

La phrase de Vincent Ravalée : l'entropie comme destin

Vincent Ravalée, *Cantique de la racaille*, Flammarion, 1994;
Wendy, Flammarion, 1996; *Nostalgie de la magie noire*,
Flammarion, 1997.

Christian Monnin

Volume 41, Number 1 (241), February 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32143ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Monnin, C. (1999). Review of [La phrase de Vincent Ravalée : l'entropie comme destin / Vincent Ravalée, *Cantique de la racaille*, Flammarion, 1994; Wendy, Flammarion, 1996; *Nostalgie de la magie noire*, Flammarion, 1997.] *Liberté*, 41(1), 95–112.

CHRISTIAN MONNIN

LA PHRASE DE VINCENT RAVALEC : L'ENTROPIE COMME DESTIN

Vincent Ravalec, Cantique de la racaille, Flammarion, 1994 ; Wendy, Flammarion, 1996 ; Nostalgie de la magie noire, Flammarion, 1997.

L'ascension de Vincent Ravalec a été assez fulgurante. Après la parution de deux recueils de nouvelles remarqués chez un éditeur de bonne réputation, suivis d'un premier roman, *Cantique de la racaille*, couronné par le prix de Flore en 1994, les médias ont voulu voir en Ravalec le renouveau, sinon le salut, d'une littérature française moribonde. Tous les ingrédients étaient réunis pour une de ces « révélations » dont raffole l'intelligentsia parisienne et qui rappelle curieusement celle de Philippe Djian, dix ans plus tôt : un auteur sorti de nulle part (c'est-à-dire hors du VI^e arrondissement), jusque-là totalement étranger au milieu littéraire, bref un provincial ou un banlieusard (pour ne pas dire un péquenot) de la république des lettres ; une littérature populaire, un peu brute de décoffrage, en prise sur l'air du temps (banlieue, petite délinquance, misère), portée par un ton immédiatement reconnaissable, lui aussi populaire, d'apparence relâchée et désinvolte, bref, anti-littéraire. Enfin, pour que la sauce prenne à tout coup, il y fallait encore une anecdote savoureuse qui permette de gloser sur l'auteur sans lire ses livres. Comme dans le cas de Djian,

elle concerne une lettre, en l'occurrence une lettre volée : Ravalec a subtilisé du papier à en-tête d'Antenne 2 et rédigé une fausse lettre de recommandation en laissant supposer qu'elle émanait de Bernard Pivot : « Ma petite cocotte, voici des nouvelles d'un jeune au talent prometteur, dépêche-toi, je crois que Grasset est sur le coup¹. » Difficile de ne pas discerner le fantasme qu'alimentent ce type d'anecdotes édifiantes complaisamment véhiculées : nul besoin d'être pistonné, avec du talent et un peu de culot², il est possible d'être « touché par la grâce³ ».

Telle est la versatilité de ce microcosme, prompt à battre implicitement sa coulpe en reconnaissant que le souffle nouveau vient d'ailleurs, se glorifiant simultanément de la lucidité artistique et de l'ouverture dont il fait preuve en accueillant le « titi banlieusard⁴ », mais masquant mal sa gêne, puis son mécontentement, si l'élue ne s'empresse pas de rejoindre ses rangs avec une aveugle gratitude. Ravalec a donc logiquement été accusé de « cracher dans la soupe » lorsqu'il a relaté avec une ironie rigolarde son incursion dans le Tout-Paris⁵. Depuis lors, il se tient soigneusement à l'écart de la vie mondaine et littéraire, libre de toute affiliation. Après l'engouement du début, ses livres s'accumulent aujourd'hui dans une relative indifférence critique. Peut-être ce manque d'attention résulte-t-il aussi de la proximité de l'auteur, qui n'est pas du genre à se faire désirer, et de l'inévitable banalisation qui s'ensuit. Qu'on en juge :

1. Ainsi qu'il le rapporte dans *L'Auteur*, Éditions du Dilettante, 1995.

2. Djian, lui, s'était fait répondre par un éditeur qu'il « se situait délibérément en marge de la littérature », mais, heureusement, tout s'est bien terminé, puisqu'un éditeur plus clairvoyant a su voir en lui un écrivain.

