

Revue des Sciences Humaines



RSH

Yves Ravey

Une écriture de l'exigence

*Textes réunis par wolfgang ASHOLT,
jutta FORTIN et jean-bernard VRAY*

325 1/2017

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES DIFFUSION

Sommaire

Jutta FORTIN
Avant-propos

Wolfgang ASHOLT
Une écriture de l'exigence

Yves RAVEY
Ce qui manque au lexique ne peut être compté

Témoignages

Philippe CLAUDEL
Le mystère Ravey

Éric CHEVILLARD
L'éreintement d'Yves Ravey

Christian JOUVENOT
Des grains de folie qui donnent l'heure

Inscription de l'Histoire et d'un imaginaire familial

Wolfgang ASHOLT
Les essais : Art, Littérature, Histoire

Martina STEMBERGER
Voyage au cœur sombre de l'Autriche : les austro-fictions d'Yves Ravey

Dominique VIART
Malaises dans la filiation

Christine JÉRUSALEM
Une mécanique familiale peu ordinaire

Jutta FORTIN
L'écriture fantomatique, l'Histoire et la « mère morte »

Andréa LAUTERWEIN
Trouble familial dans les écrits d'Yves Ravey

Poétique du récit

Jean-Bernard VRAY
« Les photographies sont efficaces »

Fabien GRIS
Les objets dans les romans d'Yves Ravey

Jean KAEMPFER
Genres en résidence. Polar et mélodrame

Lydia BAUER
Pièges à regard : une lecture lacanienne des romans d'Yves Ravey

Isabelle DANGY
Le récit au passé composé chez Yves Ravey

Pierre SCHOENTJES
Un malaise peu ordinaire

Yves RAVEY
Autoportrait. Introduction à la Chambre suivi de Devant la chambre

Bibliographie

Livres reçus

Jean Kaempfer, Morgane Kieffer

Genres en résidence. Polar et mélodrame

Il arrive que des villes, des institutions, mettent à leur budget les frais de location d'un appartement, d'un atelier, ainsi qu'un pécule ; par ces libéralités, elles assurent le gîte et le couvert à un écrivain, un peintre, un musicien, qui pourront œuvrer alors dans l'oubli des soucis matériels : ces créateurs, les voici désormais, pour quelques mois ou une année, des « artistes en résidence ». Hors de leur site de travail habituel, ils investissent un séjour étranger pour faire ce qu'ils savent faire, mais autrement, parce que le contexte nouveau de leur activité ne manquera pas d'exercer sur eux une influence en retour. Ainsi en va-t-il du roman policier ou du mélodrame lorsque ces genres s'installent dans l'élément narratif autochtone des romans d'Yves Ravey : ce sont des « genres en résidence ». Ils débarquent avec armes et bagages, avec leurs types et leurs topiques, mais la « neuve atmosphère » (Mallarmé) où ils évoluent maintenant ne va pas rester pour eux sans conséquence : le polar, le mélodrame sont reçus chez Yves Ravey mais ils n'y sont pas vraiment chez eux, car le maître de maison est présent, dans la pièce à côté, et ils doivent en tenir compte...

Pourquoi « dans la pièce à côté » ? Parce que l'image domestique que je suis en train de filer apparaît, littéralement, dans un propos d'Yves Ravey. Je demandais à celui-ci, il y a quelque temps, comment il concevait la présence, dans ses textes, du genre policier. Dans la réponse qu'il avait alors bien voulu m'adresser, je trouve ces quelques lignes :

Un jour, j'écrivais de très mauvais livres, et j'étais fasciné par l'écoute. Par les voix. Je voudrais décrire ce processus de la lecture remplacée par l'écoute :

Dans la pièce voisine de ma chambre, je mettais en route une série américaine policière télévisuelle. Je me rendais dans ma chambre, et sur le lit, dans le noir, je suivais la série. J'écoutais les voix, les silences, les bruitages. Les séquences se déroulaient entre les parois de mon cerveau. La chambre était devenue mon crâne.

