie. Telle construction simplement utilisée par un personnage dans un roman précédent est cette fois pointée et justifiée : « “Tant comme elle t'aimait”, avait-elle dit en usant d'une tournure siomoise ici plus convaincante que le français correct [...] » (*VPO*, 235-236). Certaines expressions sont longuement décrites, avec leur valeur, leur diction, la gestuelle qui les accompagne :

[...] Jeanne [...] qui me chassait comme elle envoyait promener le chien, avec cette exclamation patoisante qui lui faisait aller chercher son souffle et sa voix au fond de sa poitrine, les lèvres arrondies, le menton baissé, les yeux gros, les bras en avant, telle une cantatrice s'appêtant à proférer sa malédiction contre l'amant cruel, le père inflexible ou le Destin, et répétant à mon encontre, Jeanne, ce mot terrible qui ne peut se traduire en français et qu'il faut entendre en plaçant un fort accent tonique sur la première syllabe : « Uchi, uchi ! ». (193)

Ou encore :

[...] « Il ne fait pas bon venir si vieux, mon pauvre Pascal », avec ce sens si particulier, à Siom, de l'adjectif « pauvre », qui ne signifie pas que c'était moi qui étais à plaindre mais que la parleuse m'englobait dans la commisération qu'elle ressentait non seulement à son propre endroit mais pour l'espèce humaine tout entière [...]. (142)

Le narrateur se remémore aussi, au détour d'un mot dont, enfant, il déformait la prononciation, une série de déformations analogues qui donnent à entendre un français local :

[...] au *cimitière*, comme je disais alors, conformément à la siomoise déformation de certains mots qui nous faisait également dire *mécrcedi* au lieu de mercredi, *pomme terre* pour pomme de terre, *agréiable* pour agréable, *pichiatre* pour psychiatre ou *plancarte* pour pancarte. (67)

Ailleurs, c'est l'emploi d'un mot français qui est particulier :

Je dis « hameau » quoique ce terme ne fût pas en usage, dans le haut Limousin, à la place duquel on employait « village », même en parlant d'une ferme isolée : Lestang, Veix, Le Montheix, La Buffatière, La Moratille, La Sestérée étaient des villages, Siom un bourg, et les Buiges une petite ville, tout cela à l'échelle d'une province fort peu peuplée [...]. (498)

Ainsi sont collectées les bribes d'un mélange heureux entre deux langues, sans visée exhaustive, mais dans l'idée d'en donner à entendre, quoique imparfaitement, la musique irremplaçable :

Cette scansion de l'oralité me hante, autant que certains accents, pourtant impossibles à *écrire*, mais dont il passe quelque chose dans le texte, sous forme de voix intérieures, quasi rêvées. Il y a bien sûr le patois, quelques expressions idiolectales, inscrits dans le texte pour résumer en partie des façons de parler, comme des sortes d'accords, d'harmoniques, de motifs récurrents, mais on est bien loin du chant qui était celui des ruraux limousins, et qui gît au fond de moi. (*HL*, 136)

Mais Millet va plus loin que le simple témoignage. C'est aussi le *modèle* d'un français enrichi de sa géographie et de son histoire qu'il défend lorsqu'il évoque le parler de certaines clientes de sa grand-mère à Villevaleix,

[...] ce phrasé provincial auquel je dois beaucoup du sentiment que j'ai de la langue française ; un français venu du XIX^e siècle dont c'étaient là les ultimes lueurs [...]. Pour être pittoresque, ce français ne manquait ni de justesse ni d'élégance, mélange de tournures limousines, souvent rurales, et de français courant, à la syntaxe sûre [...]. (*VPO*, 279)

Un personnage surtout incarne cet idéal linguistique : Madame Malrieu. Cette bourgeoise de Villevaleix, d'origine modeste et rurale, mais riche veuve d'un négociant en vins et qui a été aussi institutrice, possède cette culture qui, n'ayant pas oublié la terre, en a gardé la quintessence. Apprenant qu'il y a « quelqu'un, à Villevaleix, qui aime les livres » (429), elle a invité Pascal et lui a proposé de lui faire la lecture, sa vue ayant beaucoup baissé. L'écouter parler, l'adolescent découvre ce que peut être une langue soutenue enracinée dans un pays :

La langue de Mme Malrieu était d'une extraordinaire richesse ; elle n'hésitait pas à recourir aux mots de la terre, du patois et aux régionalismes ; ce qui, enchâssé dans une syntaxe très pure dont les articulations complexes semblaient obéir autant à sa respiration qu'à la grammaire, donnait à ce qu'elle disait l'apparence d'un texte littéraire [...]. (435)