3. Comme l'écrivit à l'époque un critique de *L'Événement du jeudi*.

4. Expression qui apparaît dans *L'Événement du jeudi* et dans *Libération*.

5. Dans *L'Auteur* et dans « Le prix de Flore », une nouvelle publiée dans *L'Infini*.

trois romans, cinq recueils de nouvelles, deux récits et deux textes illustrés publiés en seulement six ans (sans parler de son travail cinématographique).

Les commentateurs ont donc surtout retenu de Ravalec son talent de chroniqueur des laissés-pour-compte, petits loubards, fêlés et drogués qui pour s'en sortir échafaudent trafics et autres plans foireux. Les tribulations de Gaston, le héros de *Cantique de la racaille*, sont à cet égard emblématiques. Petit arnaqueur malin et paradoxalement travailleur, mais aussi naïf, il ne trouve rien de mieux pour échapper à sa condition que d'organiser un trafic de marchandises volées sur le modèle d'une entreprise légale. Le succès est d'abord au rendez-vous, sanctionné par l'argent, le pouvoir et la reconnaissance. Mais rapidement, les assises de sa réussite se lézardent, les tuiles se succèdent, Gaston perd le contrôle de la situation et c'est la dégringolade qui l'amène au meurtre après qu'il a prostitué sa petite amie. Les écrits de Ravalec sont ainsi généralement perçus comme le reflet d'un malaise dans une certaine frange de la société, «témoignant d'une enviable connaissance de la vie⁶». Si on lui reconnaît volontiers un ton, picaresque, iconoclaste, rythmé, humoristique, etc., personne n'a souligné que Vincent Ravalec est avant tout un styliste, parfois maladroit, souvent brillant.

Cet univers romanesque de détresse, de petites magouilles, de grands rêves et de non moins grandes désillusions repose en effet sur un travail stylistique qui se déploie presque tout entier à l'échelle de la phrase. C'est donc elle qui doit servir de premier palier pour saisir les caractéristiques du style et de l'univers de l'écrivain qu'est Ravalec. Plus précisément, son écriture se singularise de la manière la plus perceptible par le changement d'échelle qu'elle impose à la phrase : il se passe et il se dit

6. D'après Angelo Rinaldi, dans *L'Express* du 15 septembre 1994.

énormément de choses entre deux points de ponctuation. Il serait pourtant inadéquat de parler à son propos d'obésité: elle grandit, elle prend de l'amplitude sans s'alourdir ni perdre la ligne (mais pas forcément sa ligne directrice, comme nous le verrons). Phrase boulimique assurément, qui assimile tout ce qui passe à sa portée, mais poreuse en même temps, dont il faudra tenter d'élucider le régime et le métabolisme. Commencer donc par se demander de quoi se compose cette phrase, de quoi elle se nourrit avec un si grand appétit.

Régime

Quiconque ouvre un roman de Ravalec (puisqu'il sera seulement question de sa production romanesque) peut constater la relative rareté des dialogues. Souvent, une réplique apparaît seule, isolée au milieu d'une succession de paragraphes compacts. Il y a un net déséquilibre quantitatif entre la narration et les scènes. Cette disparité affecte d'abord l'économie visuelle du texte. Dans le roman, en effet, les dialogues sont la plupart du temps présentés de manière théâtrale, chaque réplique étant précédée d'un retour à la ligne et d'un tiret. Cette disposition permet de séparer nettement le discours du narrateur des paroles qu'il attribue à ses personnages, pour qu'il soit plus facile de savoir *qui dit quoi*. Est-ce à dire que la parole des personnages n'a pas voix au chapitre chez Ravalec? Le lecteur s'aperçoit très vite qu'elle abonde au contraire, mais qu'elle est englobée dans le discours du narrateur, que dialogues et narration se mêlent au point de rendre caduque leur distinction.

Il s'agit là d'un procédé littéraire dont la filiation peut être établie, dans le cas de Ravalec, jusqu'à Hubert Selby, l'auteur de *Last Exit to Brooklyn*. Dans son *Requiem for a Dream*, plus particulièrement, les dialogues sont systématiquement intégrés à la narration. Ravalec ne fait d'ailleurs aucun mystère de cette influence: Selby est sa

référence littéraire lorsqu'il parle de sa tentative de faire « une version franchouillarde de ce que la littérature américaine [sait] si bien faire⁷ ». Mais la comparaison mérite d'être poussée un peu plus loin, car l'enjeu de ce procédé stylistique est de taille : il concerne rien de moins que la gestion de la parole de l'autre. Il existe principalement deux techniques pour assurer l'attribution des énoncés. La première est la convention typographique empruntée au théâtre déjà évoquée. La seconde place les répliques sous la dépendance d'un verbe déclaratif (dit-il, répondit-elle, ajouta-t-il, etc.). En général, ces deux techniques sont utilisées conjointement pour éviter toute confusion. À cet égard, et sur la base d'un choix stylistique commun (intégration des scènes à la narration), Selby et Ravalec ont pris des directions opposées, quoique symétriques.

