

MONIKA PROSOWSKA

Université Adam Mickiewicz, Poznań

« LE SENTIMENT DE LA LANGUE » DANS L'ŒUVRE DE RICHARD MILLET

Abstract. Prosowska Monika, « *Le sentiment de la langue* » dans *l'œuvre de Richard Millet* ["The feeling for language" in Richard Millet's literary work]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIII : 2006, pp. 31-47. ISBN 83-232-1643-6, ISSN 0137-2475.

A key concept in this work is a term coined by Richard Millet and used in the title of his essay *Le sentiment de la langue* ("Feeling for language"). It allows for a broad interpretation of the author's fiction, in which language experience is in the center of attention. This language experience is examined on the level of narration techniques, the process of establishing the speaker's voice, on the ethics of social relations as expressed by language, and on the status of the novel itself. Through a binary presentation of these issues, Millet does not strive after solutions, but rather aspires to highlight the dynamism of the phenomena of language and literature.

LE SUJET LITTÉRAIRE DANS SES RAPPORTS AVEC LA LANGUE

Le retour du sujet et de la narration sur la scène littéraire à partir des années quatre-vingt-dix s'accompagne d'une interrogation sur les rapports du roman avec la langue. Suite à la mise en crise du sujet et du moment où l'identité subjective n'existe pas hors du langage, il importe d'envisager un sujet romanesque qui se configure dans la langue. Selon les termes de Dominique Viart « l'épreuve de la langue *est* une épreuve du sujet »¹. En même temps, un regain d'intérêt pour les problèmes posés par la représentation qui ne s'est pas remise intacte des assauts du soupçon, favorise l'émergence de nouveaux modes d'inscription du réel en littérature. Faute de croire à la transparence des mots au monde, une partie de la production littéraire contemporaine essaie de saisir un dire du monde avec toutes les déformations et défigurations imposées par la langue². C'est ainsi que la question

¹ D. Viart, *Filiations littéraires*, *Ecritures Contemporaines* 2, Lettres Modernes Minard, Paris – Caen 1999.

² Eadem, *Ecrire avec le soupçon* dans : *Le Roman français contemporain*, <http://www.adpf-asso.fr/adpf-publi/folio/roman/17.html>

s'est déplacée du pouvoir référentiel de la langue sur les possibilités de mettre le monde en voix. Par conséquent le sujet se présente en tant que locuteur et la représentation du personnage cède la place à celle de son discours.

La question du rapport à la langue se situe au centre de l'œuvre de Richard Millet. L'essai intitulé *Le Sentiment de la langue*³ donne à lire une conscience aiguë, presque malade de la langue qui est celle de l'écrivain à même de dire : « Je ne suis pas vraiment au monde comme je le suis à la langue » (*SL*, 20). Parallèlement, différentes modalités de l'expérience langagière se font également écho à travers les textes de fiction tels les romans dit corréziens dont *L'Amour des trois sœurs Piale*⁴ et *Lauve le pur*⁵ ainsi que *La Voix d'alto*⁶ et se voient commentées par l'auteur lui-même dans le livre intitulé *Harcèlement littéraire*⁷. Cette préoccupation majeure assure, au-delà textes et genres, l'intégrité d'une œuvre toute vouée à ausculter les pulsions intérieures de la langue. En effet le questionnement se pose volontiers en termes de binarité de la parole orale et écrite ou d'un double héritage fondé sur l'opposition entre le parler de la province et la Belle Langue française. Le texte devient le lieu de confrontation du singulier et du pluriel, des manières de raconter populaires et de la littérature. D'où les dispositifs narratifs marqués par les effets de polyphonie, le sujet parlant habité par l'altérité, le style romanesque qui se cherche entre la norme et l'écart. Étrangère à toute résolution définitive entre ces pôles esquissés de façon trop schématique, l'œuvre de Richard Millet apparaît plutôt comme un lieu de tensions entre des forces existentielles et créatrices de la langue.

LA MISE EN SCÈNE DE LA NARRATION

Si le fameux propos de Bakhtine : « L'objet principal du genre romanesque (...) c'est l'homme qui parle et sa parole »⁸ s'applique initialement au réalisme du XIX^e siècle, Dominique Rabaté restitue à cette intuition du chercheur russe toute sa pertinence à l'égard des textes plus récents et notamment ceux qui s'attachent à mettre en voix le niveau narratif. Il s'agit des récits qui mettent en scène un narrateur-locuteur dont il importe dorénavant d'analyser le rapport à son propre discours. Une part considérable de l'effort romanesque y porte sur les effets de voix et

³ R. Millet, *Le sentiment de la langue*, La Table ronde, « La petite vermillon », Paris 1993. Désormais toutes les références à cette édition seront données entre parenthèses et précédées du sigle *SL*.

⁴ Ibidem, *L'amour des trois sœurs Piale*, P.O.L., Folio, Paris 1999. (*AP*)

⁵ Ibidem, *Lauve le pur*, P.O.L., Folio, Paris 2000. (*LP*)

⁶ Ibidem, *La Voix d'alto*, Gallimard, 2001. (*VA*)

⁷ Ibidem, *Harcèlement littéraire*, Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecile, Gallimard, Paris 2005. (*HL*)

⁸ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris 1978, pp. 152-153.

l'accent se déplace du produit littéraire vers les modalités de sa production. La notion de voix et la formule d'un roman en train de se faire rend compte de cette pratique⁹.

L'attention particulière portée aux faits de langage conduit en effet le romancier à mettre constamment en scène la narration et sa prédilection pour l'usage de la première personne favorise la mise en valeur de l'acte énonciatif. C'est ainsi que l'activité essentielle des personnages de *L'Amour des trois sœurs Piaie*, de *Lauve le pur* et de *La voix d'alto* est de se parler (d'ailleurs la fréquence des occurrences du verbe est frappante) et l'intrigue de ces textes repose largement sur des conversations. Pour poser la voix qui se charge du récit, l'histoire appelle à chaque fois une scène, exige un rite social ou érotique qui justifie la prise de la parole.