Dans la chambre noire, la série télévisuelle se simplifie en pièce radiophonique : les images ont disparu, il reste le son. Ainsi le polar, le mélodrame revivent-ils dans les romans d'Yves Ravey – simplifiés, ici aussi, par le choix résolu d'un parti pris que l'on pourrait dire auditif. Les romans de Ravey (on l'éprouve au premier contact) comportent peu de descriptions, peu de récits d'action ; mais ils sont saturés de récits de paroles (dans toute la gamme qui va du discours rapporté au discours direct) ; ce sont des « minutes », où des narrateurs scrupuleux rapportent ce qui a été dit, laissant au lecteur le soin d'interpréter ce matériau.

J'ai essayé de mettre en évidence naguère¹ quelques implications structurantes de ce choix narratif sur les prédilections romanesques et thématiques qui caractérisent l'œuvre récente d'Yves Ravey. Je voudrais aujourd'hui préciser et prolonger la réflexion en mesurant le rôle, lui aussi structurant, que joue la mémoire de ces deux grands genres populaires que sont le polar et le mélodrame.

Considérons pour commencer le genre policier ; je procéderai par gradation, en me tournant d'abord vers un roman, *La Fille de mon meilleur ami*, où il est présent de façon embryonnaire ; la référence au genre fonctionne, dans ce récit, à bas régime, elle reste très en-deçà de ce qu'elle pourrait fournir. Il y a bien ici des gendarmes et deux voleurs, mais qui semblent hésiter à entrer dans leur rôle. Prenons, au fil des pages, le premier événement un peu saillant : cette jeune femme, Mathilde, qui fait un esclandre sur la voie publique, puis, plus tard, vole des sous-vêtements ; la police, avertie, contrôle son identité et celle de l'homme qui l'accompagne, verbalise, puis, après avoir constitué un dossier à l'intention de la justice, elle relâche l'un et l'autre. L'affaire est à peine un fait divers, que la routine suffit à résorber : l'action policière reste à l'étiage.

Quant à l'autre voleur, c'est William, l'homme qui accompagne Mathilde – le « meilleur ami » de son père décédé. Certes, William n'est pas un petit saint ; ainsi, il a escroqué son patron, M. Vernerey, il recourt au chantage, et n'hésite pas à s'emparer de l'argent récolté pour soutenir des ouvriers en grève. Mais aussi, William est peureux, sournois, ballotté au gré des hasards ; il saisit les occasions mais serait bien incapable de les provoquer ; en outre,

1. — Jean Kaempfer, « Après la mort des pères », *Critique*, 804 (mai 2014), p. 465-475.

l'exigence morale l'intimide : par exemple, il tient plus que tout à l'estime de M. Vernerey, qui nourrit pour lui des sentiments paternels ; s'il vole l'argent syndical, c'est pour rembourser celui dont il a délesté son patron, et regagner ainsi sa considération. Mais chez lui, le « monde des fins » manque de grandeur, se sentimentalise, tombe dans la *Schwärmerei* (pour filer la référence kantienne) : William a besoin d'être aimé, s'amourache facilement. Ainsi, la jeune femme, Sheila, qu'il fait chanter avec une vilénie consommée, simultanément il voudrait la séduire... À aucun moment, ce projet ne lui paraît entrer en contradiction avec le vol crapuleux auquel il l'oblige à consentir : « j'ai plongé la main parmi les billets de banque. Ça froissait agréablement à l'oreille. Ça faisait penser à une robe de soie, à Sheila tout près de moi dans sa chambre. [...] À cet instant, je me suis surpris à aimer Sheila » (*FMA*, 121). De même que la police est sous-employée, dans *La Fille de mon meilleur ami*, William, le criminel dont ce roman adopte le point de vue, reste désespérément moyen. C'est un Narcisse lymphatique, un malfrat ordinaire dont les aspirations alternatives au vice et à la vertu sombrent l'une et l'autre dans l'inconsistance ; William (comme Madame Bovary), c'est peut-être nous..., en un peu plus minable. Aussi n'est-ce pas sans une légère honte que j'ai constaté mon empathie pour ce personnage, aux dernières lignes du texte. Mathilde et William ont alors quitté le commissariat et s'apprentent à partir ; le moteur de la voiture tourne déjà ; mais Mathilde bavarde trop, le policier, alerté, veut procéder à une ultime vérification ; l'argent volé sera découvert, c'est sûr, et William confondu ! Au lieu de la scène effusive des retrouvailles avec M. Vernerey que j'étais en droit d'espérer – un retour du fils prodigue à la Greuze – c'est un long interrogatoire qui se profile désormais, puis l'incarcération sans doute. Le coupable sera puni, l'argent restitué – voilà le plus probable. Je devrais m'en réjouir, et pourtant non : j'espérais par-devers moi que William s'en sorte. Telle est l'implication commandée par le texte : la « banalité du mal » m'a rattrapé, j'ai été ferré, je suis complice...

