



**HAL**  
open science

## Richard Millet ou la littérature même

Jean-Yves Laurichesse

► **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. Richard Millet ou la littérature même. Mathias Rambaud. Lire Richard Millet, Pierre-Guillaume de Roux, 2015. hal-01871413

**HAL Id: hal-01871413**

**<https://hal.science/hal-01871413>**

Submitted on 20 Sep 2018

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

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

## Richard Millet ou la littérature même

Jean-Yves LAURICHESSE  
Université Toulouse-Jean Jaurès  
Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans *Lire Richard Millet*, sous la direction de Mathias Rambaud, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p. 51-62.

L'œuvre de Richard Millet participe à sa manière de ce mouvement qui, selon les historiens du contemporain, a rendu à la littérature, depuis les années 80, une « transitivity » dont les décennies précédentes, marquées par des expériences plus formelles (Nouveau Roman, OULIPO, Tel Quel), l'avaient éloignée, du moins en ce qui concerne les « avant-gardes »<sup>1</sup>. Il s'agit pour le texte littéraire d'avoir un objet en dehors de lui-même, de dire quelque chose du monde, en somme, de faire signe vers un « référent ». Cette ligne de partage est bien entendu très schématique, et il ne serait pas difficile de montrer qu'il y a davantage de « transitivity » dans les romans de Claude Simon, nourris de toute une mémoire de l'enfance, de la guerre, du voyage, que dans ceux de Jean Echenoz, d'Éric Chevillard ou d'autres écrivains relevant du « roman ludique ». Reste que, si l'on parle en termes d'inflexion plus que de rupture franche, le constat, à partir des années 80, d'un certain épuisement des formalismes et d'un regain d'intérêt de la littérature pour le réel n'est pas sans fondement. En ce qui concerne Richard Millet, en tout cas, il est clair que ses livres nous parlent du monde, dans une dimension tout à la fois géographique (la Corrèze, le Liban...) et anthropologique (le monde rural, la guerre...).

Pourtant, si l'on considère l'œuvre dans sa globalité, sans distinction de genres, en prenant en compte aussi bien les romans que les récits autobiographiques ou les essais, a-t-elle d'autre « dehors » que la littérature elle-même, que la forme et le monde qu'elle construit obstinément depuis plus de trente ans ? Sans en revenir à une conception autoréférentielle de la littérature (quand Millet admire un « nouveau romancier », c'est précisément celui, Claude Simon, qui échappe le plus à la doxa antiréférentielle qui domine les années 70), il s'agira ici de montrer comment l'œuvre se construit comme totalité, comment précisément elle *fait œuvre*, ce qui suppose qu'à un moment, comme toute œuvre majeure, elle s'autonomise et ne doit être lue selon d'autres critères que ceux de la littérature. Peut-être cela permettra-t-il, même si ce n'est pas le cœur du sujet, d'apporter un éclairage différent sur la violente polémique au centre de laquelle s'est trouvé l'écrivain en septembre 2002, après la publication de *Langue fantôme, essai sur la paupérisation de la littérature, suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik* : une polémique dont on peut regretter que la grande absente ait été, précisément, la littérature<sup>2</sup>. J'examinerai successivement trois aspects de l'œuvre : le monde de Siom comme invention d'un territoire, les jeux de miroirs de la fiction et de l'autobiographie, les essais polémiques comme vision littéraire du réel.

### Tout un monde

Ce que j'ai appelé ailleurs « l'invention du pays<sup>3</sup> » est sans doute ce par quoi l'œuvre de Richard Millet circonscrit et impose le plus nettement un univers particulier. On songe au célèbre « petit coin de terre natale, grand comme un timbre-poste » dont Faulkner disait qu'il constituait pour lui « une mine d'or de personnages » lui permettant de créer « un univers bien

---

<sup>1</sup> Voir l'introduction du livre de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

<sup>2</sup> Voir Muriel de Rengervé, *L'Affaire Richard Millet*, Éditions Jacob-Duvernet, 2013.