La structure du premier texte ressemble à un montage de plusieurs voix imbriquées des personnages qui se présentent comme locuteurs et assurent le plus clair de la narration. Ils cherchent à recomposer, à partir de bribes de souvenirs, de témoignages et de radotages, la vie d'Amélie Piaie. Malgré les années qui se sont écoulées depuis sa mort à Siom, en Haute Corrèze, le fantôme de cette femme entrevue par Claude adolescent, continue à hanter le jeune homme. En vue de lever le mystère sur le personnage hautement romanesque d'Amélie, Claude sollicite des récits auprès de trois Siomoises : son ancienne institutrice, sa maîtresse et sa mère. Les causeuses prennent tour à tour la charge d'évoquer le passé, apparemment pour y trouver leur propre compte. Cependant, au fur et à mesure que l'histoire progresse, un impérieux besoin de raconter éclipsé les motivations relatives à l'ordre de l'intrigue et devient le véritable moteur du roman. Les stratégies relevant de la rhétorique d'adresse à autrui dont le fameux « n'est-ce-pas » d'Ivonne qui ponctue ses propos ainsi que les multiples procédures de correction et de contrôle du discours employés par les personnages, désignent constamment l'acte de parler et exhibent les conditions de production des énoncés. Toutes ces stratégies contaminent également la voix du narrateur du roman et leur force rhétorique implique la figure d'un lecteur-auditeur qui se dégage en face du texte.

Le roman *Lauve le pur* est structuré sur le mode d'alternance entre deux voix impliquées dans une situation de communication inspirée par tradition de l'arbre à palabre. Thomas Lauve se met à raconter son enfance siomoise et les années passées dans la banlieue parisienne à un groupe de vieilles habitantes de son village natal. D'emblée, la collectivité dont il est issu, s'érige en chœur provincial qui reprend le récit de Thomas là où celui-ci l'a suspendu, en le commentant et complétant. Contrairement au roman précédent, aucun narrateur ne s'interpose entre les personnages et le lecteur. Il en résulte que l'accent mis sur l'acte de parler en train de s'accomplir vient être renforcée par une référence au théâtre, c'est-à-dire à la représentation d'une parole non médiatisée. La voix du protagoniste et celle du chœur, prises dans un chassé-croisé, se déploient devant le lecteur.

⁹ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Les Essais, Paris 2004.

Le dispositif narratif de *La Voix d'alto* semble le plus soumis au cadre événementiel. Or la *relation*¹⁰ de Nicole ne s'inscrit qu'apparemment dans une *relation* passionnelle dont les étapes successives racontées par Phillippe Feuillie, son amant, sont enchassées dans sa propre histoire. Or la voix de la femme déborde de son cadre dès *l'incipit* qui met en doute les possibilités de clôture romanesque : « Il n'y a pas de commencement à une histoire d'amour, elle a toujours commencé et elle finira sans doute comme elle a commencé, sans vraiment prendre fin » (VA, 11). Cette *relation* se poursuit, au-delà de la mort de la protagoniste, dans l'effort de Phillippe à reconstituer l'histoire de la vie de son amie par son récit. Or sa voix semble, elle aussi, quitter son cadre : les déictiques « aujourd'hui » (VA, 26) et « ici » (VA, 290), marques de l'encrage de son discours, se réfèrent à un lieu hors du temps et de l'espace, qui est son chalet à Siom, son village natal aux allures mythiques, « une terre pas encore privée de légende » (VA, 14).

Le caractère marquant des romans de Millet est donc de dramatiser les niveaux narratifs et d'exhiber par delà la diégèse l'acte qui la produit. C'est ainsi que les narrateurs insistent sur leur statut de locuteur. En s'adressant à l'oreille interne du lecteur, le texte produit des effets de voix débordant de son cadre romanesque.

PLURALITÉ DES INSTANCES NARRATIVES

Dès que les inflexions des voix narratives font partie des effets du texte, il importe d'analyser de plus près les rythmes et les accents qui leur soient propres. La narration polyvocalique de *L'Amour des trois sœurs Piale* est morcelée entre plusieurs instances narratives. Le plus clair du récit est sous la régie des interlocutrices de Claude et obéit aux lois de l'extention du savoir et de la mémoire des personnages. N'ayant pas toujours accès direct aux informations, elles font appel aux relations d'un tier, ce qui produit un effet d'emboîtement narratif. Le dispositif narratif constitué des voix véhiculant des bribes de récit qui s'agencent ensuite pour former une histoire, s'inspire de l' ancestrale pratique de la palabre. Le romancier renoue en effet avec l'importance quotidienne du récit dans la tradition rurale. La vie en province est inlassablement commentée au sein de la communauté où les identités se configurent moins dans le regard que dans les paroles, les commérages, les gloses proférées par les autres. La nouvelle démarche qui préside à *Lauve le pur* consiste en la mise en place, à côté de la pluralité des instances narratives, d'une instance au pluriel : celle du chœur de radoteuses provinciales qui prennent en charge la narration à l'aide d'un nous rarement individualisé. Il s'agit encore une

¹⁰ J'utilise le mot *relation* au double sens après Sylviane Coyault-Dublanchet qui y fait appel, à propos du rite érotique qui, chez Millet, sert souvent de cadre à un récit, pour rendre compte de la dynamique entre ces deux niveaux enchevêtrés d'une histoire d'amour. S. Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Droz, 2002, p. 38.

fois de rendre une parole commune dans laquelle se confondent les voix qui entrent en résonance au sein de la vie quotidienne provinciale.

L'emploi des dispositifs narratifs basés sur la parole circulante de bouche à oreille ne saurait pourtant pas être limitée à la fonction de jouer la couleur locale. Cette pratique vise plutôt l'intégration dans l'architecture romanesque d'un certain modèle narratif propre aux sociétés traditionnelles dont le trait marquant fut mis au jour par Jean-François Lyotard : la position du narrateur d'un récit est légitimé par le fait d'avoir occupé au préalable celle de son récepteur ainsi que par sa disponibilité à devenir une matière diégétique dans d'autres circonstances narratives¹¹. C'est ainsi que, d'un livre à l'autre, les mêmes personnages, originaires du même village de la Corrèze, réel mais transposé sur le mode romanesque dans la matière du récit, se retrouvent tantôt dans le rôle de conteur, tantôt dans celui de protagoniste dont l'histoire cette fois-ci est évoquée par un autre membre de la même communauté. Ces pratiques discursives sont non seulement thématiques mais également transposées au niveau narratif.