Le roman d'investigation proprement dit est resté virtuel, dans *La Fille de mon meilleur ami* ; ou plus exactement, le soin de l'écrire, en imagination, a été laissé au lecteur, une fois le livre refermé. Si je veux trouver ce roman, pleinement développé, il faut que je me tourne vers un texte antérieur d'Yves Ravey, *Cutter*. On trouve ici, en effet, l'ingrédient topique du polar, un assassinat – celui de M. Kaltenmuller en l'occurrence, asphyxié au volant de sa voiture, dans un garage fermé, les coupables ayant cherché à maquiller cette mort en suicide ; le crime n'est pas décrit directement, mais le lecteur peut le reconstituer sans peine, à partir des indices mis à sa

disposition. Et il connaît les coupables : c'est Madame Kaltenmuller, l'épouse de la victime, ainsi que Pithiviers, son homme à tout faire. Après s'être placé, pendant une cinquantaine de pages, dans la perspective des criminels, *Cutter* rejoint, avec l'entrée en scène de l'inspecteur de police Saul, le schème du roman d'investigation. Le lecteur se trouve, en ce moment du récit, dans une position doublement confortable. Non seulement il a une longueur d'avance sur le policier, mais il va être pris en charge par la variante la plus rassérénante du genre : le roman à énigme. Ici, pas de surprise désagréable à l'horizon (comme dans l'autre grande variante, anxio-gène celle-ci, du polar : le roman noir). Car le futur du récit, désormais, c'est son passé. La curiosité domine, plutôt que le suspense : comment Saul va-t-il s'y prendre pour accéder à son tour à la vérité ? Le long interrogatoire auquel il soumet Madame Kaltenmuller – une scène à la Columbo – comble cette attente générique : le jeu du chat et de la souris se poursuit sur 25 pages, au terme desquelles la coupable est percée à jour. Mais aussitôt l'interrogatoire mené à sa fin, les choses se compliquent ; une deuxième enquête s'ouvre dans la première, où Saul, après avoir fait son travail de policier, va se muer en détective.

Policier *vs* détective : l'opposition entre l'application méthodique de l'un et l'intuition divinatoire de l'autre a été posée dès les origines du genre, dans *La Lettre volée* de Poe, par exemple. Mais ce qui va me retenir plutôt, c'est la dimension sociale et politique que Michel Butor, dans *L'Emploi du temps*, confère à cette opposition. Dans ce roman, on rencontre un auteur de romans policiers, Hamilton, avec qui Revel, le narrateur, dîne à quelques reprises. Hamilton, cédant à la curiosité de son interlocuteur, développe à son intention quelques traits qui lui paraissent spécifiques de son art. Abordant la question de l'appareil policier – procureur, inspecteurs de Scotland Yard ou du quai des Orfèvres – il fait observer que ces fonctionnaires se satisfont pour l'essentiel d'établir une vérité locale et conservatoire : « gardiens du monde ancien mis en danger² », ils suturent l'ordre momentanément déchiré par le criminel. La police et la justice, en confondant et condamnant le criminel, annulent symboliquement son crime – un peu comme Phèdre en mourant rend au jour, que ses yeux souillaient, toute sa clarté. À l'inverse, note Butor/Hamilton, le détective « veut agiter, troubler, fouiller, mettre à nu, et changer ». La mise à l'écart du cri-

2. — Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit [1956], coll. « double », 1995. Mes citations proviennent des pages 192 et 193. J'ai développé les éléments que j'aborde ici dans : Jean Kaempfer, « Style et violence dans *Ô dingos, ô châteaux* de Jean-Patrick Manchette », Lausanne, *Archipel* 28, juin 2007, p. 53-69.