<sup>3</sup> Voir Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet. L'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

à [lui] » : « Je peux faire vivre ces gens, écrivait-il, tout comme si j'étais Dieu, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps »<sup>4</sup>. Ainsi le pays de Siom a-t-il quelque chose du fameux comté de Yoknapatawpha dans lequel Faulkner situe la plupart de ses romans. Le village natal de Viam, loin d'être le lieu d'enracinement d'un roman réaliste, est l'objet d'une annexion par la littérature, que symbolise le geste à la fois fondateur et séparateur de sa re-nomination. Le toponyme imaginaire n'est pas un simple masque derrière lequel se dissimulerait le village réel. Par ses références bibliques profondément *dépaysantes*, il accomplit une sécession géographique. Peu importe que l'on puisse reconnaître dans la description du village de Siom certains traits caractéristiques du village de Viam : Millet nous le donne à connaître *pour la première fois* par le pouvoir de la langue littéraire, ou encore, pour paraphraser Claude Simon, il ne le *reproduit* pas, il le *produit*<sup>5</sup>. Qu'il emprunte au réel une topographie, un paysage, des histoires, n'y change rien : détaché du réel par le coup de lame de l'écriture, Siom devient un territoire de mots que pourront désormais peupler non seulement des figures proches de la terre, comme les Pythre, les Piaie, Céline Soudeils et bien d'autres, mais aussi des artistes ou des intellectuels comme l'altiste Philippe Feuillie, le professeur Thomas Lauve, l'écrivain Pascal Bugeaud ou encore – même s'il est un imposteur – le critique d'art Tarnac. Une telle concentration de talents dans un si petit village écarte d'emblée toute idée de réalisme. Siom, bien davantage qu'un observatoire de la fin du monde rural, est l'utopie de toute création, et c'est pourquoi il peut continuer à engendrer des personnages, voire à en accueillir rétrospectivement, comme le musicien de *L'Angelus* à l'occasion de la réédition de ce roman en collection de poche<sup>6</sup>. Le retour des personnages d'un roman à l'autre n'est pas tant ici un procédé d'attestation réaliste que l'affirmation d'un monde personnel et de la liberté du créateur. Et si l'on pense à Balzac, ce n'est pas tant au « secrétaire de la société » qu'au démiurge déclarant fièrement, dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine* : « Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits ; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin !<sup>7</sup> ». La répétition des possessifs manifeste assez clairement la souveraineté du romancier sur sa création.

Le monde de Siom est certes plus restreint géographiquement, mais son identité littéraire en est d'autant plus forte. Le plateau, « grande table de pierre où naissent les rivières et où les vents façonnent les visages aussi sûrement que les travaux et les songes<sup>8</sup> », devient le lieu emblématique de l'écriture, par ses trois caractères d'isolement, d'altitude et d'horizontalité, qui ne sont pas sans évoquer métaphoriquement la table de travail de l'écrivain. Et l'on peut voir dans le premier regard que pose André Pythre sur le village de Siom, lorsqu'il arrive de l'autre bord du plateau pour s'installer dans la ferme de Veix, l'image même de la prise de possession par le romancier de son territoire imaginaire :

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

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 29.

<sup>6</sup> Le toponyme de Siom est en effet absent dans la première édition du récit chez P.O.L. (1988). Introduit par Millet dans les deux dernières nouvelles de *Cœur blanc* (P.O.L., 1994), « Noces à Liginiaç » et « La mort du petit Roger », il est ajouté à la réédition en « folio » (2001) de *L'Angelus*, suivi de *La Chambre d'ivoire* et de *L'Écrivain Sirieix* (« notre ferme natale, au bord du lac de Siom », p. 21).

<sup>7</sup> Balzac, *La Comédie humaine*, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 18-19.

<sup>8</sup> Richard Millet, *La Gloire des Pythre* [1995], Gallimard, « folio », 1997, p. 78-79.

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<sup>9</sup>.

Les deux longues phrases descriptives enserrent le village comme un microcosme complet, faisant circuler le lecteur dans le cadastre de ses ruelles, de ses bâtiments publics, de ses maisons, de ses jardins. Une anthropologie en réduction se dessine, avec les activités (la terre, le commerce), les institutions (religieuse et civile), la présence de la mort au milieu de la vie (le cimetière). Richard Millet refonde en fiction le village natal, adoptant le point de vue d'un personnage de roman étranger au pays, et dans un temps qu'il n'a pas connu, celui des toits de chaumes, des acacias encore jeunes, du chêne que remplacera un jour le monument aux morts, de la vallée qui n'est pas encore noyée. Il s'affranchit ainsi symboliquement de la réalité qui l'inspire pour créer un espace séparé, désormais ouvert à toutes les inventions.

