

APRÈS LA MORT DES PÈRES

Jean Kaempfer

Éditions de Minuit | « Critique »

2014/5 n° 804 | pages 465 à 475

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707323910

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2014-5-page-465.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Après la mort des pères

Yves Ravey

<i>Cutter</i>	}	Paris, Éd. de Minuit, 2009, 144 p.
<i>Enlèvement avec rançon</i>	}	Paris, Éd. de Minuit, 2010, 144 p.
<i>Un notaire peu ordinaire</i>	}	Paris, Éd. de Minuit, 2013, 112 p.

Un texte, selon la formule d'Umberto Eco, est « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹ ». Tout au contraire, les narrateurs d'Yves Ravey se caractérisent par un grand zèle, en matière de factualité ; ils ont à cœur de ne rien laisser dans l'ombre ; ce sont des maniaques de l'exactitude². Pourtant, ce parti pris « béhavioriste » – on dit tout ce qui se passe, on rapporte tout ce qui est dit – est, à sa manière,

1. U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985, p. 63-64.

2. Exactitude qui peut déboucher sur un véritable acharnement procédural. Ainsi de ces pages, dans *Moteur* (Éd. de Minuit, 1997, p. 27-28), drolatiques et caricaturales, où « le Consul » donne des instructions à son nouveau locataire : tout, dans l'appartement, est bancal – il y a cette durite par exemple, sous la chaudière, qui fuit. Raison pour laquelle, explique le propriétaire, on trouve là « une boîte de sardines portugaises, vide évidemment, c'est cela, avec des bords dentelés [...], simplement il faut la vider toutes les dix heures, j'ai fait le calcul, à gauche de la durite vous avez un petit clapet, mais si, vous pouvez le voir ! il vous suffit de vous baisser et de glisser votre pouce et votre index à hauteur du sol ! juste au-dessus, le clapet, nous y sommes, vous l'actionnez avec une tige plaquée cuivre, qui part directement du thermostat, c'est un ressort, élémentaire, n'est-ce pas ? ».

paresseux lui aussi : le lecteur n'ignore rien de l'action en cours ; mais celle-ci lui est livrée brute. Tous ces propos et ces procès méticuleusement consignés existent, si l'on veut, absolument. Ils ont l'air d'être inhabités. Il leur manque quelque chose, mais quoi ? L'implication d'un sujet, peut-être, qui les prendrait en charge, les mettrait en mouvement – émotivement, axiologiquement. Il leur manque en somme la transitivité qui permet aux énoncés de se frayer un chemin dans la futaie des significations partagées. En d'autres termes, bakhtiniens, ce sont là des énoncés dépourvus de dialogisme. Qu'est-il donc arrivé à Lucky, le jeune garçon qui raconte l'histoire de *Cutter*, pour que son récit soit à ce point empêché ? Car ce n'est pas normal, cette inhibition énonciative, ce langage châtré qui semble condamné à redoubler rhétoriquement la castration dont le chat Oswald a été la victime au début du récit.

Pour comprendre, il faut revenir à l'oncle Pithiviers, un homme à tout faire que Lucky assiste, un jour par semaine, dans ses besognes ; avec ses santiags et sa veste en daim à franges, Pithiviers affiche une virilité codée (genre cow-boy, ou motard) qui annonce un naturel à l'avenant : autoritaire, parfaitement dépourvu d'égards. Lucky est cadennassé dans l'obéissance, la passivité. Un autre s'est attribué le droit de penser pour lui, de sentir et de vouloir à sa place. Il n'est plus une personne, il n'est personne ; il est la victime d'une voie de fait qui lui interdit d'être un sujet et le condamne à vivre dans un univers drastiquement simplifié, qui ne connaît que l'obligation. Cet univers est celui de la terreur, dont *Cutter* propose l'exacte incarnation langagière : une « écriture du subi³ ».

De fait la terreur, que l'on exerce ou subit, constitue un motif insistant de l'œuvre d'Yves Ravey. *Alerte* (1996) évoque ainsi les camps de la mort allemands, parallèlement aux attentats de la Rote Armee Fraktion dans les années 1970 ; dans *Enlèvement avec rançon*⁴, Jerry revenu d'Afghanistan et converti à l'islam radical annonce à Max, son frère cadet,

3. La formule (à propos de Laurent Mauvignier) est de Muriel Pfefferlé. Voir <http://www.laurent-mauvignier.net/etudes.html>.