minel lui importe moins que la révélation du « malentendu profond, ancien » que ce dernier incarne. Le criminel est un symptôme en effet : son acte révèle une pathologie plus générale, « réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénoncer la fragilité ». Jacques Dubois³ est sensible lui aussi aux doubles fonds dont le genre est capable. En surface, c'est la structure d'énigme qui domine : l'enquêteur triomphe, le criminel est percé à jour, la victime est vengée. Mais considérons comment la présence, fréquente, d'une quatrième figure – la figure du suspect – vient troubler le jeu, mettre en crise le système stabilisé des identités. Ainsi par exemple, dans *Bambi bar*, le lecteur (d'accord avec les gendarmes) suspecte d'abord Rebernak, le narrateur, d'intentions louches ; mais il se déprend peu à peu de cette opinion et découvre, derrière le voyeur inquiétant, un justicier aussi impeccable que bienvenu... Mais un temps, le lecteur sera resté dans l'incertitude ; la possibilité du suspect, dont l'être flotte entre innocence et culpabilité, trouble la structure et finit par la contaminer tout entière : la labilité ontologique s'étend ; l'innocence, la culpabilité ne désignent plus des états de l'être, mais de simples imputations, toujours sujettes à caution... Cette brèche ouverte dans la structure d'énigme, qui dénonçait pour Hamilton/Butor la fragilité de l'ordre établi, Jacques Dubois propose d'y repérer l'émergence d'un ordre (ou d'un désordre) sous-jacent : la structure de secret, fondée sur le deuil de quelques oppositions confortables, mais trop simples (entre le crime et le droit par exemple, ou la vérité et le mensonge). Cette structure inquiète et mine le roman à énigme ; c'est qu'elle n'est pas faite pour lui, mais veut le roman noir : celui-ci marginalise l'ordre policier officiel ; il donne la vedette au criminel, mais aussi au détective, – au *private* immortalisé au cinéma par Humphrey Bogart...

Ces quelques distinctions établies, je reviens à Yves Ravey ; avec *La Fille de mon meilleur ami*, qui narre le forfait, mais non l'enquête, nous sommes, et nous restons, dans la structure de secret, nous sommes livrés à l'ambivalence banale des faits et gestes criminels. C'était le cas, de même, pour le premier tiers de *Cutter*. Mais le roman achevé (et exclusif) du criminel, dans l'œuvre récente d'Yves Ravey, c'est *Enlèvement avec rançon*. Voilà une histoire en effet dont la police – la rassurante « police aux fortes cuisses⁴ »

3. — Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, en particulier le chapitre VIII, « De l'énigme au secret ».

4. — L'expression est de Manchette. Voir Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005, p. 278. Julie, l'héroïne en cavale de *Ô dingos, ô châteaux*, songe un instant à ce recours – « Il était simple de courir vers le bâtiment [de la gendarmerie nationale], s'y abriter de la pluie, s'y remettre

– est totalement absente. Le renoncement à cet acteur topique du roman policier est frappant, significatif. Rappelons l'intrigue, brièvement : Jerry et Max, deux frères, ont enlevé Samantha ; ils ne rendront celle-ci à son père, l'industriel Pourcelot, qu'en échange d'une rançon. La motivation de Jerry est politique : djihadiste, il a besoin de l'argent pour son organisation ; celle de Max est plus trouble : comptable chez Pourcelot, il en veut à Samantha, qui ne « répon[d] pas à [s]es avances » (ER, 7). Or Jerry, peu après l'enlèvement, s'inquiète : « Qui te dit que Pourcelot n'a pas téléphoné à la police ? » Mais Max le rassure aussitôt : « Il n'aime pas la police » (ER, 33). De fait (le lecteur le découvrira bientôt), ce patron déterminé, pour avoir la peau de ceux qui le rançonnent, préfère compter sur ses « hommes », des spécialistes de l'interrogatoire « à coups de barre à mine » (ER, 114) ; lui-même, d'ailleurs, se promène avec « deux crochets de boucher [...] dans la poche de son costume » (ER, 102)... Jerry, de son côté, n'est pas en reste de sauvagerie ; ainsi, au moment de la remise de la rançon, il enferme Samantha et son père dans une voiture arrosée d'essence et les menace du pire : « S'ils tentaient le moindre geste, lui et sa fille, on reviendrait brûler la voiture, et eux avec, et même en enfer, on irait les rejoindre pour finir de les brûler. » (ER, 84) On imagine mal, après cela, que Samantha se fasse la complice de ses ravisseurs... Et pourtant, le lendemain de cet épisode, elle renonce à faire usage d'un indice accablant pour eux, et l'on comprend qu'elle s'est entichée, pendant sa brève séquestration, de Jerry, le djihadiste. Oui, nous sommes bien, avec *Enlèvement avec rançon*, dans l'univers moral du roman noir : un monde sans vertu, « complètement dominé par les salopards⁵ », où « la domination du Mal est sociale et politique ». Cette précision est importante : elle fait de Jerry ou Pourcelot des « salopards » sinon ordinaires, du moins *transitifs*. Je veux dire que leur malice ne s'épuise pas en eux, mais obéit à des déterminismes extérieurs : le fanatisme politique, la sauvagerie du capitalisme primaire... Le cas est ainsi réservé de la méchanceté cultivée pour elle-même, de la froide détermination dans le Mal. J'y reviendrai tout à l'heure, au moment d'aborder, avec le mélodrame, le second « genre en résidence » chez Yves Ravey.