### Jeux de miroir

Dès ses premiers livres, la figure de l'écrivain ne cesse de se diffracter sans jamais se fixer dans une identité unique, de sorte que bien plus qu'à un autoportrait, c'est à un jeu de miroirs se reflétant les uns les autres que le lecteur est confronté. Déjà, avec la « petite trilogie noire » que constituaient dans les années 80 *L'Angélu*, *La Chambre d'ivoire* et *L'Écrivain Sirieix*, Richard Millet pensait avoir fait « un ironique tentative d'autobiographie transposée », projetant en effet dans les tourments de ses personnages ses propres interrogations sur « les rapports de l'art et de la vie », et plus précisément « le sentiment d'imposture qui s'attache à toute pratique littéraire »<sup>10</sup>. Tout en étant des personnages de fiction, les narrateurs des trois histoires avaient quelques traits communs avec l'auteur, par leurs origines, leurs goûts, leurs rapports à la littérature et aux arts. Le rapprochement se précisait dans *Lauve le pur* (2000), Thomas Lauve étant originaire de Siom et professeur de collègue en banlieue parisienne comme l'avait été son créateur. Mais c'est avec *Ma vie parmi les ombres* (2003) et l'invention de Pascal Bugeaud que la projection de soi se fixe durablement sur un personnage, sans pour autant coïncider exactement avec l'auteur, ce qui maintient entre réalité et littérature un *jeu* au sens mécanique du terme. Pascal Bugeaud a passé toute son enfance et son adolescence à Siom ou dans le village proche de Villevalleix, à la différence de Millet qui n'a séjourné à Viam que pour les vacances. Inversement, Bugeaud n'a pas passé comme Millet une partie de son enfance au Liban. Avec *Ma vie parmi les ombres*, l'écrivain s'invente donc une enfance corrézienne, tout en transposant assez exactement sa généalogie maternelle. Il crée aussi, comme il l'a fait à plusieurs reprises dans des textes antérieurs, des figures parentales différentes des siennes : une mère lointaine, un père disparu. Enfin, si Pascal Bugeaud naît du territoire de Siom, il l'invente aussi, puisqu'il devient écrivain, et un écrivain très proche de son créateur. Ainsi mise en abyme, la création littéraire tend à s'enclore en elle-même, à se refléter dans le miroir qu'elle se tend.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>10</sup> Préface à la réédition de 2001 en collection « folio », p. 9-10.

Mais ce Liban qui a été retranché de l'enfance de Pascal Bugeaud fait retour, dans *La Confession négative* (2009), sous la forme imprévue d'un séjour à Beyrouth pendant la guerre civile et d'un engagement au côté des phalangistes chrétiens. La réception critique du livre tend à attribuer à l'auteur l'expérience de son personnage, d'autant que le sous-titre, qui n'est plus « roman » mais « récit », peut être interprété comme le signe de la « non-fiction ». Richard Millet laisse entendre qu'il a effectivement participé à ces événements, sans pour autant assumer tous les actes de Bugeaud. Il arrivera par la suite que certains le mettent en doute. En tout cas, dans *Brumes de Cimmérie* (2010), dont le statut autobiographique est clair puisque ce livre raconte un voyage de Millet au Liban en 1997, il est bien question du « jeune guerrier que j'étais, en 1975, au début de la guerre civile<sup>11</sup> ». Ce qui nous intéresse n'est d'ailleurs pas tant la réalité des faits que la manière dont l'œuvre remanie constamment la matière autobiographique en se jouant des frontières génériques. Car si l'« aveu » concernant la participation à la guerre civile libanaise (il s'agit d'une « confession », fût-elle « négative »), passe par un personnage de roman<sup>12</sup>, il se répercute ensuite dans le récit autobiographique d'un voyage au Liban, qui vient lui-même en contredire partiellement un autre paru en 1994, *Un balcon à Beyrouth*, censé relater le premier retour de Millet dans ce pays depuis le départ de sa famille en 1967. En revanche, il éclaire différemment un livre encore plus ancien, le premier roman publié en 1983, *L'Invention du corps de saint Marc*, où un jeune français né en Corrèze faisait un voyage au Liban pendant la guerre civile et participait aux combats auprès de ses amis chrétiens, roman qui serait donc plus autobiographique qu'on ne l'imaginait. Le lecteur ne cesse ainsi d'être renvoyé de la fiction à l'autobiographie, à travers des réajustements successifs : un roman (*L'Invention du corps de saint Marc*) serait ainsi plus proche de la vérité dissimulée plus tard par un récit autobiographique (*Un balcon à Beyrouth*), avant qu'un « récit » dont le héros est un personnage de fiction (*La Confession négative*) ne vienne révéler indirectement cette vérité, confirmée ensuite explicitement par un autre récit autobiographique (*Brumes de Cimmérie*). Que conclure de ces tours et détours quelque peu déroutants pour le lecteur, sinon que la limite entre le dedans et le dehors de l'œuvre est incertaine, voire indécidable ? Quand réalité et fiction se reflètent ainsi à l'infini comme des miroirs opposés, on ne peut plus distinguer l'objet de son reflet : tout est reflet, tout est littérature.

