

## Le sel argentique de la terre

*L'art du bref*, de Richard Millet. Gallimard « Le cabinet des lettrés », 106 p.

Daniel Laforest

Numéro 214, mai-juin 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10402ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laforest, D. (2007). Le sel argentique de la terre / *L'art du bref*, de Richard Millet. Gallimard « Le cabinet des lettrés », 106 p. *Spirale*, (214), 4-5.

# Le sel argentique de la terre

L'ART DU BREF de Richard Millet

Gallimard « Le cabinet des lettrés », 106 p.

par DANIEL LAFOREST

Les réflexions d'ordre littéraire sur la photographie paraissent aujourd'hui connaître une certaine inflation (par exemple, dans la récente collection « Traits et portraits », au Mercure de France). Pourtant, elles ne se sont guère encore éloignées des deux grandes approches qui coup sur coup, à quelques années près, ont à toutes fins utiles scellé leurs perspectives et leur champ d'action. Selon l'approche « Sontag », la photo est un fait social, appelant une lecture idoïne, et des effets à l'avenant. Du coup, son histoire est immédiatement politique, sa prolifération démocratique. La littérature l'accompagne, la décrit, la commente ou s'en inspire. C'est *On photography*, mais aussi *Regarding the Pain of Others*. Dans ces livres, on tressaille et on retrouve la capacité de dire « nous » devant des photos de guerre, de souffrance et de misère. Selon l'approche « Barthes » par contre, la photo est d'abord un fait intime, dont l'aspect social n'est qu'une dimension de surface. De ce fait, son histoire est de bien moindre importance. Une sorte de profondeur ponctuelle, en revanche, lors de sa lecture, peut réconcilier un sujet avec son récit propre. La littérature est alors là, en puissance. C'est *La chambre claire*, où l'on s'émeut et l'on renforce sa capacité de dire *je* devant la mère retrouvée au fond de l'image.

*L'art du bref*, malgré qu'il s'annonce comme tel, passe à deux doigts de ne pas être un livre sur la photographie. S'il le demeure, c'est en parvenant à exister au point où les deux approches susmentionnées quasiment se touchent, ce point où leurs propos se brouillent et s'amalgament. Ce n'est pas si curieux, pour peu qu'on s'y arrête. L'œuvre de Richard Millet, dont on tient certainement ici l'un des plus courts récits, construit depuis ses débuts du romanesque, c'est-à-dire de l'ambiguïté, en évoquant des êtres campagnards dont la simplicité est telle qu'ils semblent n'avoir d'autre destin que de se

confondre dans un grand souffle historique. Celui-ci est à même de leur offrir de la dignité en même temps qu'une sorte de destin. Mais il y a là un paradoxe. Ce souffle, seule la proximité qu'ont les personnages avec l'oubli arrive à le faire ressentir. Il n'y a d'Histoire chez Millet, en effet, que par le petit bout de la lorgnette, ou alors en ombres chinoises. De ce point de vue, la condition d'existence littéraire du monde par ailleurs réel que raconte Millet — le Limousin de son enfance — consiste, à chaque nouveau roman, à être en train de disparaître. Ce paradoxe, dans l'écriture, s'exécute en une reconstruction narrative élaborée — on n'a qu'à voir la phrase de Millet : serpentine, capable de loger un sous-récit dans un complément grammatical. Or, en ce qui concerne la photographie, le même paradoxe ressort de l'évidence la plus brute. La photographie est toujours du singulier-collectif. C'est en parlant d'elle qu'on tranche d'un côté ou de l'autre. Voilà sans doute pourquoi Millet, dans *L'art du bref*, n'en parle jamais de face. Elle est exactement ce que son art du roman ne peut réaliser : le passage immédiat du négligeable au digne, un pouvoir d'embaumement ajouté à chaque regard. Si bien qu'en se tournant vers la photo, l'écriture de Millet montre à quel point sa narration, au bout du compte, trahit l'essence de l'anamnèse qu'il dit pourtant chérir ; à quel point le roman est une construction factice, un détournement, et dans le cas des souvenirs intimes, un pis-aller. On soupçonne ainsi le plaisir crispé qu'a pu avoir Millet à évoquer l'ancien slogan de Kodak dans son texte : « appuyer sur le bouton, nous ferons le reste. » Et pourtant...

## Le siècle clos de la photographie

L'histoire est celle d'un photographe disparu, Antoine Coudert, dont le souvenir est relayé entre un témoin et deux destinataires. Une vieille d'abord, qui l'a connu au tournant des

années 1900, s'en est amourachée, et n'en a conservé que les regrets propres à attiser le récit qu'elle déroule un soir chez elle. Le narrateur ensuite, enfant à l'orée des années 1960, assis aux pieds de l'ancêtre et qui, comme si souvent chez Millet, raconte littéralement son écoute. Puis

dans les mariages campagnards, aux terrasses des bistros les jours fériés, d'autres fois s'arrêtant chez certaines femmes qui par coquetterie ou fantasme s'attifaient alors de façon inhabituelle pour que l'objectif les saisisse de toutes les manières, sauf dans l'ennui de leur condition. La