aux mains de la police aux fortes cuisses » – puis renonce. Dommage pour Julie, qui y aurait gagné peut-être, mais non *Ô dingos, ô châteaux*, qui aurait perdu alors sa noirceur.

5. — Manchette, *op. cit.*, p. 1177. La citation suivante provient des « Cinq remarques sur mon gagne-pain », bref texte publié initialement dans *Les Nouvelles littéraires* n°2, 565 (1976), puis repris dans *Chroniques*, Paris, Rivages, 1996. Ici, p. 20.

Mais pour l'instant, observons ce qui se passe lorsqu'on ajoute, au roman noir du criminel, la figure du détective privé. C'est l'occasion de retrouver *Cutter*, où Saul, qui occupe d'abord la place du policier, sera conduit à glisser vers cet autre rôle thématique. De fait, *Cutter* investit tour à tour l'ensemble des places génériques que j'ai distinguées jusqu'ici : le premier tiers du livre est un roman du criminel ; celui-ci, avec l'interrogatoire de M^{me} Kaltenmuller, cède la place au roman du policier, lequel va s'effacer à son tour au profit d'un roman du détective. Voyons cette dernière inflexion. Au terme de l'interrogatoire de M^{me} Kaltenmuller, la conviction de Saul, on se le rappelle, est entière : il tient les coupables ! Mais cette intuition, pour devenir conclusive, a besoin d'un appui dans les faits : il faut à l'inspecteur un flagrant délit. Et à cette fin, la collaboration active de Lucky, le jeune narrateur, lui est nécessaire. Lucky pose une condition cependant, que Saul accepte : il veut savoir ce qui est arrivé à sa sœur Lili, dont on est sans nouvelles depuis le matin. Grâce à Saul, il verra celle-ci de loin, employée dans un relais routier, les cheveux teints, en compagnie de leur oncle Pithiviers, le complice de M^{me} Kaltenmuller. La scène est elliptique ; peut-être s'agit-il de prostitution de mineure ; et c'est ainsi qu'avec le souci obsessionnel de Lucky, nous quittons le roman à énigme et débouchons sur une autre scène, où domine la structure de secret. Cette structure, opaque au regard policier, est l'occasion, dans les derniers romans de Ravey, d'interroger le scandale du terrorisme, tant public que privé ; d'explorer l'abîme de la méchanceté humaine, telle que l'exemplifie en particulier le motif, récurrent, du mal fait aux enfants : ainsi, une jeune fille est violée dans *Un Notaire peu ordinaire*, et si Lili, dans *Cutter*, est peut-être contrainte à la prostitution, le fait est établi pour Caddie, la jeune fille de *Bambi bar*. La structure de secret ouvre sur un univers non protégé, où les gendarmes, comme dans *Bambi bar*, mettent « beaucoup de temps à arriver » (*BB*, 87) et finalement, n'arrivent pas... Un univers, donc, qui est inaccessible au roman d'énigme et à ses saisissantes explosions cathartiques ; car « malheureusement », comme le dit Marlowe, le *private* des romans noirs de Chandler, vers la fin d'*Adieu ma jolie !*, « ce n'est pas une histoire de ce genre-là. On n'y fait pas assaut de ruse et d'esprit. C'est tout bonnement sordide et sanglant⁶ ». Et de fait, à la dernière page de *Bambi bar*, ce n'est pas la vérité qui éclate, mais des fers à souder que l'on brandit, une grenade que l'on dégoupille ; *Cutter* s'achève sur la vision d'un corps sanguinolent, tailladé à coups de cutter ;