Décrivant cette langue, Millet développe dans le roman comme un petit supplément au *Sentiment de la langue* :

Car la beauté de la phrase de Mme Malrieu (comme celle de tant d'autres personnes âgées que j'ai écoutées parler sur ces hautes terres et ailleurs, comme de magnifiques artistes de l'éphémère) tenait non seulement à ce qu'il faut bien appeler le pittoresque de l'expression – et à quoi concourraient nombre de corrégianismes 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 : elle aurait pu se contenter du français simplement correct qu'on enseignait dans les écoles de la République et qui imitait celui de l'Île-de-France ; [...] mais c'était celui du Limousin qu'elle cultivait, un peu comme, dans un jardin à la française, on laisse en un petit bois se développer de façon naturelle des essences sauvages ou venues d'ailleurs. Accent qu'elle portait à la perfection, ni trop gras ni trop rural, mais chantant, sentant la province bien plus que la terre, Mme Malrieu ayant compris qu'une langue sans idiolectes ni accent est une langue quasi morte, et que la francité, aurait-elle pu dire si elle avait été familière de ce vocabulaire, consiste moins dans la pureté de langue (laquelle n'est d'ailleurs qu'un songe républicain ou un fantasme de conservateur, seule la syntaxe pouvant être, d'une certaine façon, pure) que dans la diversité quasi littéraire de ce qui participe à un ensemble frémissant, complexe, universel [...]. (436-437)

Loin de ce purisme que des esprits peu attentifs ou malintentionnés ont cru pouvoir prêter à Millet, la langue de Mme Malrieu réalise donc l'idéal d'un français littéraire irrigué par cette « petite langue » dont

Le plus haut miroir avait déjà rappelé qu'elle était l'héritière de la lyrique occitane :

Et comme les eaux de la Vézère qui continue à couler dans son lit au fond du lac de Siom en lui donnant sa couleur et son volume, c'est à la langue de Bernard de Ventadour que je pensais en écoutant la vieille dame : une langue à la fois tout autre et cependant parente, quelque chose qui s'était officiellement tu il y a longtemps mais qui avait persisté à bruire dans ces rameaux solitaires qu'on appelait les patois et qui laissaient entendre un peu cette langue d'oc défaite par le français mais dont le français, tel qu'on le parlait sur les hautes terres, était travaillé en profondeur, oui, c'est cette langue aujourd'hui à peu près morte que j'entendais aussi dans la bouche de Mme Malricu, les après-midi où j'allais la voir [...] (438).

On a compris que se dit dans ces passages quelque chose d'un *art poétique*, de la *défense et illustration* d'un français riche de son passé et de sa diversité, loin de toute sclérose académique comme de toute standardisation médiatique. Ainsi est transcendé ce qui ne relevait pas de la seule volonté de restitution linguistique, mais bien de l'ambition de forger une langue personnelle consciente de son héritage. À la faveur de cette hybridation du roman par l'essai qui caractérise *Ma vie parmi les ombres*, Millet nous offre à la fois la splendide évocation d'une civilisation éteinte et une réflexion sur l'instrument littéraire qui lui permet de la magnifier.

*

La polyphonie créée par Millet porte donc très haut Siom et sa mémoire. Dans le jeu des voix multiples s'inventent à la fois le lieu, le temps, les personnages. Mais de même que le monde de Siom est au bout du compte celui de son seul créateur, les voix qui le disent participent en même temps d'une seule voix, reconnaissable entre toutes : la sienne. Par cette tension de l'un et du multiple, Millet est bien fils de la Modernité telle que la définit Dominique Rabaté :

« Entièrement une question de voix¹ » : la littérature, depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un *sujet* tramé de *voix* – puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel².

1. Reprise de l'épigraphe de Samuel Beckett.

2. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999, p. 7.