Au-delà d'un choix personnel dans la mesure où celui-ci traduit les souvenirs intimes de Richard Millet, l'écrivain interroge le fondement social de la parole dont il fut témoin. Sylviane-Coyault Dublanche fait remarquer à ce propos dans l'ouvrage *La province en héritage* que ce procédé vise à « exploiter littérairement un trait de société »¹². En effet le romancier lui-même reconnaît à son œuvre une portée verticale liée au ressourcement aux origines¹³. Du coup, un lien s'établit entre son projet et le récit de filiation dont le principe consiste, selon l'expression de Dominique Viart, à « traquer le sujet dans son héritage »¹⁴. La filiation établie dans les romans corréziens remonte au monde rural de la province en voie de disparition depuis le tournant des années soixante. Les livres se donnent pour une voix de Corrèze et l'écrivain revendique pour eux une fonction référentielle et testimoniale : « (...) cela qui est au cœur de cette terre (...) serait incompréhensible à l'homme moderne si quelques opiniâtres dans mon genre ne prenaient le relais de leurs ancêtres laboureurs, vachers, tailleurs de granit ou de bois pour tenter de redonner voix à ces petits hommes (...) »¹⁵. Si au niveau de la *diégésis*, d'une part la référence constante à la palabre assume le rôle d'autentifier les faits rapportés dans la mesure où on reconnaît le primat de vérité au témoignage vif, d'autre part la multiplication des instances narratives entre en résonance avec la règle de *testis unus, testis nullus* selon laquelle les juristes ne veulent de témoignage qu'au pluriel, dans le projet littéraire la parole singulière de l'écrivain, tissées de voix d'autrui, témoigne au nom d'une collectivité, elle-même privée de voix.

¹¹ J. Francis-Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, p. 73.

¹² S. Coyault-Dublanche, *La province en héritage*. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, op. cit., p. 34.

¹³ « Un écrivain qui ne fait pas entendre, même de façon cryptée, ou allusive, l'histoire dont il est issu, ne serait pas, d'une certaine façon, un écrivain » (HL, 58).

¹⁴ D. Viart, *Filiations littéraires*, op. cit.

¹⁵ *Une voix de Corrèze* par Richard Millet, Le Point, n° 1625 du 7 novembre 2003.

La catégorie de filiation dépasse pourtant la portée sociale pour ausculter l'identité du sujet parlant. La stratégie énonciative mobile permet d'ancrer le discours dans un lieu précis d'où il est proféré tout en jouant sur les limites d'un point de vue subjectif qui se déplacent avec la parole circulante. Entre cette double extériorité : l'expérience d'une vérité au pluriel à représenter et l'expression du témoignage singulier s'installe la médiation du texte. Il est possible d'envisager le projet de Richard Millet dans la perspective de l'interrogation sur les rapports instables de la singularité et de la pluralité, suggérés par Dominique Rabaté, au sein du sujet littéraire moderne envisagé comme lieu de tensions entre « une unité plurielle » et « une pluralité qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix »¹⁶. Dans cette optique, la notion de voix semble se prêter à rendre compte des ambiguïtés de l'énonciation moderne et du nouveau statut du sujet parlant à l'époque où le rêve de l'autonomie de la subjectivité triomphante s'est effondrée. La voix ne semble plus strictement corrélée au personnage singulier et si le pronom « je » fournit un support à la parole, celle-ci n'est plus maîtrisée par le sujet qui a abdiqué de ses prérogatives. Si, selon l'expression du chercheur, la voix excède en quelque sorte le personnage, c'est que le sujet parlant est habité par l'altérité qui se fait entendre par le biais des effets polyphoniques.

Rappelons toutefois, également après Dominique Rabaté, que le propre du roman est d'offrir la possibilité d'encadrement des énoncés des personnages par le discours du narrateur¹⁷. Situé en retrait et laissant avant tout parler les personnages, le narrateur de *L'Amour des trois sœurs Piale* manifeste pourtant sa présence dès les premiers mots du roman. Il contextualise les propos des protagonistes en portant son jugement sur le faux sens du mot « causerie » utilisé par Ivonne (AP, 13). Cet *incipit* est révélateur des choix narratifs du texte entier. Le narrateur livre les pensées, souvenirs et visions des personnages car les monologues intérieurs sont également placés sous sa régie. Il prend discrètement la relève quand leur discours tend à s'intérioriser. Apparemment il a le dernier mot sur le récit. Par contre le lieu à partir duquel parle l'*indécidable* narrateur ne se laisse pas enclorre car sa voix ne se nomme pas. Censée d'encadrer les propos des personnages, elle s'en laisse contaminer jusque dans son débit, ses accents, ses inflexions. Cette étrange promiscuité de l'idiome du narrateur avec le discours des protagonistes permet à ce premier de dire à leur place ce qu'ils ne verbalisent pas, sans toutefois surplomber leurs paroles. Les rapports entre les niveaux narratifs échappent d'emblée à la dialectique de dominant et de dominé puisque les voix des personnages débordent de leur cadre et le discours du narrateur est habité par d'autres voix.

Dans la structure polyvocalique de *Lauve le pur* aucun narrateur ne transpose les propos du chœur villageois. Pourtant les Siomaises assument le rôle d'instance narrative par rapport au récit de Lauve qui se configure sous leur régie : « En vérité

¹⁶ D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, Paris 1999, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

il n'avait pas parlé tout à fait comme ça. C'était trop beau ; c'est nous qui refaisons l'histoire, qui devinions ses pensées. Son langage était plus simple, mais ses pensées étaient à peu près de cet ordre » (*LP*, 25). Le dernier mot du récit appartient à un sujet transpersonnel, « des femmes, presque des ombres, un faisceau de souffles, une conscience anonyme, de très vieux feux » (*L*, 257). Il incarne la voix de toute une communauté et dans son récit l'histoire de Thomas Lauve finit par se résorber « lui qui nous avouait, ce soir-là, n'avoir rien tant souhaité que d'être semblable à nous (...) » (*LP*, 19). Les inflexions de cette voix narrative plurielle se font écho à travers tous les romans corréziens, structurés dynamiquement par les tensions entre l'individuel et le collectif.