4. J'abrègerai les titres dorénavant, par commodité : *Un notaire* [UN] pour *Un notaire peu ordinaire*, *Enlèvement* [E] au lieu d'*Enlèvement avec rançon* ; C pour *Cutter*.

sa mort sacrificielle imminente : « [P]etit frère ! T'auras les oreilles comme ça, pleines d'explosions. [...] Il a ouvert sa parka, comme s'il me montrait son cœur. J'ai vu son cœur. Il a chuchoté. Regarde bien, là, à l'intérieur, dans deux jours : ceinture d'explosifs » (E, p. 127). Mais la terreur est aussi présente, moins frontalement, dans la violence des rapports sociaux. Ainsi Yves Ravey note-t-il, à propos de ce dernier roman : « L'extrémisme dont je parle n'est pas seul en cause, il est le potentiel énergétique, si je puis dire, rejoint par la contradiction de l'ordre occidental⁵. »

Mais avant de retrouver cette « contradiction » – retenons la connotation marxiste dont le terme est susceptible, car il y a de la lutte des classes chez Ravey –, quelques mots sur l'univers où s'exerce la violence. Le lieu de l'action est d'ordinaire une petite bourgade industrielle et anonyme, que divers indices permettent de situer dans le Jura ; dans les premières pages d'*Enlèvement*, on la rejoint à ski, depuis la frontière suisse, au milieu des sapins ; on trouve là des usines d'emboutissage, des scieries, comme on trouve un barrage hydro-électrique dans *Un notaire*. Ces petites villes jurassiennes ne sont pas à proprement parler décrites, mais cadastrées plutôt : dans *Un notaire*, la « grande maison » place de l'Abbaye est « à deux pas de l'église et du cimetière » (UN, p. 77) ; « l'hôpital Sainte-Croix jouxt[e] la maison de retraite » (UN, p. 42) ; ou encore, après « le virage à l'entrée de la ville », on tombe, à « droite, [sur] la station-service » (UN, p. 62). Peu d'adjectifs, aucune épithète pittoresque, seulement des noms et des articles définis : la réserve qui préside au récit de l'action s'étend à la description du cadre où elle prend place. Les bourgades d'Yves Ravey sont des « types individualisés⁶ » ; leur topographie semble à la fois très abstraite et très précise. Une scène *claire* est ainsi dressée (au sens où l'on parle, dans la bande dessinée, de « ligne claire ») : une scène pour la vie de province, voudrait-on dire, qui déploie l'espace géographiquement et sociologiquement moyen – médiocre – d'une petite ville ramenée à l'essentiel.

5. Yves Ravey, correspondance avec l'auteur.

6. Expression que Félix Davin emploie à propos de personnages de Balzac, dans son introduction aux *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. X, 1979, p. 1210.

C'est ce cadre banal qui, bientôt, est envahi par la violence. Dans *Cutter*, un environnement horticole paisible se voit dénaturé par la présence menaçante de l'oncle Pithiviers, qui traque dans la nuit son neveu Lucky, « d'un endroit à l'autre du jardin » (C, p. 118), une serpette à la main. Dans *Enlèvement*, Max et son frère Jerry (le djihadiste) enferment leur victime Samantha, qu'ils ont enlevée pour obtenir une rançon, dans « la chambre de nos parents » (E, p. 16) ; et dans *Un notaire*, la lycéenne Clémence est violée par maître Montussaint dans sa chambre de jeune fille, au milieu de ses affaires personnelles « qui jonchaient le sol, les paires de ballerines, les nœuds pour les cheveux, les photographies au mur » (UN, p. 58). Si ces demeures sont soudain envahies par la violence latente dans la bourgade, c'est qu'elles sont comme évidées par la mort du père, qui en réglait l'ordre symbolique et économique. L'évocation de son enterrement, ou des visites à sa tombe, est comme un fil rouge qui permet de lire les trois romans⁷.