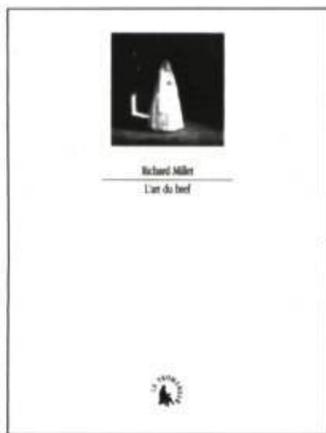
La photographie est toujours du singulier-collectif. C'est en parlant d'elle qu'on tranche d'un côté ou de l'autre. Voilà sans doute pourquoi Millet, dans *L'art du bref*, n'en parle jamais de face.

une autre enfant, une fillette à peine esquissée, ouvrant les yeux dans le siècle d'aujourd'hui, à qui le narrateur devenu adulte relate ces choses qu'il a entendues jadis, tout en s'émerveillant sans le dire d'être en mesure de créer de si belles perles langagières avec des anachronismes pour lesquels la gamine, craint-il (à moins qu'il ne le souhaite), n'a aucun intérêt. On reconnaît ce qui la plupart du temps prend place chez Millet. Une lente transsubstantiation du passé dans la langue octroie à cette dernière, par le biais de récits interposés, la solennité du tombeau — et la conscience un peu trop vive de cette solennité, diront peut-être certains, surtout s'ils ont lu les essais du *Sentiment de la langue*. Mais cette fois, les choses diffèrent. Qui ne verrait là que les trois âges d'une même vie narrative manquerait la part majeure de ce que *L'art du bref* parvient très habilement à représenter. Le disparu dont on charrie le fantôme était photographe ambulant, boiteux de surcroît. Un bâtard né dans la misère, la noirceur et les immondices ; un personnage bancal mais remarquable, voire suspect, dans la monotonie provinciale. Il quémandait ses prises sur les parvis d'églises,

photo de couverture du livre nous montre ainsi l'une d'elles en voile blanc, évidemment fantomatique. On semble vouloir prouver par là, comme si c'était nécessaire, que l'Antoine Coudert de Millet a bien existé.

Mais sous le kitsch pagnolesque, sous les « vélocipédistes endimanchés [...] devant un bistro de Saint-Étienne-aux-Clos, en costume, chapeau ou casquette plate, cocarde ou fleur à la boutonnière et drapeau tricolore à la main », Millet glisse le visage de la mort. La photographie qui fait irruption dans son univers romanesque a ce pouvoir : « [faire] se contempler tel qu'on a été, autrefois, et contempler ailleurs que dans leur tombe ceux qui sont morts depuis longtemps ». Autant dire que Millet phagocyte la photographie pour parler au nom de sa propre écriture. Mais ce faisant, il déplace son regard et nous montre que ce n'est pas seulement pour un personnage que le texte s'élève cette fois en mausolée. Les trois Parques qui dans le récit de Millet s'échangent tour à tour le fil de plus en plus ténu de la vie d'Antoine Coudert le font aussi de ce que fut la photographie au siècle dernier. Et au fond, c'est bien elle, la photographie, que Millet finit ici par

mener au tombeau, tant il la rapproche de la matière terreuse de son monde de prédilection. Le photographe boiteux, dilettante pauvre en moyens, « puise l'eau nécessaire au développement de ses photos » dans « une mare [chargée de] feuilles brunes, noires, argent ou lapis-lazuli, toutes les couleurs d'un œil ouvert au cœur de ce lieu perdu ». Il préfère la mare au lac tout proche qui, lui, a « l'aspect d'un œil mort ». Et lorsque la



vieille convoque dans son récit cet homme qui finirait par « [abandonner] ce bas monde sans laisser d'autres traces que les visages sur lesquels s'étaient posés ses yeux », c'est bien sur un endroit « en deçà du siècle » qu'elle dirige son regard. Millet n'est pas dupe. L'histoire est désormais révolue de l'image instantanée et de son développement sale aux odeurs de soufre, comme l'est celle d'une certaine modernité et de son esthétique, qui ne cessèrent de se demander quelle distance sépare un art d'une reproduction, ou l'élitisme de l'amateurisme. Le narrateur dit tout cela à mots couverts, et pour une fois chez Millet (il était temps), on n'a pas trop l'impression qu'il éprouve des regrets. En effet, la jeune interlocutrice vers laquelle il est tourné a une présence aussi différente et évanescence, mais également aussi chargée de promesse d'avenir, que peut l'être aujourd'hui celle de l'image numérique.