Du premier coup d'œil la composition de *La Voix d'alto* repose sur le principe de subordination de l'histoire de la vie de Nicole au discours du narrateur qui se la remémore. Philippe prend le soin d'agencer l'histoire fragmentée par le rythme de leurs rendez-vous amoureux selon une logique interne à la vérité qu'il prétend atteindre par l'acte de raconter. Toutefois la motivation d'un tel dispositif narratif n'est pas uniquement d'ordre moral et psychologique, malgré l'intention apparente avouée par le narrateur : « Je veux dire simplement la vérité sur Nicole, me montrer digne d'elle, de son amour » (*VA*, 157). Dominique Rabaté fait remarquer que « la narration est plus que commémoration, elle recompose le travail de signification de son déchiffrement »¹⁸. C'est pour cela que cette lecture de recomposition doit se doubler de la prise en compte du rapport du sujet à la langue et au récit. Ce n'est que dans cette optique qu'il est possible de dégager les rapports entre deux instances narratives et leur position respective. Est-ce la voix de Philippe qui surplombe effectivement celle de Nicole ?

Le personnage de Philippe semble construit assez solidement pour que la matière de sa propre histoire lui assure une autonomie de parole. Or il est lui-même à l'origine de la première mise en garde contre la légitimité de son statut de locuteur : il se désigne comme « un type peu loquace » allant jusqu'à « la haine de la parole et de tout bruit humain ». (*VA*, 137, 26) Comment se fait-il qu'un altiste « qui comme tant de musiciens, parle un français familier, voire grossier » (*VA*, 225) et plein de méfiance à l'égard de la littérature prend en charge un double récit, proféré dans une langue exquise, et romanesque par excellence, soucieuse d'élégance autant que de précision ? Cette contradiction ne saurait s'expliquer par l'effort de mimer la qualité de l'idiome de Nicole qui maniait superbement les langues en insistant sur leurs ressources littéraires. Le langage était son rapport privilégié à l'amour, à la folie, au corps, et à la mort. C'est dans le récit qu'elle semblait trouver le vrai mode d'existence dans le temps dans la mesure où le récit autant que le temps tendent à s'épuiser dans leur accomplissement. Le pacte amoureux entre les amants repose pour une grande part sur la qualité d'écoute qu'offre Philippe à Nicole. En retour, la femme l'amène au cœur du secret de sa vie, au fur et à mesure que celle-ci se déploie devant le musicien telle une partition. L'extraordinaire de cette *relation*

¹⁸ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 30.

poursuivie par le narrateur après la mort de Nicole tient de la qualité de musicien de Philippe dont « le vrai langage est la musique, c'est-à-dire la possibilité de se passer des mots ». Le récit est possible dans la mesure où le narrateur, originaire de la communauté de paysans taiseux de Siom, s'éprouve comme « interprète, passeur » (VA, 26) qui fait entendre, à travers son instrument, d'autres voix qui viennent de plus loin que lui, les voix des autres. Etant un altiste, il fonde son destin sur celui de son alto qui n'est pas un instrument de soliste mais plutôt celui de quelqu'un promis à occuper éternellement le second rang, « quelqu'un de humble, donc d'honnête, de rigoureux, de solitaire », autant de qualités qui prédestinent le narrateur à faire sonner la voix de Nicole sans que cela puisse se réduire à rapporter banalement ses paroles entre guillemets. Il est frappant que l'histoire de la vie de Philippe qui occupe une grande place dans le roman, est orientée vers la cristallisation de ces qualités-là comme si le musicien ne faisait qu'un détour par sa propre existence pour mieux s'accorder aux sonorités de *la belle parleuse*. « Je viens écouter ta voix qui continue à me parler au-delà de ce que tu me dis dans le message que tu as laissé sur mon répondeur » (VA, 290), avoue-t-il comme si l'acte de parler sur Nicole se résorbait dans l'acte de l'écouter.

Le repérage de l'emboîtement narratif traditionnel semble ne pas résister à l'épreuve de l'analyse micro-textuelle qui conduit à de nouvelles conclusions. Par un retournement d'accents, la voix de Nicole semble déborder de son cadre apparemment subordonné pour envahir le récit et sonner à travers la voix de Philippe. Puisque la musique est « l'autre versant du silence » (VA, 217), *la voix d'alto* semble nous parvenir d'un lieu proche du silence auquel d'ailleurs les protagonistes aspirent tous les deux : au silence qui suit la musique, l'amour et la mort, « au repos éternel, à l'absence de souffrance » (VA, 282), à l'épuisement¹⁹ de la voix et de la narration qui pourtant n'en finissent jamais.

LE DIALOGUE ET LE MONOLOGUE

Les romans polyvocaliques de Richard Millet sont le lieu d'une contamination générale des discours. Ils recèlent, par-dessus le marché, la nostalgie d'une communication pleine. L'idiome absolu rêvé s'apparente soit à la voix ancestrale avec son pouvoir de transgresser la vérité individuelle dans l'intemporalité, soit à la musique, dotée du pouvoir d'insignifiance et permettant d'accéder à un autre ordre de sens où « le langage fait défaut » (VA, 281) ; il surgit dans l'écart entre le singulier et le collectif, entre la voix et le silence. Et qu'en est-il donc de la distance qui sépare le sujet parlant de son interlocuteur et de lui-même ?

Dans le roman *L'Amour des trois sœurs Piale* on postule un interlocuteur dès les premiers mots du récit d'Ivonne qui paraît s'adresser à Claude. Or, le jeune

¹⁹ A propos de la catégorie esthétique d'*épuisement* comparez le chapitre « Ecrire, épuiser » et les suivants de l'ouvrage de Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 145.

homme ne fait que subir le rythme de l'histoire révélée à compte-goutte par les conteuses qui maîtrisent la narration. On ne saurait négliger le fait que dans les textes de Millet ce sont les femmes qui entretiennent des rapports privilégiés avec la langue et le récit. Elles racontent des histoires qui ont en commun avec l'amour sensuel ou maternel (dont les femmes sont également dispensaires) le pouvoir de suspendre la révélation d'un secret infiniment différé. Les héroïnes deviennent des figures de cet rapport féminin à la parole : maîtresses au sens amoureux du terme, institutrices de profession, elles vouent leur existence à la tâche de nommer et de déchiffrer les signes. Elles sont aussi l'altérité même puisqu'elles incarnent la parole de l'autre. Confrontés à la féminité, les hommes sont des taiseux ou des ratés de la parole. Si, à propos de Claude, le narrateur constate que « le silence était sa meilleure figure – ce qu'il avait de mieux à offrir » (*AP*, 39) c'est qu'en effet le jeune homme est un auditeur taciturne et patient plutôt qu'un partenaire de dialogue. Pourtant, malgré cette soumission apparente il sait tirer son parti du jeu, lui qui « n'écoutait là que ce qu'il voulait bien entendre » (*AP*, 10). C'est ainsi que Claude se fait reprocher par les conteuses de ne pas les écouter et en effet il ne leur prête parfois qu'une oreille distraite pour se plonger, devant l'une d'entre elles, dans des rêveries sur les paroles d'une autre.