*

Dans *Enlèvement*, c'est une question de Jerry qui introduit la séquence (alors que les deux frères se retrouvent, après vingt ans, pour mettre en œuvre leur projet d'enlèvement) : « Il m'a demandé si je retournais parfois sur la tombe de papa » (E, p. 33). La réponse de Max (qui, lui, n'a pas quitté sa ville d'origine) est positive et circonstanciée : « Oui, j'y retourne sur la tombe. Je porte des fleurs. Et, si tu veux tout savoir : maman m'accompagne chaque fois. Je vais la chercher à la maison de retraite. [...] Je mets un bouquet de ta part sur la tombe, et un bouquet de ma part » (E, p. 34). Mais la dévotion filiale, l'enfance commune, les dernières paroles même du père, sur son lit de mort (« Tu ne devras jamais, Max, oublier ton frère. Vivant ou mort... », E, p. 69),

7. Le texte fondateur à cet égard est *Le Drap* (Éd. de Minuit, 2002) : compte rendu sobre, consigné par le fils, de la maladie – parce qu'il a respiré des vapeurs de plomb – et de la mort d'un père. *Moteur*, *op. cit.*, proposait aussi une évocation cursive de ce destin : le livre s'ouvre sur la maladie et l'enterrement du père (p. 7) et mentionne au passage le « produit toxique » (p. 67).

toutes ces garanties anciennes sont à présent lettre morte. Ainsi « la chambre de nos parents » est profanée ; elle est devenue un lieu de séjour forcé où la fille du patron de Max est séquestrée en attendant le paiement de la rançon. Mais si Samantha a été enlevée, c'est aussi par dépit amoureux, parce qu'elle « ne répondait pas à mes avances » (E, p. 7), précise Max ; or la jeune femme, pendant sa détention, s'entichait de Jerry et Max surprend ce dernier, « laissant aller sa main dans les cheveux de Samantha, puis sur son dos, ses épaules, sa poitrine » (E, p. 76). La réaction à cette prise de possession érotique est extrêmement violente ; Max se précipite sur son frère, le frappe, puis se venge méthodiquement : le frère jaloux déclenche les hostilités contre le frère qui a pris l'ascendant ; et progressivement, la grande nuit orpheline et sauvage de la horde primitive⁸ s'étend sur le récit. Max instrumentalise et trompe tout le monde (sa vieille mère aussi bien), intégrant les passions de chacun dans une exacte horlogerie meurtrière dont, aux dernières lignes, il vient constater l'efficacité : « Le corps de Jerry gisait entre deux tas de planches, à côté de la scie à ruban. La sciure épongeait son sang. Je me suis précipité. J'ai pris son visage, je l'ai serré contre moi en lui disant qu'il n'aurait jamais dû revenir. Aussi, j'ai embrassé le visage de Samantha, déjà recouvert de neige » (E, p. 140). Max, qui s'apprête à partir sur la Côte d'Azur avec la rançon, n'a pas oublié Jerry ; le père, sur son lit de mort, a été entendu... Mais de quelle manière !

Dans *Un notaire*, le récit de l'enterrement du père est amené comme un souvenir que les ruminations anxieuses de madame Rebernak, sa veuve, ont fait surgir au premier plan. Celle-ci craint le pire pour Clémence, sa fille : c'est Freddy, d'abord, qui occupe ses pensées, un cousin revenu à la ville après de longues années passées en prison pour le viol, qui lui avait été imputé, d'une jeune écolière. Mais peut-être devrait-elle se préoccuper de maître Montussaint aussi : par exemple, c'est toujours lui – et non Paul, son fils – qui ramène Clémence à la maison, le soir, « dans son nouveau

8. Telle qu'elle apparaît dans la fiction originale d'Atkinson, citée par Freud dans *Totem et Tabou* : « Les fils succèdent par la violence au solitaire tyran paternel et tournent aussitôt leur violence les uns contre les autres, pour s'épuiser dans des luttes fratricides. »