Chez le premier, la typographie est encore partiellement opérante. Les répliques, le discours direct, sont en effet isolés dans le corps du texte par des points de ponctuation et, à ce titre, ce sont encore des énoncés distincts. Par contre, Selby a presque totalement éliminé les verbes déclaratifs. C'est alors la position relative d'une réplique dans un paragraphe (après la description de l'attitude ou le récit d'une action de *tel* personnage) qui permet d'en déterminer l'énonciateur. Chez Ravalec, au contraire, la ponctuation a pratiquement perdu sa fonction discriminante : dans la narration, le discours direct n'est séparé que par des virgules, et il est lui-même très souvent entrecoupé de virgules. La ponctuation ne le distingue donc plus en rien des autres composantes du texte. Par contre, l'usage des verbes déclaratifs est maintenu, et c'est lui qui permet l'attribution des répliques.

Chaque auteur a donc privilégié une des deux techniques. Il en résulte, dans le cas de Selby, que ses phrases

7. Comme il le dit dans le n° 42 des *Inrockuptibles*, semaine du 31 janvier au 6 février 1996.

sont courtes et que l'irruption du discours direct est brutale car, à l'image de son contenu, lui aussi très souvent violent, il coupe court à la phrase. Ce dispositif stylistique est particulièrement apte à rendre sensibles dans l'écriture l'emprisonnement des personnages dans des situations sans issue et leurs relations (et donc des dialogues) fondées sur la force, teintées d'agressivité et de violence (verbales). Simultanément, l'accès à la parole est en quelque sorte contingenté, parce qu'il est très difficile de faire dialoguer plus de deux ou trois personnages sans avoir recours à des verbes déclaratifs. Chez Ravalec à l'inverse, l'accès à la parole est plus ouvert : n'importe qui ou presque a son mot à dire dans la phrase, les nombreux personnages, bien sûr, mais aussi toute une série de voix périphériques (ou parasites) qui vont des conversations à la table voisine dans un bistro aux commentaires d'un animateur radio ou télé. Parmi cette multitude de voix figure également le méta-discours du narrateur. Ses commentaires apparaissent très souvent à même la phrase, ils répondent immédiatement à une action, un événement ou une réplique. Ces choix stylistiques confèrent à la phrase une fluidité, une légèreté rebondissante, puisque le discours direct la relance ou la fait bifurquer, au risque de l'égarer ou de l'éparpiller, mais sans affecter la compréhension. Elle ressemble ainsi souvent à une véritable auberge espagnole emplie de brouhaha. Tous les discours qui passent à sa portée semblent s'y inscrire aussitôt, sans altération ni transposition. C'est là sans aucun doute une des caractéristiques majeures du style de Ravalec : le discours direct y supplante largement toutes les formes de discours indirect.

On sait que le discours direct rapporte le sens et la forme d'un énoncé, alors que le discours indirect en rapporte surtout le sens. Le premier maintient aux paroles rapportées leur caractère d'énoncé distinct, autre, tandis que le second les subordonne à la phrase du narrateur.

Dans le discours direct, la parole conserve son intégrité et son autonomie. Le discours indirect assimile, met sous tutelle la parole de l'autre. Or, que se passe-t-il chez Ravalec ? Le discours direct s'est non seulement mêlé à la narration, il a investi jusqu'à la phrase. La parole de l'autre surgit constamment au cœur et au fil de la parole du narrateur, mais en tant que discours autre. Elle s'y glisse comme un affluent sans s'y diluer.