Les rapports qui s'installent entre les personnages ne relèvent pas d'une vraie communication au sens d'échange ou de partage. Les nombreuses incises à valeur allocutive qui jalonnent ce simulacre de dialogue, n'empêchent pas les propos des conversations de glisser imperceptiblement vers un monologue intérieur pour conclure sur un silence. En dépit d'un incessant va-et-vient entre différentes voix, les dialogues sont extrêmement rares et les récits exploitent les ressources de plusieurs monologues croisés plutôt que celles d'un dialogue. Les discours des personnages tiennent de la réticence, de la réserve. Chacun se voit renvoyé à une solitude radicale, d'autant plus douloureuse que sa parole est éloquente.

Au niveau des techniques romanesques, l'usage quasi généralisé du style direct et indirect libre tend à effacer les différences entre les voix. En plus les personnages n'ont pas vraiment un idiolecte qui leur soit propre comme reflet de leur condition sociale. Les marques textuelles qui signalent les changements de locuteurs relèvent des effets de brouillage et le lecteur a souvent du mal à savoir qui parle. La recherche de l'homogénéité entre les voix contribue à l'impression d'une même parole latente qui se poursuit à travers des relations diverses. Pour les problèmes relevant de la corrélation entre le personnage et la voix, la théorie dialogique de Bakhtine constitue une référence incontournable. Or l'énonciation polyvocalique mise en place par Richard Millet n'est pas dialogique au sens bakhtinien des techniques romanesques²⁰. Par contre la pensée du chercheur envisagée dans la perspective plus large qui est celle de la philosophie de la parole, vise la nature même du langage. Le dialogisme dans cette acception féconde des réflexions sur le fondement intersubjectif de l'acte de parler. Dans les romans de Richard Millet la

²⁰ D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 236.

voix ancestrale s'incarne provisoirement dans les protagonistes. En même temps le sujet est à la recherche de son identité. Par conséquent on peut parler d'un certain dialogisme dans la mesure où le sujet négocie ses propres limites avec l'altérité. C'est ainsi que les personnages de *L'Amour des trois sœurs Piale* ou de *Lauve le pur* ne dialoguent pas véritablement. Par contre leurs voix se rejoignent, par delà les cadres séparés dont elles proviennent, dans un lieu qui semble appartenir à un autre ordre temporel : celui de la transmission familiale où l'histoire d'une collectivité ne cesse de se négocier.

La dynamique des tensions entre le monologue et le dialogue est également exploitée au niveau du discours du narrateur du roman *L'Amour des trois sœurs Piale* dont *l'excipit* se suspend sur un « n'est-ce pas ». Placée à la lisière du récit, cette cheville à valeur allocutive qui mime le tic langagier de l'une des héroïnes du roman, recèle une force d'adresse provocatrice. L'un des effets produits est l'implication d'un lecteur présumé, et l'instauration d'un pacte de lecture. Rappelons un autre passage où un destinataire indécis se dégage du pluriel de l'impératif : « Renonçons à la poésie de ce que disait Sylvie et faisons comme si c'était seulement la pluie qui lui mouillait le visage » (*AP*, 297). Tout en ouvrant un espace de communication, cet extrait insiste, par son appel à l'ordre de l'imagination, sur le caractère romanesque du texte qui est en train de se produire. Nous avons forcément affaire à un texte écrit qui en tant que parole solitaire tient du monologue. Dans les passages évoqués s'agit-il donc d'un lecteur ou d'un alter-ego que la parole crée en dédoublant chaque locuteur en celui qui parle et celui qui écoute ? Par conséquent, les discours des personnages qui ne cessent de se parler au double sens de ce mot, ne sont-ils peut-être que des soliloques de soi à soi ?

Si tout échange est hanté par la nostalgie d'une communication absolue, le parleur cherche, après avoir affirmé sa singularité par la prise en charge du pronom « je », à abolir la différence qui se creuse entre lui et le destinataire de sa parole. « Cette demande d'amour, si perceptible dans les monologues (...) masque peut-être plus profondément, le désir d'être semblable, d'être le même qu'autrui » constate Dominique Rabaté²¹. Si le rêve de toute communication est de réduire la distance de soi à l'autre ainsi que celle de soi à soi, l'effet des dispositifs complexes de narration où de nombreux locuteurs interviennent dans un simulacre de dialogue, est peut-être de mieux souligner la solitude de la lecture et de l'écriture, autant d'activités qui exigent un retrait du monde et sont fondées sur la distance.

LA FICTION D'UNE RELATION ORALE

La notion de la voix narrative entraîne une certaine confusion entre « parler » et « écrire »²². L'imaginaire romanesque de Richard Millet est marqué par cette dualité et les personnages l'emblématisent souvent. C'est ainsi que la prédilection

²¹ Ibidem, p. 86.

²² Comp. D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 22.

exclusive pour la voix vive caractérise bien des protagonistes dont Philippe Feuillie qui va jusqu'à avouer sa haine des textes écrits. Par contre la vie d'Ivonne Pialet, celle de Lauve ou de Nicole sont placées sous le signe de la parole écrite. Le parti pris dans cette matière fonde souvent le destin des personnages car il relève d'un ordre philosophique²³.