6. — Raymond Chandler, *Adieu ma jolie* [1948], Gallimard, « folio-policier », 2002, p. 293-294.

et à la fin d'*Un Notaire peu ordinaire*, c'est un corps inerte que l'on trouve, abattu d'un coup de fusil.

Mais ces conclusions très violentes, où les corps mutilés, les cadavres, s'accumulent, n'ont étrangement rien d'anxiogène ; on voudrait même dire qu'elles possèdent des vertus apaisantes, comme si ces morts n'avaient eu que ce qu'ils méritaient ! Car ceux-ci ne sont pas quelconques : ce sont les méchants de l'histoire, que le massacre élimine *in extremis*, au moment très dramatique où leur dangerosité se manifeste à son maximum. Les épilogues sanglants agissent comme des songes qui rétablissent, avec une brusquerie enchanteresse, l'ordre moral gravement menacé par les « prospérités du vice ». Mais comme cette référence à Sade le suggère, j'ai changé, depuis quelques instants, de registre lexical ; de fait, je me trouve déjà dans le second genre en résidence que j'ai cru repérer dans l'œuvre récente d'Yves Ravey : le mélodrame⁷.

Ce genre, florissant dans le premier quart du XIX^e siècle, est passionné par l'opposition du vice et de la vertu, qu'il dramatise et psychologise en variant à l'envi les figures polaires de l'innocence et de la trahison. Ce vif intérêt pour la morale s'explique, il répond à une urgence historique, car la France, révolutionnée depuis peu, apparaît à beaucoup comme menacée par le cynisme, par ce que Madame de Staël appelait le « désabusé ». À charge dès lors pour le mélodrame de remettre au premier plan la pertinence éthique, occultée derrière les façades de la vie. La moralité est quelque chose d'intéressant, les drames qu'elle génère excitent l'esprit à bon droit : tel est le message, démocratique et militant, délivré au public qui investit chaque soir, en masse, les théâtres du « boulevard du Crime ». Les moyens de cette fin, c'est une forme dramatique efficace, en trois actes, qui les fournit : le premier offre le spectacle charmant de l'innocence et de la vertu ; le deuxième ménage l'arrivée du Traître, qui trouble avec de fausses preuves les signes identitaires de l'innocence, et laisse celle-ci interdite ; le troisième est explosif et spectaculaire : des incendies, des naufrages, des éruptions volcaniques accueillent et illustrent les dernières menées, paroxystiques, du Traître, avant qu'il ne soit confondu, et la vertu rétablie dans ses droits.

Ce rapide détour par l'histoire littéraire me permet de confirmer un sentiment diffus : lisant les derniers romans d'Yves Ravey, j'avais l'impression en effet de me trouver parfois face à des personnages ou des situations qui avaient quelque chose de « mélodra-

7. — Pour me documenter j'ai lu, outre quelques mélodrames de Pixérécourt (le « Corneille des boulevards »), l'excellente présentation de Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, Paris, Garnier, 2010.

matique ». De fait, maintenant que je sais un peu mieux ce qu'il faut entendre par là, il me paraît pertinent de rattacher à cette esthétique l'invention de personnages comme Pithiviers (*Cutter*) ou Montussaint (*Un Notaire peu ordinaire*), des personnages univoques, dont la laideur morale est sans nuance ; le rattachement se justifie d'autant plus que leur malversation s'exerce prioritairement contre de jeunes adolescents sinon ingénus, du moins innocents. Les deux pôles entrent en tension, et sont mis en intrigue : méchanceté agissante ici ; innocence impuissante là. Heureusement vient le troisième Acte, ce déchaînement soudain de la violence que j'évoquais tout à l'heure, et qui laisse les Traîtres sur le carreau...