Ce singulier-pluriel de la voix, Millet lui donne toute l'ampleur chorale grâce à laquelle Siom peut déployer ses misères et ses prestiges, tout en présentant à l'écrivain « le plus haut miroir » où refléter son propre visage. Et s'il fallait condenser en une formule l'effet dominant de cette voix, il faudrait l'emprunter à la musique, et singulièrement à ces *Leçons de ténèbres* chères à l'écrivain :

Nous sommes bien à l'écoute d'une lamentation sur le désastre, mais davantage, dans ce for intérieur où langue et musique n'ont plus de sens, à l'écoute de notre murmure intime, de ce tremblement où toute langue finit par faire silence pour laisser place au bruissement et de l'apaisement. Frémissement qui nous rappelle notre précarité et, le temps de l'écoute (et, souvent, dans le silence qui la suit), nous donne *cet étrange et irrépressible sentiment de bonheur triste*¹ qui n'est peut-être rien d'autre que la résignation à nos propres ténèbres. (*SL*, 109)

1. Je souligne.

CONCLUSION

Interrogé sur la « dimension mythique » conférée par lui à la Corrèze plus qu'au Liban, Richard Millet répond :

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

L'hypothèse, tout en expliquant le déséquilibre, du point de vue de l'écriture, entre les deux territoires d'enfance, confirme ce qui se dégage de cette étude : l'impérieuse nécessité de refonder le lieu natal en tant qu'il est définitivement perdu, de retourner en amont de soi tout en témoignant de l'antan d'un pays. De *L'Invention du corps de saint Marc* à *Ma vie parmi les ombres*, nous avons suivi le long et obstiné cheminement de Richard Millet vers l'invention de ce pays. Entre ces deux bornes, qui reflètent les deux grands tropismes géographiques de l'écrivain et le détour nécessaire par le lointain pour atteindre le natal, se donnent à lire non seulement vingt années d'écriture, mais le *sens* d'une œuvre, à la fois orientation et signification.

La seule comparaison des titres est éclairante, révélant à la fois continuité et métamorphose. De chacun d'eux émane un mystère : le *saint*, les *ombres* appartiennent à l'envers des apparences, de l'incarnation, de la présence. Il s'agit toujours d'inventer ce qui a disparu, est enfoui dans la mémoire, voué à l'oubli. Mais l'objet de l'invention est dans les deux cas bien différent. Au singulier (« *du corps* ») a succédé le pluriel (« *les ombres* ») : d'un côté un personnage solitaire, de l'autre une famille appartenant à une communauté. À partir de *La Gloire des Pythre* – titre qui disait déjà le souci de magnifier un être collectif –, Millet a dépassé le solipsisme dans lequel étaient enfermés ses personnages antérieurs pour s'ouvrir aux autres. Quant au sujet de l'invention, il n'est pas nommé dans le premier titre, quand le second affirme au contraire la présence de l'inventeur : « *Ma vie* », au sens où

je recèle ces *corps ombreux* qu'il s'agit de porter au jour de l'écriture. Marc, d'abord objet du récit de son ami libanais, est finalement devenu, en Pascal Bugeaud, le sujet écrivain qu'il désirait être, qu'il aurait pu être si, au lieu d'aller mourir à Jezzine, il était revenu vers « les neiges bleues de l'Auvergne » (*ICSM*, 108) et s'était tourné vers « les visages d'autrui » (*SL**, 242). Dans les métamorphoses romanesques du moi, l'invention du pays est donc aussi, en tant qu'il est fait de ce pays, l'invention de l'écrivain.

C'est pourquoi la clé ultime est sans doute celle de cette « chambre bleue » de l'Hôtel du Lac où, déjà, le narrateur de *Petite suite de chambres* trouvait le terme de son voyage initiatique, où avait lieu, dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, la dernière rencontre de Claude et de Sylvie, et donc la fin d'une double histoire. Dans *Ma vie parmi les ombres*, cette pièce « peinte d'une étrange couleur bleu roi » (*VPO*, 163), prédestinée en somme à la *royauté* poétique qu'avait rêvée Rimbaud, est la chambre de Pascal. Lorsque sa grand-tante Marie, la bonne marraine, lui a donné ce « baiser de la nuit » qu'il compare au « baiser de la fée » (162), ouvrant le royaume des contes, elle devient le lieu où, privé de sa mère, l'enfant doit puiser dans ses ressources intérieures pour affronter l'obscur :

[...] obligé de me raconter à moi-même, une main en conque sur l'oreille, à la façon d'un chanteur sarde, les histoires lues ou entendues dans la journée – les réinventant, en inventant d'autres, aussi, puisque j'eus vite épuisé la matière publiée : activité dans laquelle je vois l'origine de ma double passion pour la littérature et pour la musique – celles-ci jamais tout à fait séparées dans mon esprit ni dans l'écriture. (162-163)

Or, cette chambre de l'imaginaire et de l'oralité, cette chambre des harmonies secrètes, qui oriente déjà l'enfant vers l'œuvre future, *ouvre* littéralement sur l'écriture :