Le romancier interroge effectivement les rapports de ces deux codes séparés traditionnellement par la littérature classique. A partir de l'époque moderne, on assiste à de multiples tentatives d'intégration des effets de la langue parlée dans le roman à l'aide d'une oralité feinte et de la figure de parleur simulé. Cette révolution stylistique vise ainsi un enrichissement d'une langue académique et pétrifiée. Les analyses ci-dessus consacrées aux dispositifs narratifs mettent au jour certaines de ses stratégies d'*inscription* des effets de la *voix vive*. L'ambiguïté de cette expression tient d'une part du refus d'une oralisation directe au moyen de l'imitation du registre parlé, et d'autre part, de l'absence des marques du passage à l'écrit.

Ayant pour l'horizon ce qu'il appelle *l'entier* de la langue (*HLL*, 155), l'écrivain évoque le caractère hétérogène de l'expérience langagière qui était la sienne dès sa plus petite enfance : « Je suis né, j'ai grandi dans un grand bruissement de langues : français méridional, patois du haut Limousin, arabe libanais, grec ancien, latin, syriaque (...) (*SL*, 19). D'où le souci d'exploiter différentes ressources romanesques des langues qui ont fondé son rapport au monde.

C'est dans cette optique qu'il faut envisager la grande place faite au phénomène oral dans son œuvre, surtout dans le contexte du patois. Elle est avant tout liée à la commémoration des pratiques discursives du cercle communautaire dont Richard Millet fut témoin et le rapport affectif qu'il entretient avec le parler limousin. Il est à remarquer que le patois occupe une place importante dans les romans corréziens en dépit de son absence matérielle dans le texte, à l'exception de quelques mots dont le fameux substantif *gourle*. Le surgissement des expressions dialectales dans la coulée du français sans que leur caractère étranger au texte ne soit aucunement signalée, relève moins de la fonction de couleur locale que de leur pouvoir d'évoquer une réalité qui n'existe plus et où d'ailleurs le français ne s'est jamais frayé de chemin. Leurs sonorités surannées ouvrent une percée dans un autre ordre temporel car les langues subissent le même assujettissement au temps que les humains : elles sont mortelles. Si le romancier se refuse à devenir le scripteur du patois non seulement parce qu'il s'agit d'un parler mort, mais parce que c'est une langue essentiellement orale qui n'a de lieu dans aucun livre. La rêverie sur la *petite langue* passe par la transposition du rôle du patois dans la vie des Siomois au niveau narratif ainsi que par la contamination de la matière romanesque par le plaisir que le parler limousin procurait à ses locuteurs. L'écrivain exprime la nostalgie de sa langue maternelle au sens propre du mot en évoquant son enfance corrézienne :

²³ La tradition logocentrique et la condamnation de l'écriture au nom d'une métaphysique de la présence vive ont été superbement analysées par Jacques Derrida.

« Le français ne m'appartenait pas : c'était la langue de transparence, langue parentale (l'été, j'entendais plus souvent un patois limousin) » (*SL*, 12).

Le *nostos* de l'origine située au niveau de la langue plutôt qu'à celui du territoire²⁴ rappelle un drame, celui du partage originel lié au contexte diglossique de la province des années soixante: l'uniformisation linguistique imposée par l'état oppose « la langue des bois contre celle de la République » (*AP*, 20). Effectivement dans la première moitié du siècle l'usage du patois était encore largement répandu en France et ce n'est que sous la Troisième République que l'école de Jules Ferry le proscribit pour convertir les populations rurales à l'universalité du français. Les personnages de Richard Millet sont constamment confrontés à l'opposition entre deux parlars dont la hiérarchie calque l'échelle sociale et se définit en termes de possession. C'est ainsi que dans *L'Amour des trois sœurs Piale* la domination économique des Barbatte sur les Piale se traduit dans leurs rapports à la langue. Les premiers, *maîtres* de la terre aussi bien que de la langue, ont le verbe haut, les secondes sont dépossédés et murés dans le silence. En mettant en cause la dépossession de langue et de culture livresque qui maintient les provinciaux patoisants dans un état d'asservissement, Millet reconnaît au dialecte le rôle de facteur dévalorisant, malgré son pouvoir évocateur : « tout cela, les bêtes, les bois, les saisons, les travaux, les plaisirs et les peurs, sonnait mieux en patois » (*AP*, 20). L'ambiguïté du rôle du patois tient du fait qu'il était « l'objet d'une préférence intime sur lequel pesait une sorte de honte » (*HL*, 139). L'écrivain explique ce sentiment social de honte et d'infériorité attaché au parler provincial par le fait qu'il n'avait pas vraiment un statut de langue.

A l'opposé du patois se situe donc la Belle Langue aux infinies ressources romanesques. En tant que facteur de promotion sociale grâce auquel Ivonne a pu échapper à la pauvreté, le français avec sa culture livresque deviennent pour elle la figure d'une autorité absolue, elle qui « avait toujours cru qu'il y avait un organisme supérieur, quelqu'un à qui se référer, en dernier lieu, (...) l'Inspecteur académique, l'institution du mariage, la langue française et le dictionnaire d'Emile Littré » (*AP*, 80). Or le plus grand enjeu de la parole écrite ne réside pas dans son pouvoir de séduction et de domination sociale, mais dans ses effets de distanciation qui permettent d'échapper au temps social, et d'accéder à un autre ordre temporel. Richard Millet insiste sur ce qu'il appelle la dimension verticale de l'écriture qui consiste à inclure dans le roman l'histoire de la langue et celle de la littérature française (*HL*, 155-156).

En dépit d'un certain intérêt de Millet pour l'oralité, tout dans son œuvre renvoie sans cesse à l'écriture. L'activité littéraire se coupe radicalement de la communication sociale, de son langage nivelé, pris dans sa dimension horizontale qui est celle de la contemporanéité immédiate. D'où la condamnation de la dictature

²⁴ Comp. R. Millet, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 78 : « Y a-t-il là un rapport au natal plus puissant, plus essentiel, que la langue (ou antérieur, ou autre) ? ».

du langage journalistique médiocre et fade des médias, promus de nos jours au rang de l'unique référence linguistique, crispée sur l'immédiat. Les romans de Richard Millet apportent une critique sans merci de la langue contemporaine²⁵ avec tout ce qu'elle contient d'éphémère, de trivial, de négligé. Ils lui opposent un ordre stylistique qui se constitue entre la norme syntaxique et l'écart par rapport à l'usage social démocratisé. Or la dévaluation du langage littéraire classique dans la société rend impossible la communication entre le professeur de français et ses élèves : « Nous ne nommions, n'entendions plus les mêmes choses ; le monde s'est déchiré comme un voile, et nous ne pouvions partager aucun plaisir de langage » (*LP*, 125). Au fond, la faute est impliquée au renversement de rapports qui s'est opéré dans notre culture entre les codes : l'écrit a cessé d'être le modèle pour l'oral « alors que la vieille tension de l'oral vers l'écrit se relâche et l'écrit tend à recevoir son prestige du grossier et incertain bruissement de l'oral » (*SL*, 38).