Mais à vrai dire, les choses ne sont pas si simples. (Ce serait trop beau – et un peu facile – cette régression vers l'évidence sans reste du noir/blanc !) Car le mélodrame, en s'installant dans les romans d'Yves Ravey, n'en sort pas indemne : certes, son énergie générique s'y répand, anime l'action ; mais le moteur moral qui est à son principe connaît des ratés ; l'enthousiasme militant qui triomphe dans ses dénouements se voile d'incertitude ; la contagion espérée n'opère plus, elle cède le pas à l'abstention agnostique...

Considérons ainsi, une dernière fois, *Enlèvement avec rançon*. Lorsque j'évoquais tout à l'heure les deux « salopards » du roman (Jerry et M. Pourcelot), j'en avais laissé un de côté, sciemment : Max, le narrateur, le frère cadet de Jerry. C'est que je réservais celui-ci pour le moment (il est arrivé) de « passer à des effets plus beaux⁸ ». Max, au début du récit, ne paie pas de mine ; il s'efface, subit l'ascendant de Jerry ; celui-ci le rabroue à tout moment, lui donne des ordres, ne veut pas être contredit. C'est que Jerry, apparemment, a du « métier » : l'enlèvement se déroule comme prévu, la rançon est versée, Samantha rendue à son père. Mais au moment où Jerry, avec sa part du butin, s'apprête à quitter les lieux par le dernier train, une complication survient : les hommes de main de Pourcelot arpentent le quai, menaçants ; il faut battre en retraite ; aussi les deux frères retournent chez eux, dans la maison familiale. Le lendemain, à l'usine où Max est retourné au travail (comme si de rien n'était), les menaces s'accumulent, les soupçons se précisent. Pourcelot se persuade que c'est Jerry, le ravisseur (Max avait parlé du retour de celui-ci) ; de son côté, Samantha a la preuve de l'implication de Max – preuve dont elle ne fera rien, je le signalais plus haut. Au contraire : elle rejoint Jerry dans la maison, où il est resté caché toute la journée. Vers le soir, les événements se précipitent : un pick-up Datsun s'approche par la nationale, « les

8. — Comme dit Alcandre dans *L'illusion comique* (de Corneille), Acte IV, scène 10.

hommes de Pourcelot [sont] sur la plate-forme. Sauvonnnet s'est mis debout. Je l'ai identifié à son bonnet noir. Il a regardé du côté de la maison, la crosse du fusil à pompe contre la hanche, le canon levé » (*ER*, 124). Jerry doit fuir, et c'est Samantha qui l'emmène dans sa voiture. Mais leur équipée est de courte durée : à la dernière page, Max les retrouve, gisant morts tous les deux, dans leur sang, près d'une scierie.

Or, de tout cela, c'est Max qui est l'ordonnateur, le demiurge malfaisant ! Le lecteur, assez vite, n'en ignore rien, les événements étant relatés par Max lui-même ; et il peut lui faire confiance, car Max est un narrateur fiable – scrupuleux, très factuel, comme souvent les narrateurs de Ravey. À l'origine de sa détermination à nuire, il y a, semble-t-il, une intense bouffée de jalousie, lorsque Max surprend les gestes équivoques de son frère, « laissant aller sa main dans les cheveux de Samantha, puis sur son dos, ses épaules, sa poitrine » (*ER*, 76). Mais la mention de quelques faits d'apparence banale – l'achat d'une boîte de chocolat, de trois sacs de sport – qui prendront leur plein effet ultérieurement, plaide plutôt pour la préméditation. De fait, dépit amoureux et appât du gain se conjuguent ; ils fournissent leur énergie à une série d'actions tantôt calculées d'avance, tantôt improvisées sur le moment, dont le concours aboutit à un crime parfait. Max commence par trahir son frère (c'est à la suite de son coup de téléphone que les hommes de Pourcelot se trouvent sur le quai de la gare), puis provoque avec soin les circonstances qui non seulement conduiront Jerry et Samantha à la mort mais aussi lui assureront la possession de l'intégralité de la rançon, tout en le disculpant lui, de surcroît.