Cette intrusion quasi permanente est l'indice d'une emprise moindre du narrateur sur son discours. Tout se passe en effet comme s'il ne parvenait pas (ou se refusait) à tracer une frontière nette, au moyen de la ponctuation ou d'une assimilation syntaxique, entre sa parole et celle de l'autre, entre lui et le monde. Pour répondre à la question initiale, et au risque de faire dévier (dérailler ?) la métaphore, on dira alors que la phrase est soumise à un régime démocratique. Nous allons voir que ce régime, qui gère toutes les formes de discours en les ingérant sans les digérer, pèse lourdement sur le destin (pour ne pas dire sur l'intestin) de la phrase. Comment parvient-elle à contenir cette multiplicité ? Quel est son métabolisme ? Disons tout de suite qu'il est traversé d'une tension entre deux tendances opposées qu'il harmonise en un équilibre précaire.

Métabolisme: juxtaposition

La perte de contrôle du narrateur sur les frontières de son discours a naturellement sa contrepartie dans la structure de la phrase. Sa très grande perméabilité crée en effet une sorte d'entropie, un état de désordre croissant, c'est-à-dire un niveau d'organisation syntaxique et textuelle moindre. Impossible, très souvent, d'identifier une proposition principale dont dépendraient des subordonnées. La phrase n'a pas vraiment de centre autour duquel ses éléments s'organisent, se coordonnent en une hiérarchie, marquée par des

connecteurs qui explicitent leurs rapports. Elle contient en général de nombreuses propositions complètes, qui ne sont pas liées par des rapports de dépendance syntaxique et s'ajoutent simplement les unes aux autres. Il arrive bien sûr fréquemment que des propositions soient liées, mais ces liens sont rarement explicités par des connecteurs ou alors ces dépendances sont locales, partielles, et ne lient que deux propositions dans une phrase qui en comporte beaucoup plus. Ainsi, une proposition complétée par une subordonnée de temps comme « quand elle était arrivée à Broussais, à peine dans le service, une infirmière l'avait appelée⁸ », fait partie d'une phrase qui débute dix lignes avant, se termine quatre lignes plus bas et comporte six autres propositions complètes. Le lecteur doit reconstruire les rapports entre propositions ou les déduire de leur contiguïté ou de leur sens. Le fin mot de la construction syntaxique est ainsi la juxtaposition plus que la coordination ou la subordination. La phrase progresse non par adjonction de subordonnées autour d'un centre fédérateur, mais par accumulation de propositions de natures et de statuts énonciatifs différents. À l'opposé d'une métastase phrastique qui prolifère à partir d'une cellule (comme chez Proust), elle semble atteinte d'immuno-déficiences, submergée d'une diversité qu'elle parvient difficilement à filtrer et agencer. Comment alors caractériser ce métabolisme ?

On dira qu'il s'apparente à celui d'un compilateur. La phrase est en effet travaillée, déstructurée, par un fantasme d'exhaustivité : son horizon serait de parvenir à tout dire, tout restituer, en même temps, d'aller aussi vite que le réel. Par conséquent, elle refuse de différer et de différencier pour trier et classer. Démocratique et indifférente, elle accueille tout, elle mélange tout. Elle est entièrement dans le présent, qu'elle s'efforce de rendre

8. Wendy, p. 197.

dans toutes ses dimensions. Une tension déchire donc la phrase entre la simultanéité des événements et des discours dont elle essaie de rendre compte et son inéluctable linéarité, qui la condamne à s'étirer dans le temps. Les fragments de présent s'additionnent en quête d'une impossible totalisation. La phrase est menacée d'éparpillement, de folie, et elle y sombrerait en effet, en même temps que dans l'illisibilité, si cette tendance n'était jugulée par une autre, de sens contraire.

Métabolisme: synthèse et réduction

Le présent que la phrase s'essaie à restituer n'est pas seulement un présent objectif, mais un présent vécu, phénoménologique, toujours appréhendé à travers une conscience. Un présent ouvert sur les autres dimensions temporelles par le biais du souvenir, de l'anticipation, de l'association, mais qui les englobe dans le temps de la phrase. La diversité est toujours canalisée, mise en perspective, par une subjectivité discursive représentée. Elle est donc limitée par ce que peut faire, voir, entendre, se remémorer, imaginer un personnage et un seul. Cette focalisation unique est la force centripète qui préserve la phrase de l'éclatement.