Entre ces deux pôles que sont « parler » et « écrire » et qui ne cessent de s'engendrer mutuellement, il s'agit de réinventer un récit oral imaginaire au sein de l'écriture romanesque. La fiction d'une relation proférée de vive voix progresse par des phrases amples²⁶ dont les traits les plus marquants sont la complexité syntaxique, la pureté grammaticale, le souci des sonorités riches et anciennes qui se traduit dans l'usage du subjonctif imparfait et des mots rares voire surannés. Le point virgule, le participe présent permettent de relancer sans cesse la phrase au bord de l'extinction. Le travail poussé sur le style implique une distanciation étrangère au code oral du langage et une forme particulière de solitude indissociablement liée à l'activité d'écrire et de lire. Cette forme d'écriture favorise le surgissement de la pensée qui a besoin d'une certaine épaisseur stylistique avec ses effets de retardement et de distance pour percer « l'obscurcissement du monde qui ne nous est pas donné d'emblée » (*HL*, 161) avant d'atteindre l'oreille interne du lecteur.

L'IMPOSSIBLE MAÎTRISE DE LA LANGUE

L'activité de parler est vitale pour les personnages et revêt les formes les plus diverses telles la causerie, les commérages, la confession, l'infinie conversation amoureuse ; elle constitue leur expérience essentielle dont l'autre versant est le mutisme de ceux qui restent murés dans le silence. Les traits marquants de cet imaginaire romanesque sont l'oscillation entre l'effort de l'éloquence (ramené sans complaisance à ses justes proportions par Philippe Feuillie évoquant « le peu de bruit que nous faisons avant de disparaître ») (*VA*, 215) et la *taisure* entendue comme fatalité ainsi que la question de la maîtrise de la langue comme source de

²⁵ La dénonciation de l'appauvrissement du langage des contemporains est particulièrement sensible dans *Lauve le pur*.

²⁶ On constate l'évolution du style de Richard Millet par rapport à ses récits ultérieurs tels *L'angélus*, *La chambre d'ivoire*, *L'écrivain Sirieux* qui n'entrent pas dans le cadre de la présente étude.

séduction ou d'autorité. Le rapport que l'écrivain entretient à l'autre éclaire ses choix romanesques : « Autrui n'est, pour moi, qu'un frère ensemble grammatical et n'a d'autre figure que le verbe » (*SL*, 38).

La dimension logorrhéique de certains protagonistes rappelle également « qu'il faut toujours une histoire, n'est-ce pas, qu'on n'en finit jamais avec les récits et les contes » même si « tout ça en pure perte » (*AP*, 29). Dans *L'Amour des trois sœurs Piale* Claude part en vain sur les traces du passé sans percer le mystère de la vie d'Amélie Piale. Les récits qu'il sollicite, incapables de rendre une présence, se déroulent toujours autour d'une absence. Ils ne renvoient qu'à d'autres récits et finissent par aboutir au silence. La question de la trace et de la distance nous renvoie immanquablement aux analyses de Jacques Derrida. Le philosophe affirme le caractère impossible d'une présence dans la langue car celle-là n'en finit pas de s'échapper.

L'apparente défaite des mots et de l'acte de parler rappelle que la vocation du récit n'est pas de dissiper les zones d'ombre, mais de confronter la parole au non-dit. Dominique Rabaté qualifie le roman d'art du reste et fait remarquer que « l'essentiel défaut de la littérature (...) est la marque d'une incomplétude qui est notre seul rapport au monde et au langage »²⁷. Richard Millet se méfie du mot « indicible » et lui préfère « le non-dit ». C'est ainsi que toute son œuvre est hantée par la nécessité de rompre le silence au risque de voir échapper ce reste qui se refuse à la diction. Si la langue et la littérature, avec sa dialectique du découvrir / cacher, partage aux yeux de l'écrivain une dimension avec la musique, c'est dans la mesure où celle-ci est tissée autant de sons que de silences.

C'est ainsi que l'écrivain parle de l'*impouvoir* de l'écriture dont il s'agit de s'accomoder (*HL*, 95). Avec les derniers mots de l'*excipit* : « il faut bien continuer, aller jusqu'au bout, jusqu'à la défaite des mots eux-mêmes (...) il faut inlassablement rappeler tous les mots de l'amour, n'est-ce-pas ? » (*AP*, 354), le récit de *L'Amour des trois sœurs Piale* ne s'évade pas dans l'indicible mais dans l'inachevé. Le style de Richard Millet tient de la coulée lente des paroles qui déborde le cadre et refuse au roman une fin aussi bien qu'un début. Le récit d'Ivonne Piale « n'avait pas vraiment de début » (*AP*, 42) et Nicole affirme : « Il n'y a pas de commencement à une histoire d'amour » (*VA*, 11). La résistance à la diction n'est donc pas dûe à un vide existant au centre du langage qu'il est impossible de colmater, mais au fait que le récit et la langue elle-même ont parti lié avec le temps, autant de puissances qui ont toujours le dernier mot sur nous : « les paroles ne sont que du temps qui s'épaissit et qui fige, oui, la vieille graisse du temps » (*AP*, 29). L'*impouvoir* de l'écriture vient d'une impossible maîtrise de la langue qui hante les personnages. Cependant dans les mots d'Ivonne : « on n'apprivoise jamais vraiment une langue » (*AP*, 13), au delà du dépit, perce une révérence à l'égard de la langue comme entité supérieure. La vieille institutrice incarne « la modestie, l'humilité,

²⁷ D. Rabaté, *Poétique de la voix*, op. cit., p. 13.

même, ou plus simplement le respect de tout ce qui nous dépasse tout en étant bien à nous : la langue française, l'histoire, le temps » (AP, 16).