coupé sport rouge » (*UN*, p. 53). Or « ça ne se fait pas ! Comprends-tu, Clémence ? » (*UN*, p. 54). Toute cette sollicitude agace l'adolescente ; pour Clémence, les inquiétudes de sa mère sont sans objet. C'est dans ce contexte conflictuel que le souvenir de l'enterrement surgit. Un moment en particulier revient à l'esprit de madame Rebernak, lorsque le notaire, au cimetière, « avait pris Clémence à part, près de la chapelle, à l'ombre des cyprès, et ma mère l'avait aperçu, qui embrassait sa fille en la serrant très fort contre lui » (*UN*, p. 59). Comme dans *Enlèvement* – mais avec une immédiateté fulgurante, ici, qui laisse pantois –, il suffit que le père ait disparu pour que l'anomie s'installe ; et voici Clémence transformée en proie. À cette violence prédatrice, une autre bientôt va s'ajouter, qui la renforce : la contrainte économique. Car maître Montussaint n'a pas seulement des appétits, il règne aussi sur la distribution des emplois, dans la ville. Or la mort du père a précarisé les survivants ; madame Rebernak doit trouver du travail, mais pour obtenir l'emploi qu'elle brigue, l'appui de maître Montussaint lui est indispensable ; et le notaire, qui intercède en sa faveur, se flatte d'acheter ainsi, simultanément, la docilité sexuelle de Clémence. Après une première tentative de viol, c'est son silence au moins qu'il obtient, en lui rappelant que s'« il avait aidé sa mère à obtenir ce poste d'agent de service au collège [...] il pourrait l'aider dans le sens contraire, si tu vois ce que je veux dire » (*UN*, p. 73). Sur quoi « Clémence a baissé la tête » (*UN*, p. 74). L'intimidation a opéré ; elle conforte le notaire dans son sentiment d'impunité ; et comme dans *Enlèvement*, la machinerie menant au méfait engrène alors ses rouages. La mère inquiète, éloignée de la maison (le notaire a crevé le pneu arrière de son vélomoteur), laisse le champ libre au violeur ; quant au coupable, il est tout désigné, ce sera Freddy, maître Montussaint ayant attisé par ses insinuations la passion soupçonneuse de madame Rebernak. Mais un indice confond le notaire ; c'est lui et non Freddy que la mère de Clémence abattra avec un fusil de chasse, tandis que le soleil, à la dernière page du livre, se lève.

Dans *Un notaire* comme dans *Enlèvement*, la mort du père a fait vaciller l'ordre symbolique, ses médiations et ses interdits. Privées de verticalité, les bourgades typiques d'Yves Ravey sont livrées désormais à une violence sans bornes. Malfaiteurs et victimes sont face à face, dans la brutalité fron-

tale des rapports de force. Le tort fait aux victimes est absolu, comme l'est le pouvoir de ceux qui les oppriment. Et lorsque la situation s'inverse, c'est absolument, aussi : la victime devient bourreau. Or cette sauvagerie, c'est des bourgades sans histoire qui en sont le lieu – voire, qui la commandent. Car voici ce que nous devons comprendre peut-être : cette terreur privée en révèle une autre, plus générale, qu'elle met à nu. Il s'agit bien de lutte des classes : avec la faillite du symbolique, c'est la vérité de la raison économique qui se révèle (pour le dire un peu brutalement). Par exemple, le double meurtre du frère et de la jeune fille, dans *Enlèvement*, consonne avec le traitement réservé aux ouvriers syriens qui travaillent à l'usine de décolletage : la rançon que Max emporte avec lui est en effet leur salaire ; non seulement les ouvriers ne seront pas payés, mais on les expulsera. Leur sort laisse Max indifférent : il est bon, ajoute-t-il même cyniquement, « qu'ils rentrent chez eux, voir leur femme, retrouver leurs enfants. Tout le monde n'avait pas cette chance d'avoir une famille qui l'attendait à la maison » (*E*, p. 118). Qu'il s'agisse de Jerry et Samantha ou des Syriens, l'impuissance est la même, face à ceux qui se sont arrogé le pouvoir d'annihiler : le crime crapuleux fait apparaître la crapulerie qui est au fondement des rapports de domination économique et sociale. En témoigne exemplairement maître Montussaint, à la fois notable et violeur.

Dans le troisième roman, *Cutter*, le motif de la tombe paternelle occupe la première phrase, puis disparaît⁹ : « Des fleurs, nous en avons partout chez ma mère et sur la tombe de mon père avant mon renvoi du foyer familial » (*C*, p. 9). S'ajoutant à la mort du père et à l'effacement de son souvenir, l'exil loin de la maison – Lucky, le narrateur, et sa sœur Lili sont placés à « l'Institut de surveillance » – radicalise l'état d'abandon où se trouvent les deux adolescents ; et la dictature brutale exercée par Pithiviers, sous les ordres duquel ils travaillent un jour par semaine chez les Kaltenmuller, n'arrange rien : la dépendance totale à l'égard de l'oncle aggrave la répudiation par la mère. Cette détresse

9. Ou presque. On le retrouve plus loin, fugacement (*C*, p. 60 et 62), en lien avec le devoir fait à Lucky – il est interrogé par un policier – de dire la vérité.