Comme si Richard Millet avait trouvé en Pascal Bugeaud, après avoir essayé bien des *alter ego*, son moi fictif idéal, dans une bonne distance à soi, *La Fiancée libanaise* (2011) est venu compléter une sorte de trilogie : après l'enfance dans *Ma vie parmi les ombres*, la guerre dans *La Confession négative*, ce sont les femmes qui sont au cœur de ce livre, à travers cette jeune Libanaise qui, précisément, fait une thèse sur les femmes dans l'œuvre de Pascal Bugeaud. Une part d'autodérision tragique est sensible dans cette figure d'écrivain vieillissant et misanthrope, qui au début du roman contemple l'image de son futur cadavre, digne des plus âpres vanités baroques. Et comme pour achever de clore sur elle-même cette figure de soi qu'est Pascal Bugeaud, dans le tout dernier roman, *Une artiste du sexe* (2013), Richard Millet l'écarte de lui, le repousse dans l'arrière-plan d'un récit dont il n'a plus la conduite, qui appartient désormais fictivement à autre écrivain, plus jeune et américain de surcroît, dont Bugeaud n'est plus que l'ami distant. Dans un mouvement d'effacement qui n'est sans doute pas sans lien avec l'épreuve publique subie en septembre 2012, Pascal Bugeaud fait place à Sebastian, qui à la fois l'admire et le démystifie, voulant échapper à son emprise, jusqu'à changer de style au beau milieu de son récit :

No, man ! On n'écrit plus comme ça, aujourd'hui. Assez de ce langage compassé, empesé, solennel, de ces phrases de grand paon qui tourne éternellement sur lui-même au lieu de se tourner vers le monde ! Fini ces incises, relances, digressions, imparfaits du subjonctif, nobles

<sup>11</sup> Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Gallimard, 2010, p. 18.

<sup>12</sup> Considérons que la mention « récit » n'invalide pas celle de « roman » qui définit *Ma vie parmi les ombres*, dont *La Confession négative* est la suite.

tournures avec, ça et là, quelques mots familiers ou crus comme concession à l'esprit du temps ! [...] Je ne veux plus écrire comme Bugeaud, ce dernier lui-même las de son style, pris au piège de sa propre rhétorique et de son œuvre, sans doute aigri, vauté dans la mélancolie, cherchant désespérément une nouvelle manière, et finissant par ne plus croire en rien. Je suis sans doute injuste envers lui, mais il faut tuer le père, n'est-ce pas, et je continuerai autrement, plus libre, le récit de ma relation avec Rebecca [...]»<sup>13</sup>.

Cette étonnante et rageuse auto-caricature inscrit au cœur même de l'œuvre sa propre contestation, comme si Richard Millet voulait se libérer de Pascal Bugeaud, c'est-à-dire de lui-même, s'exiler d'une France qui l'a frappé d'ostracisme pour devenir paradoxalement « un écrivain américain, c'est-à-dire un homme sans nostalgie ».