Mais ce qui me faisait préférer cette chambre à toute autre c'était que son unique fenêtre s'ouvrait à l'intérieur du grand cartouche blanc dans lequel étaient peints les mots : Hôtel-Restaurant du Lac. Je n'en repoussais jamais les volets [...] sans croire que j'habitais non pas l'édifice appelé Hôtel du Lac, mais (d'une façon qui m'a dès l'enfance fait considérer l'art comme une vision du monde parallèle à ce que me proposaient mes sens et les propos répétitifs et désabusés des adultes) une sorte de fresque à la fois abstraite, puisque de ma fenêtre je n'en percevais que des fragments, et platement commerciale, à l'intérieur de laquelle j'ouvrais un rectangle vertical dans les lettres *tau* de restaurant : lettres devenues soudain magiques et qui me servent toujours

à ouvrir ou à fermer le monde extérieur à ma guise, ce qui explique pourquoi j'inscris souvent la lettre grecque *tau* en haut de mes missives, comme un signe par lequel je repousse quelque chose de trop proche ou en appelle à je ne sais quoi de lointain, d'enfui, de perdu, dont seule l'écriture, un jour, pourrait me donner la formule entière ; ce qui avait fait dire à ma mère, avec son ironie coutumière, et sans que je la compris vraiment [...], un jour qu'elle étendait du linge au jardin et que j'étais apparu à cette fenêtre avec un air d'herméneute ébloui par le monde, que je finirais fadard à force d'habiter des mots. (VPO, 163-164)

Comment mieux dire la place centrale de l'Hôtel du Lac comme source de l'écriture, dans le jeu infini entre le dedans et le dehors, le proche et le lointain, le réel et l'imaginaire, le présent et le passé, l'âge adulte et l'enfance ? Comme si le pays tout entier était sorti d'une chambre aux volets tantôt ouverts sur le village, tantôt fermés sur les songes, une chambre que l'écrivain, cet innocent qui *habite les mots*, ne cesse de rejoindre.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Richard Millet

- L'Invention du corps de saint Marc*, roman, POL, 1983.
L'Innocence, roman, POL, 1984.
Sept passions singulières, nouvelles, POL, 1985.
Le plus haut miroir, Fata Morgana, 1986.
Le Sentiment de la langue I, mélange, Champ Vallon, 1986.
Beyrouth, Champ Vallon, 1987 (repris dans *Un Balcon à Beyrouth*, suivi de *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2005).
L'Angélu, récit, POL, 1988 (Gallimard, « Folio », 2001).
La Chambre d'ivoire, récit, POL, 1989 (Gallimard, « Folio », 2001).
Le Sentiment de la langue II, mélange, Champ Vallon, 1990.
Laura Mendoza, récit, POL, 1991.
Accompagnement, lectures, POL, 1991.
L'Écrivain Sirieix, récit, POL, 1992 (Gallimard, « Folio », 2001).
Le Chant des adolescentes, récits, POL, 1993.
Le Sentiment de la langue I, II, III, mélange, La Table Ronde, 1993.
Un Balcon à Beyrouth, récit, La Table Ronde, 1994 (« La petite vermillon », 2005).
Cœur blanc, nouvelles, POL, 1994.
La Gloire des Pythre, roman, POL, 1995 (Gallimard, « Folio », 1997).
L'Amour mendiant. Notes sur le désir, POL, 1996.
L'Amour des trois sœurs Piale, roman, POL, 1997 (Gallimard, « Folio », 1999).
Autres jeunes filles, Brive, François Janaud, 1998.
Cité perdue, Fata Morgana, 1998.
Le Cavalier siomois, Brive, François Janaud, 1998 (La Table Ronde, 2004).

- Lauve le pur*, roman, POL, 2000 (Gallimard, « Folio », 2001).
La Voix d'alto, roman, Gallimard, 2001 (« Folio », 2003).
L'Accent impur, théâtre, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2001.
Le Renard dans le nom, récit, Gallimard, 2003 (« Folio », 2004).
Le Sentiment de la langue I, II, III (éd. revue et augmentée), La Table Ronde, « La petite vermillon », 2003.
Ma vie parmi les ombres, roman, Gallimard, 2003 (« Folio », 2005).
Fenêtre au crépuscule, conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, La Table Ronde, 2004.
Musique secrète, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004.
Pour la musique contemporaine, chroniques discographiques, Fayard, 2004.
Le Dernier écrivain, Fata Morgana, 2004.
Harcèlement littéraire, entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille, Gallimard, 2005.
Le Goût des femmes laides, roman, Gallimard, 2005.
Sacrifice, sur des photographies de Silvia Seova, L'Archange Minoitaire, 2006.
Dévotions, roman, Gallimard, 2006.
L'Art du bref, récit, Gallimard, « Le Promeneur », 2006.