sans recours, on l'a dit, trouve sa forme exacte dans une « écriture du subi ». Voici un de ses effets remarquables : en faisant consigner par Lucky les minutes de ce qui apparaît dans son champ d'écoute et de vision, Yves Ravey construit un point de vue édifiant – et implacable – sur un couple de petits-bourgeois, au carrefour des émotions privées et de la contrainte économique. Car si monsieur Kaltenmuller aime sa femme, sous leur toit les sentiments et l'argent ne font pas bon ménage – et de l'argent, il n'y en a pas beaucoup : Marius, qui voulait l'utiliser pour faire à sa femme la surprise d'un voyage à Capri, découvre que la boîte à sucre où il entropose ses gains (il se fait payer à l'ancienne, de la main à la main) a été pillée. C'est que madame Kaltenmuller avait besoin de cet argent elle aussi, pour acheter le silence de Pithiviers. En effet, la « belle Adélaïde » (C, p. 89) aime séduire, jouer au « top model » (C, p. 134), elle reçoit un photographe, couche avec lui à l'occasion, tout cela au su de Pithiviers qui les a pris sur le fait, « dans la chambre [...], et dehors, au fond du jardin, derrière les framboisiers, sous la tonnelle, dès que Marius avait le dos tourné. Et le photographe, il en profitait pour faire ses photos de nus » (C, p. 133-134). Or si l'adultère laisse madame Kaltenmuller sans état d'âme (elle couche aussi avec Pithiviers), elle tient à sa réputation : « ce qui intéressait Adélaïde, avant tout, c'était que son mari ne sache rien de ses aventures avec le photographe » (C, p. 134). De même, après le meurtre du mari – celui-ci est assassiné afin qu'Adélaïde, avec l'argent provenant de la vente de la maison, puisse quitter enfin la petite ville, « [c]e trou perdu » (C, p. 135) –, une seule chose l'obsède : que Pithiviers apprenne « à la famille de Marius qu'Adélaïde couchait avec le photographe » (C, p. 133). Le cynisme et l'amoralité, chez madame Kaltenmuller, sont naturels, ainsi que l'âpreté au gain et l'égoïsme hédoniste ; mais il y a aussi, en regard, sa passion de la respectabilité. Ce portrait moral délabré¹⁰ forme, avec

10. On rencontre dans *L'Épave* (Éd. de Minuit, 2006) une configuration conjugale voisine : Fabiola, la jeune épouse de List, aimerait « poser dans les magazines » (p. 56), avec le « beau corps [que] la nature lui avait offert » (p. 53) ; les hommes lui tournent autour, elle aime leur compagnie. Et comme List n'a pas assez d'argent pour lui payer une salle de bain, Fabiola le quitte en emportant les économies du ménage.

celui des adolescents livrés à la violence, un diptyque : c'est, dans l'oubli des tombes, l'état de nature retrouvé ; et l'effort vain de sauver les apparences.

*

Mais comment Lucky, le narrateur de *Cutter*, est-il au courant de tout cela ? Il est le seul truchement vers le monde du roman ; nous n'en saurons jamais plus que ce que lui-même en connaît. Par exemple, si la vérité sur l'assassinat de monsieur Kaltenmuller nous est révélée à l'occasion d'un vif échange entre Pithiviers et Adélaïde, après qu'ils ont fait l'amour dans la chambre conjugale, c'est parce que Lucky était là, dissimulé sous le sommier, et qu'il a tout entendu. De fait, une passion jalouse l'anime, qui le rend intraitable : il veut à tout prix savoir ce que fait sa sœur Lili – ou plutôt, ce qu'on lui fait. D'une certaine façon, l'histoire du meurtre de Marius, qui occupe le devant de la scène, vient de surcroît ; elle laisse apparaître, dans ses marges, une autre enquête, qui constitue la vraie force motrice du récit. Lili est un « être de fuite ». Lucky sait, parce qu'elle le lui a dit, qu'« elle veut partir en voyage. [...] Peut-être avec un forain. Peut-être avec un routier » (C, p. 46). Sans doute, « un jour ou l'autre, on la retrouvera sur un marché en Afrique, avec d'autres filles » (*ibid.*) – c'est du moins ce que pense leur mère. Aurait-elle raison ? Et d'ailleurs, où est Lili, juste maintenant ? C'est la seule question qui intéresse Lucky. Il veut bien parler à la police, mais « à une seule condition » : « Ma sœur est partie ce matin. Si vous la retrouvez, je dirai ce qui est arrivé à monsieur Kaltenmuller » (C, p. 63). Chose faite le lendemain : l'inspecteur Saul mène Lucky à quelques kilomètres de la ville, au relais routier (Pithiviers habite juste à côté) ; Lili sort du relais, « un seau débordant d'épluchures à la main », les cheveux « teints en blond » ; elle est bientôt suivie par l'oncle : « Il a laissé la porte à battant se refermer derrière lui. Lili a posé le seau. Elle s'est serrée contre lui » (C, p. 126-127). La scène est elliptique, ambivalente. Terrible, aussi : quelque chose de Cosette chez les Thénardier. Cette vision traumatique comble le désir têtu de savoir qui anime Lucky ; sa conversion est immédiate : il quitte la réserve terrorisée où il se cantonnait et se met tout uniment du côté des forces