Mais en quoi ces menées font-elles de Max un Traître de mélodrame ? C'est là en effet l'idée que je voudrais défendre. Car on pourrait invoquer aussi, en appui générique, la prédilection du « thriller » contemporain⁹ pour les figures du Mal absolu : les tueurs en série, les pédophiles s'y pressent, relançant à chaque fois l'interrogation inquiète sur la présence parmi nous de l'*abject*¹⁰. Or ces romans font rarement moins de cinq cents pages. La monstruosité du mal s'y révèle avec une lenteur calculée : semi-révélation et dévoilements partiels ; le genre, pour rester en tension, veut cela. Mais aussi il y a souvent quelque chose de papelard, dirais-je, dans

9. — On peut songer par exemple au *Poète*, de Michael Connelly (1996) ; et dans le domaine français, à la « trilogie du Mal » de Maxime Chattam (2002-2004) ou, avant, aux *Racines du mal* (1995) de Maurice G. Dantec.

10. — Au sens que Julia Kristeva donna à ce terme. Voir *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980. Est *ab-ject* ce qui ne se tient plus face à nous, et résiste (à la façon d'un ob-jet), mais a chu à côté, dans le Réel, là où le sens s'effondre.

ces pavés : les pauses n'y manquent pas, où l'on médite et disserte – comment toutes ces horreurs sont-elles possibles ? Ainsi restitue-t-on une intention morale au *tremendum horrendum*, et purge-t-on le lecteur, à intervalles réguliers, de la complaisance malsaine dont on pourrait le soupçonner. Rien de tel dans le mélodrame, ne serait-ce qu'à cause de son mode de consistance esthétique : la scène de théâtre. Le Traître débarque là d'un coup, en pied. Et sa vilénie est plénière, sans nuance, parce que le temps de son exercice lui est compté : le troisième Acte est proche en effet, où le cercle vertueux se reformera, l'excluant. À l'exception – elle n'est pas mince¹¹ – du dénouement, *Enlèvement avec rançon* me semble renouer avec cette économie narrative svelte. Le lecteur, pris dans un récit personnel objectif, sans adiposités psychologiques, est placé face aux faits comme le spectateur du boulevard du Crime : il assiste au déploiement sans fioriture d'une scélérateuse simple. Sans fioriture et sans leçon, contrairement au mélodrame...

Mais concluons. Une question majeure traverse, thématiquement, l'œuvre romanesque d'Yves Ravey : c'est la question du Mal. Or, de cette question, le roman policier, dévolu au crime, et le mélodrame, avec la figure haïssable du Traître, ont fait leur spécialité. Mais le Mal, dans l'un et l'autre genre, se présente sous un visage différent : pour le mélodrame, il constitue un scandale moral ; pour le roman à énigme, c'est une injure faite au Droit, dont l'empire est rétabli par l'enquête policière et la mise à l'écart du criminel ; pour le roman noir, c'est une réalité historique et sociale : « le Mal domine historiquement », note Manchette ; le détective, qui a remplacé le policier, s'« il peut bien redresser quelques torts, ne redressera pas le tort général de ce monde, et il le sait, d'où son amertume¹² ». Corollairement, les émotions configurées par la contrainte générique divergent : le roman policier est optimiste et intellectuel, il compte sur la puissance lumineuse de la raison pour anéantir la violence animale du crime ; le mélodrame est indigné et empathique, il convoque efficacement des passions simples : terreur et pitié, les antiques passions tragiques ; le roman noir est

11. — Mais elle n'est pas générale : d'autres romans de Ravey, je le rappelais, s'achèvent sur la défaite du Traître. La dramaturgie d'*Un Notaire peu ordinaire* est, à ce titre, exemplaire. Au départ – c'est l'Acte I – nous nous trouvons dans une idylle, bientôt menacée par un faux Traître : Madame Rebernak, entourée de ses enfants, s'inquiète du retour de Freddy ; puis, à l'insu de celle-ci, mais non du lecteur, le vrai Traître apparaît : nous assistons impuissants aux menées de maître Montussaint. C'est le deuxième Acte. Enfin, tout se précipite au troisième Acte : maître Montussaint est confondu *in extremis*, et justice est faite.

12. — Manchette, *Chroniques*, p. 20-21.

pessimiste et fraternel, parce qu'il exploite les ambivalences de la structure de secret.

Ces intentions génériques sont peu compossibles ; néanmoins, elles sont toutes en résidence chez Yves Ravey, successivement ou simultanément. Mais que serait la littérature, si elle n'était pas complexe, et pourvoyeuse ainsi d'une féconde perplexité ?