### **Polemos**

Reste l'épineux corpus des essais, auxquels il semble parfois que l'on voudrait réduire l'œuvre de Richard Millet, tant ils ont été utilisés à charge contre lui au fur et à mesure qu'ils se multipliaient, à partir de 2005. On pourrait être tenté d'abandonner ces textes à leurs détracteurs, comme hors littérature, écrits circonstanciels. Ce serait une erreur, car ils font partie intégrante de l'œuvre et c'est ainsi qu'ils doivent être lus, sauf à les réduire à quelques phrases coupées de leur contexte et susceptibles de nourrir un procès à charge. On notera d'ailleurs que leurs titres font majoritairement référence à la littérature : *Le Dernier Écrivain* (2005), *Harcèlement littéraire*, (2005), *Désenchantement de la littérature* (2007), *L'Enfer du roman. Réflexions sur le postlittérature* (2010), *De l'antiracisme comme terreur littéraire* (2012), *Langue fantôme, essai sur la paupérisation de la littérature*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik* (2012). Cette insistance dit bien que la question centrale, celle à partir de laquelle toute autre question est abordée, est celle de la littérature. Si les problèmes de l'enseignement, de la langue, des religions, de l'identité française ou européenne préoccupent à ce point l'écrivain, le tourmentent parfois jusqu'à l'excès, c'est à la mesure de ce qu'est pour lui la littérature : un absolu à quoi il a voué sa vie. On peut trouver dérisoire ou dépassée une telle conception, dans une époque plutôt encline au relativisme et à la démystification, et dans laquelle la littérature n'occupe plus qu'une place mineure. Mais ne pas la prendre en compte est se condamner à ne comprendre que partiellement l'œuvre de Millet.

On objectera que ces essais parlent bien de notre réalité contemporaine, lorsqu'ils ont pour sujet la crise de l'école républicaine, la médiocrité du milieu littéraire, la dégradation de langue, le développement de l'islam en France, l'aveuglement occidental sur la Syrie, et même un terroriste norvégien tristement célèbre. Mais tous ces « sujets d'actualité » ne prennent sens qu'à travers une vision littéraire du monde. Il ne s'agit certes pas de plaider l'irresponsabilité de l'écrivain au prétexte que la littérature serait sans conséquence. Comme tout citoyen, l'écrivain est responsable devant la loi du contenu de ses écrits<sup>14</sup>. Il ne s'agit pas non plus d'écarter ces écrits en tant qu'ils exprimeraient des opinions personnelles n'ayant rien à voir avec la littérature et que chacun jugerait à l'aune de ses convictions. Au contraire, ce n'est qu'en rendant leur dimension littéraire à ces écrits que l'on peut éviter la caricature. C'est d'ailleurs faute d'avoir accordé de l'importance au qualificatif « littéraire » accolé au mot « éloge » dans le titre du texte incriminé que l'on a pu le lire – si tant est qu'il ait été lu – comme un « pamphlet fasciste<sup>15</sup> ». Richard Millet s'est plaint à bon droit que « l'ironie » introduite par ce terme n'ait pas été perçue : on peut seulement s'étonner qu'il en ait été surpris, lui qui par ailleurs fustige la légèreté et l'ignorance de l'époque. Mais ce simple mot et l'importance que lui accorde l'auteur me semblent confirmer que ce dont il parle dans ses essais appartient tout entier à la littérature, au même titre que les personnages de Siom ou les souvenirs du Liban. Non que les problèmes soulevés par ces textes ne soient de vrais

<sup>13</sup> Richard Millet, *Une artiste du sexe*, Gallimard, 2013, p. 109.

<sup>14</sup> On rappellera que Richard Millet, même au plus fort de l'« affaire », n'a jamais fait l'objet d'actions en justice, ce qui invalide bien des qualificatifs infâmants dont il a été accablé (« raciste », « fasciste »...).

<sup>15</sup> L'expression est due on le sait à Annie Ernaux (*Le Monde*, 10 septembre 2012).