## L'art du diable

En confiant à un personnage sorti des ténèbres les manettes d'un art voué à la lumière, Millet fait chuter la photographie si bas qu'elle finit par montrer autre chose que ce à quoi elle réfère d'ordinaire. Les miasmes que produit son développement puent comme les marais ou les morts que rejette la terre dans les autres romans (voir à ce sujet l'ouverture de *La gloire des Pythre*, carrément « anthologisable »). Quoi de mieux qu'un infirme campagnard pour s'imprégner de cette odeur, un « pauvre bougre qui ne se distinguait guère d'un violoneux, d'un accordéoniste, d'un colporteur... »? Quoi de mieux que ce demi-paria, né lui-même dans la puanteur, « dans un coin d'étable, [...] mais sans Rois mages et sous une mauvaise étoile... »? Au boitement de l'infirme, « signe d'infamie », Millet ajoute un art photographique décomposé en ses éléments primordiaux, retourné comme un gant pour laisser voir son envers chimique et sa magie grotesque et mélancolique livrés aux yeux de l'univers provincial qui, à l'époque où se déroule le récit, n'éprouvait qu'une méfiance fascinée devant cet art. La photo devient alors proche de l'idée d'un diable dont l'auteur n'est pas loin de suggérer la rencontre avec son photographe : « A-t-il rencontré quelque part, du côté des volcans d'Auvergne, un photographe ambulante qui lui a montré les rudiments du métier ? » Millet est fort. Il sait jouer avec les mythes modernes de la ruralité. Les rencontres décisives chez lui se font toujours dans les grands vents, sur les hauts plateaux, avec force ténèbres. Et nous le savons bien. Que ce soit ailleurs, sur les landes anglaises, à l'approche de Hurlevent, ou sur la route poussiéreuse du Mississippi, au *crossroad* avec le *bluesman*, dans tous les cas ce n'est pas autre chose que le diable qui rôde en ces parages. Cela même que le photographe de Millet transporte dans la désarticulation de sa marche et qu'il ne sait faire taire qu'au moment de la pose, quand enfin immobilisé il atteint lui aussi à la fugace dignité des hommes et des femmes dans l'univers de Millet. Le personnage principal de *L'art du bref* a un envers et un endroit, certes comme le diable auquel son occupa-

tion le rapproche dans la province française d'avant la Première Grande Guerre, mais aussi comme le proverbial borgne qu'il est dans le monde d'aveugles qui l'entoure. Ses deux faces renvoient aux deux approches évoquées plus haut — Sontag et Barthes. Il sillonne son espace social et le révèle à lui-même comme le font les dissidents, les expatriés et les souffrants chers à Sontag. Mais il s'installe avec autant de force dans la mythologie personnelle de l'écrivain Millet. Il sait capter « un visage d'autrefois que le temps a considérablement éloigné de nous et figé non en lui-même mais dans l'époque, de sorte qu'on croit avoir sous les yeux le grain même du temps, c'est-à-dire la mort ».

Il n'est donc pas vraiment surprenant de remarquer que *L'art du bref* est un livre sur la photographie illustré d'images qui ne sont pas des photographies. Ce sont plutôt des encres ou des fusains de Philippe Ségéral qui, tout en noirceur, illustrent certaines scènes du récit. Et pour accentuer l'idée qu'il n'est pas question de

*bref* devient à l'arrivée le ressassement d'une seule question. Cette question est une sorte d'eulogie ouverte qui s'adresse à la photographie. Que peut un art déchu contre la mort qui semble-t-il courait en lui dès son apparition? Millet a soin d'enraciner profondément cette interrogation. Son Antoine Coudert, « contemporain de Renoir, de Monet... », commence à travailler « à l'époque où le portrait photographique se démocratise ». Le narrateur demande alors : « N'est-il pas parvenu à quelque chose de plus élevé? [...] Et sinon de plus élevé, du moins de singulier qui, comme ces confrères des campagnes d'Europe et des États-Unis, ferait de lui un artiste qui s'ignorait? » On s'interroge à notre tour : pourquoi les campagnes? Et qu'est-ce que cette confrérie de quasi-romanichels dont parle Millet, si ce ne sont là les héros ultimes appelés à trôner au Panthéon de son œuvre? Ces photographes campagnards qui « [l']émeuvent autant [qu']un héros de Faulkner » ont en effet réussi, avec une technique au destin artistique trop bref, à inventer

En effet, la jeune interlocutrice vers laquelle il est tourné a une présence aussi différente et évanescence, mais également aussi chargée de promesse d'avenir, que peut l'être aujourd'hui celle de l'image numérique.

lumière mais de matière, et de surcroît d'une matière maniée à ras la table d'atelier, sans l'embarras et les précautions de la propreté et du fini, quelques pages sont même illustrées d'une simple tache là où se pose le doigt, exactement comme si le livre avait été lu par d'autres avant, d'autres qui seraient venus grossir la chaîne inaugurée par les récitants, et puis tiens, pourquoi pas par Coudert lui-même, puisque après tout on n'en est pas à cela près de revenants chez Millet. L'importance de l'ouvrage est de toute façon ailleurs. Le petit *Art du*

l'art de dire brièvement l'infini effacement de leur monde. Graal inaccessible pour l'écrivain dont l'œuvre ne cesse d'enfler à force d'y laisser entrer spectre après spectre. L'instantané de la photographie est l'inconscient de Richard Millet. Pas étonnant qu'il cherche ici à le noyer dans les vases de son Limousin natal, et surtout à lui donner une lenteur de dévoilement qui tout entière paraît nous dire en quoi la littérature, dans le grand partage entre la mémoire et ses représentations, travaille la glaise au détriment de la lumière. ☉