Mais ce qui importe à Richard Millet, ce n'est pas une méditation sur les qualités intrinsèques de la langue mais la création littéraire et ce qu'il appelle « des états de langue qui relèvent du miracle » (HL, 175). Ces « états de langue » sont le fait du style au sein des créations humaines particulières et tiennent à la fois du respect de la langue que de l'innovation ; ils se situent entre la norme et l'écart. C'est ainsi que les personnages, des « routiers de la parole » (LP, 8) dont la conscience de la langue, du romanesque, des signes et de la syntaxe du monde est très aiguë, refusent de se contenter de la trivialité et de la médiocrité linguistique. Cela n'est possible qu'au prix d'un certain recul par rapport à la réalité : Ivonne est « une belle phraseuse, une femme qui n'a pas su vivre » (AP, 265), Lauve, professeur de français, se retranche du monde contemporain. Leur solitude est radicale.

Si les locuteurs postulent autrui dans le texte, ils ne l'atteignent pas directement pour autant dans le présent de leurs discours, aussi éloquent soit-il. Or l'écrivain a su tirer parti de cet impossible dialogue en esquissant une éthique qu'on pourrait nommer de *l'écart*. Le personnage de *La Voix d'alto*, Philippe Feuillie, n'est capable d'aimer que dans la distance, qu'il s'agisse de l'éloignement spacial ou de l'abîme radical que la mort creuse entre les êtres. Paradoxalement il ne retrouve Nicole qu'en son absence, par le biais de sa voix enregistrée sur son répondeur et dans les lettres écrites par elle jadis, autant de messages décalés. Désormais la rencontre a lieu « dans le décalage, dans l'échange différé » selon l'expression de Millet à propos d'un chassé croisé de tentatives d'entrer en contact direct qui a eu lieu entre lui et Marguerite Duras à propos d'un livre²⁸. Les voix des faux dialogues quittent leur cadre et « ouvrent un décalage entre elles, la vérité surgissant dans l'écart, dans l'interstice »²⁹. Le lieu privilégié de cette rencontre décalée est la littérature qui tire son prestige des effets de retardement et de distance et renvoie à un autre ordre temporel que celui de la co-présence d'un entretien social.

La langue, préoccupation essentielle de Richard Millet, est envisagée selon une logique, intéressante à explorer, qui lie « la fascination pour l'oralité, la voix, le plaisir de raconter, et la passion pour la Langue »³⁰. Toutes ces modalités de l'expérience langagière portent la marque du rapport ancien, profond et passionnel qui relie la langue au temps et dont le lieu de tension est la voix du sujet littéraire et son récit. La fiction ne donne pas à lire le présent mais elle pose la question d'une

²⁸ Comp. La Préface de *L'angélus*. *La chambre d'ivoire*. *L'écrivain Sirieux* de R. Millet, Gallimard, Folio, 2001.

²⁹ R. Millet, *Harcèlement littéraire*, op. cit., p. 127.

³⁰ S. Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Droz, 2002, p. 20.

impossible présence dans la langue et de l'écart qui se creuse de soi à l'autre ainsi que de soi à soi. En dépit de la contestation des possibilités d'achèvement romanesque et de clôture du langage par le sujet parlant, le roman en tire son parti en mettant en place une éthique de l'écart.

Sur cette œuvre plane pourtant le fantôme de la crise de la civilisation livresque et l'écrivain interroge la légitimité de la littérature et le status du livre en tant qu'objet culturel, concurrencés par la civilisation de l'immédiat. Les textes analysés manifestent la mélancolie d'un genre menacé par la fadeur et la médiocrité linguistique contemporaines : « La littérature a perdu les Français, que c'est là une valeur qui n'a plus court, qu'ils sont descendus au tombeau de leur langue (...) » (VA, 267). La crise récente du genre amène le roman à chercher sa légitimité dans son propre mouvement. Ainsi sa pratique vise la réanimation de la langue, selon l'expression de Bruno Blanckeman³¹. Par son souci de l'orthographe, de l'étymologie, de la syntaxe, au-delà de la jouissance procurée par les ressources stylistiques et romanesques de ses textes, Richard Millet assume la portée morale qu'il confère à son travail d'écrivain : s'insurger contre le mouvement d'appauvrissement linguistique de ses contemporains obsédés par le plaisir ludique de la langue et ressourcer le roman à ce qu'il nomme sa dimension verticale, historique. Pour que le travail de « réanimation » puisse se faire, il faut donc saisir la langue dans son assujettissement au temps et même dans sa dimension mortelle. Cela veut peut-être dire que placer l'œuvre de Richard Millet sous le signe pessimiste c'est faire preuve d'incompréhension du rapport du romancier au patois, langue *disparue* et au français, langue *mourrante*. L'expérience fondatrice de ce rapport est révélé par Richard Millet lui-même dans *Le Sentiment de la langue* : « D'une langue morte je tirai ma première leçon amoureuse » (SL, 39).

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES DE RICHARD MILLET :

- Le sentiment de la langue*, Editions du Champ Vallon, Seyssel, 1986.
L'angélus. La chambre d'ivoire. L'écrivain Sirteix, Gallimard, Folio, 2001.
L'Amour des trois sœurs Piale, P.O.L., Folio, 1999.
Lauve le pur, P.O.L., Folio, 2000.
La voix de l'alto, Gallimard, 2001.
Harcèlement littéraire. Entretien avec Delphine Descaves et Thierry Cécile, Gallimard, 2005.

OUVRAGES DIVERS :

- Bakhtine M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Bibliothèque des idées.

³¹ B. Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Prétexte éditeur, Paris 2002, p. 94.

- Blanckeman B. (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Prétexte éditeur, Paris, p. 94.
- Coyault-Dublanchet S. (2002), *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Droz.
- Liotard J.-F. (1997), *Kondycja ponowoczesna*, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Rabaté D. (1999), *Poétiques de la voix*, José Corti, Paris.
- Rabaté D. (2004), *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris.
- Viart D. (1999), *Filiations littéraires, Écritures Contemporaines*, 2, Lettres Modernes Minard, Paris – Caen, pp. 115-139.
- Viart D., *Écrire avec le soupçon*, dans : *Le Roman français contemporain*, <http://www.-adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/roman/17.html>