« problèmes de sociétés », qui mériteraient au moins d'être débattus. Mais plutôt que de les réduire à ces circonstances, il est plus intéressant de se demander en quoi, comme les « écrits de combat » d'un Bernanos, ils participent pleinement d'un univers d'écrivain. J'en veux pour preuve que la posture polémique qui est celle de Millet dans ses essais se reflète étrangement dans ses fictions, depuis la figure d'André Pythre défiant la communauté villageoise de Siom et devenant son bouc-émissaire, avant d'accéder paradoxalement après sa mort à une sorte de « gloire », jusqu'à celle de Pascal Bugeaud trouvant à Beyrouth une initiation à ce « sacré de transgression<sup>16</sup> » qu'est la guerre selon Roger Caillois, et au-delà, une initiation à la littérature<sup>17</sup>. C'est en resituant les essais dans le champ de la littérature qu'il est possible de les lire autrement que comme une marge intempestive de l'œuvre, et ce n'est pas trahir l'auteur, qui lui-même ne cesse de les placer sous le signe de la littérature la plus haute, assumant son anachronisme, comme par exemple au début du *Dernier Écrivain* :

Parvenu à un âge et en un siècle auxquels, enfant, et même une fois ma jeunesse perdue, je pensais ne pas atteindre, âge qu'une métaphore ouvrant l'un des textes fondateurs de la littérature moderne désigne comme le milieu du chemin de notre vie, je me rends compte à quel point l'expression *être de son temps* me convient moins que jamais. Me sentant un fort mauvais citoyen, voire une sorte d'apatride, puisque répugnant tout autant à l'idée d'être citoyen d'une Union européenne qui refuse d'inscrire dans sa constitution le caractère chrétien de ses racines qu'à l'idée d'être, selon une formule que ne veut en fin de compte rien dire, un citoyen du monde, je ne cesserai de cheminer d'une façon qui ne me permet pas de penser que je puisse demeurer ailleurs que dans cet écart, ce décalage, ce refus.

Non que je veuille maudire plus que de raison une époque qui est, elle, toujours sur le point de me réprouver : ayant connu certaines formes d'opprobre, je lui suis même reconnaissant de me montrer le visage d'un futur où je ne serai pas, et de ne me sentir en accord avec elle sur presque rien, ses mœurs, sa morale, son esthétique, son langage, son totalitarisme mou, sa tolérance inquisitrice, sa littérature, surtout, laquelle m'est, en France comme ailleurs, devenue à peu près illisible, parce que sans mémoire, ni trace d'aucun savoir, encore moins portée par l'absolue nécessité à quoi se mesurent les grands textes [...]; et disant cela, je me veux « résolument moderne », toute entreprise d'écriture étant contemporaine jusqu'à l'anachronisme, et non pas nostalgique de ce qui meurt de façon naturelle<sup>18</sup>.

Sans doute y a-t-il une forme de donquichottisme à s'opposer aussi impétueusement au monde parce qu'il ne ressemble pas à l'idée littéraire que l'on s'en fait. C'est pour avoir beaucoup lu et trouvé dans la littérature un monde à la mesure de son exigence que l'homme de la Manche est condamné à briser des lances contre le réel et à en recevoir de rudes coups en retour. Giono voyait à juste titre en lui non pas un fou comique, mais un rêveur tragique, et en Cervantès un écrivain qui « a voulu dire mélancoliquement [...] adieu à la grandeur<sup>19</sup> ». Ainsi Richard Millet, du vaste *roman* qu'est l'ensemble de son œuvre, tous genres confondus, me semble être au bout du compte à la fois l'auteur et le personnage central, devenu lui aussi littérature, nourri de livres comme Don Quichotte au point de ne plus supporter que le monde dans lequel il vit soit différent de son rêve, et pour cette raison aspirant, comme dans le magnifique finale de *Brumes de Cimmérie*, à « n'exister plus que dans le bruit souterrain de [s]es livres<sup>20</sup> ».

---

<sup>16</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, 1950, « folio-essais », p. 240.

<sup>17</sup> Voir mon article « Richard Millet : le dernier guerrier », in *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, études réunies par Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter, Classiques Garnier, 2011, p. 317-329.

<sup>18</sup> Richard Millet, *Le Dernier Écrivain*, Fata Morgana, p. 11-12.

<sup>19</sup> Jean Giono, *Journal de l'Occupation*, in *Journal, poèmes, essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 313.

<sup>20</sup> Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Gallimard, 2010, p. 135.