Entretiens

- « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Recueil*, n° 23-24, 1992 (repris dans *Le Sentiment de la langue*, La Table Ronde, 1993).
 « Entretien de Brive », avec Tristan Hordé, *Recueil*, n° 25, 1992 (repris dans *Le Sentiment de la langue*, La Table Ronde, 1993).
 « Entretien avec Richard Millet », par Stéphane Giocanti et Richard de Seze, *L'Œil de Bœuf*, n° 11, 1996.
 « Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, n° 30, 2000.
 « 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.
 « Le grand récit dont nous sommes habités », entretien avec Laurent Roux et Christian Casaubon, *La Femelle du Requin*, n° 33, 2004.

« Richard Millet. Entretien avec Aline Mura-Brunel », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

« Entretien avec Richard Millet », par Jean-Yves Laurichesse, *Cahiers Claude Simon*, n° 1, Presses Universitaires de Perpignan, 2005.

Vidéo

Richard Millet. Les territoires de la langue, réalisé par Mona Maki, diffusé sur France 3 le 30 octobre 2003, Institut pour la coopération audiovisuelle francophone.

Études critiques

Ouvrage

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

Colloque

Richard Millet. La langue du roman, actes du colloque international d'Arras, 18-19 mai 2006, textes réunis et présentés par Christian Morzewski, Artois Presses Université, à paraître.

Reuves

L'Œil de Bœuf, n° 11, novembre 1996 (textes de Pierre Bergounioux, Richard de Seze, Martin Melkonian, Robert Marteau, Yannick Haenel, Jude Stéfan, Stéphane Giocanti, Henri Lefebvre).

Le Matricule des Anges, n° 30, mai 2000 (textes de Philippe Savary).

La Femelle du Requin, n° 16, automne 2001 (textes de Laurent Roux, Sylvain Nicolino, Sébastien Omont).

Articles, communications, chapitres d'ouvrages

GODARD Roger, « Richard Millet : *Le Renard dans le nom* », in Roger Godard, *Itinéraires du roman contemporain*, Armand Colin, 2006.

HAENEL Yannick, « Le roman de la terre impossible : Bergounioux, Michon, Millet », *L'Atelier du Roman*, n° 8, Les Belles Lettres, automne 1996.

HOUPEMANS Sjef, « Le plateau des mille mystères. Réel et fantastique chez Richard Millet », in *The New Georgics. Rural and Regional Motifs in the Contemporary European Novel*, sous la direction de Liesbeth Korthals Altes et Manette van Montfrans, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002.

HOUPEMANS Sjef, « Lauve-Song », in *Lendemains*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 27, Jahrgang 107/108, 2003.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Richard Millet : le lieu et les voix », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Travail de mémoire et construction d'univers dans l'œuvre de Richard Millet », in *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, actes du colloque de Bordeaux (10-11-12 mars 2005), sous la direction de Danielle Bohler, *Eidolon*, n° 72, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

MURA Aline, « Le silence de l'écrivain, Richard Millet », *Roman 20-50*, n° 31, juin 2001.

MURA-BRUNEL Aline, « Richard Millet : entre les ombres et les vivants », in *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, édité par Sjef Houpermans, Christine Bosman Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.

OUELLET Pierre, « Le roman de la terre : Millet, Michon, Bergounioux », *Liberté*, n° 225, Montréal, juin 1996.

Table des matières

Sigles et abréviations.....	9
Introduction	11
PREMIÈRE PARTIE : LE NATAL	13
Chapitre 1 - Voyages initiatiques	19
Chapitre 2 - Hommage à la « petite langue »	47
Chapitre 3 - Confessions noires.....	57
Chapitre 4 - Chroniques villageoises.....	81
DEUXIÈME PARTIE : LE LOINTAIN.....	91
Chapitre 1 - Fictions d'ailleurs	95
Chapitre 2 - Songes du <i>nostos</i>	119
Chapitre 3 - Le livre du retour	137
Chapitre 4 - À la croisée des chemins	155
TROISIÈME PARTIE : L'INVENTION.....	161
Chapitre 1 - Lieux écrits	171
Chapitre 2 - Le temps de Siom	193
Chapitre 3 - Pour mémoire	209
Chapitre 4 - Polyphonies	239
Conclusion.....	269
Bibliographie.....	273