de l'ordre. Mais c'est donnant-donnant : Lucky aidera Saul à confondre les assassins à la condition que celui-ci ramène sa sœur à la maison.

Tout est bien qui finit bien, en somme, alors que dans *Enlèvement*, malgré un renversement comparable, tout finissait mal. Là aussi, Max, le narrateur, retournait à son avantage une situation où il était d'abord dominé ; et le point de rupture, c'est semblablement une scène intolérable qui l'avait déterminé : le spectacle de la jeune femme aimée, Samantha, aux mains d'un rival. Sans doute les registres émotifs des deux romans sont-ils différents : nous nous réjouissons dans l'un – c'est notre naïveté mélodramatique – de l'innocence rétablie dans ses droits ; nous frémissons dans l'autre devant le triomphe impudent d'un Méchant. Mais il y a aussi que Lili consent peut-être à son sort (comme Samantha) ; quant à la surveillance jalouse de Lucky, ne dissimulerait-elle pas une *libido sentiendi* déplacée (comme chez Max) ? Quelque chose est resté implicite dans *Cutter*, un « texte possible » si l'on veut¹¹, qu'*Enlèvement* révèle, à la manière d'un bain argentine. Barthes disait : « La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe¹². » Yves Ravey recourt volontiers aux ficelles du polar, du mélodrame ; comme la science, celles-ci sont grossières ; mais si ses romans nous importent, c'est parce qu'avec ces trames de rencontre, subtilement, ils font de la littérature.

Cutter et *Enlèvement*, dont je viens de restituer le dialogue implicite, sont des récits personnels, menés à la première personne : ils sont racontés du point de vue de Lucky et de Max, les frères cadets. Apparemment, il en va de même pour *Un notaire*. Ainsi, c'est bien le frère de Clémence que nous rencontrons aux dernières lignes du texte, tandis qu'il rentre de la station-service, à l'aube, et découvre sa mère, un fusil dans les mains : « J'ai poursuivi ma course jusqu'au corps du notaire étendu dans l'herbe, face contre terre, au milieu des plants de fraisiers. Alors, j'ai pensé à ma

11. Sur cette notion, voir M. Escola (éd.), *Théorie des textes possibles*, CRIN, n° 57, Amsterdam, Rodopi, 2012.

12. R. Barthes, *Leçon*, Paris, Éd. du Seuil [1978], *Œuvres complètes*, t. III, 1995, p. 805.

sœur, et je me suis précipité à l'étage » (*UN*, p. 108). Mais les choses se compliquent, car ce récit personnel est en même temps un récit omniscient : il devrait être limité au seul point de vue de celui qui le raconte (comme chez Proust) ; or il multiplie les perspectives, va librement d'un personnage à l'autre (comme chez Stendhal ou Balzac). Les protagonistes agissent en fonction de ce qu'ils savent, en se leurrant sur leur maîtrise ou en découvrant qu'ils ont été joués ; le lecteur, quant à lui, sait tout et ne peut rien.

La conclusion s'impose : l'omniscience n'étant pas compatible avec le récit personnel, la narration d'*Un notaire* est impossible ! Ce qui n'empêche rien ; qu'on songe à la fortune de l'autofiction, une case naguère réputée impraticable. Yves Ravey, avec *Un notaire*, en investit une autre, le « récit personnel omniscient », où l'accès illimité à l'information n'est pas entravé par le point de vue limité du narrateur. « Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame¹³ », disait Flaubert. Exacte définition du récit paradoxal qu'Yves Ravey, avec *Un notaire*, porte à l'existence, en réalisant une *utopie* : un monde réconcilié parce que quelqu'un, dans le songe d'une énonciation fraternelle, en rassemble les morceaux épars.

Jean KAEMPFER

13. Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850.