Concrètement, cette contention s'opère de deux façons en deux endroits stratégiques de la phrase, dont le premier est la conclusion. Car il faut bien que la phrase s'achève, si possible de façon à former un tout signifiant qui soit plus que la somme de ses parties. Or, le métabolisme compilateur qui vient d'être décrit rend problématique ce mouvement de clôture. Au lieu de différer la restitution d'actions et de paroles pour les organiser, la phrase repousse sa propre fin. À la limite, elle pourrait continuer indéfiniment, fidèle jusqu'au bout à sa logique d'accumulation. Comment totaliser ces fragments et éviter l'insignifiance? Cette unité ne peut être ni actionnelle, ni discursive (une seule action ou un

seul énoncé par phrase). En somme, elle ne peut être que phénoménologique et arbitraire : bousculée par l'accumulation déferlante de propositions, la subjectivité discursive découpe des portions d'expérience au coup par coup, ou sous le coup d'un épuisement. Elle semble saisir la moindre opportunité d'interrompre son flux.

La clôture s'effectue alors dans une ultime proposition, très fréquemment sous la forme d'une reformulation ou d'un commentaire qui peuvent émaner aussi bien du narrateur que d'un personnage et qui permettent en dernier recours de ramasser les éléments de la phrase : «...Gilles est apparu, c'est rien, c'est rien, c'est juste un peu de journal qui s'est enflammé», «...franchement c'était au delà de tout», «...c'est ça, on a été ensorcelées, c'est la seule explication», «...à part pour Marianne et Flavien, franchement, cela n'aurait aucune importance⁹», etc. Mais ces synthèses *ad hoc* ont tendance à être un peu creuses (elles ne disent pas grand-chose d'autre que voilà, c'est fini) et incomplètes (elles ne nouent pas tous les éléments de la phrase, elles rattrapent seulement les deux ou trois dernières propositions). Ainsi, la phrase parvient à son terme, mais *in extremis* et souvent de manière partielle. Elle ne réussit pas tout à fait à endiguer le débordement du sens par l'accumulation de propositions. Il y a beaucoup d'éléments dont émerge en définitive peu de sens.

Le second lieu stratégique de contention est constitué par les points d'insertion du discours rapporté. Une lecture attentive permet de remarquer que, dans la phrase, le discours direct tend à être redondant : «...Fred avait refait un thé, *thé magique les copines...* », «Je l'ai rassuré, *non, je te jure, c'est rien, tout va bien, c'est juste le froid*», «...les hommes derrière m'ont crié d'avancer, *ho ! tu bouges, oui*, et j'ai démarré...¹⁰ ». Dans ces exemples, le

9. *Cantique de la racaille*, p. 188 ; *Wendy*, p. 60, 115 ; *Nostalgie de la magie noire*, p. 16.

10. *Cantique de la racaille*, p. 391 ; *Wendy*, p. 53 ; *Nostalgie de la magie noire*, p. 73.

discours direct pourrait être supprimé sans affecter le sens de la phrase. Il apparaît presque à titre d'illustration et sa valeur informative, signifiante, est faible: il ne fait que donner le ton. Le discours ainsi rapporté sert également de caution au narrateur, qui ne se permet pas de disposer de la parole de l'autre sans la restituer: régime démocratique, avons-nous dit. Quoi qu'il en soit, la forme du discours rapporté tend à prendre le pas sur son sens, comme si le narrateur refusait de faire l'économie de la restitution des paroles (à cause du fantasme d'exhaustivité évoqué plus haut), alors même que leur sens est déjà épuisé par le contexte. Simultanément, cette caractéristique révèle que sous le foisonnement des discours existe une sorte d'infrastructure. La phrase est minimalement organisée selon un principe d'expansion qui délivre une même signification successivement sous deux formes différentes. Le chaos de la phrase est ainsi partiellement et localement réductible à cette armature sous-jacente qui se dédouble dans la restitution intégrale des énoncés.

Synthèse et réduction sont les deux garde-fous qui préservent la phrase de l'explosion. À ce stade, il est possible d'esquisser l'horizon stylistique de Ravalec, ce vers quoi tend son écriture. Lorsqu'un fragment de discours direct est presque exclusivement illustratif, il est parfois impossible de déterminer s'il a été effectivement prononcé: «... Fred leur faisait un petit geste rassurant, *vous inquiétez pas, il est toujours un peu grognon au début, mais après ça s'arrange...* »; «...à chaque passage de voiture Fred essayait de faire des signes, *arrêtez-vous s'il vous plaît...* »; «...l'avocat avait beau leur taper la main de façon rassurante, *tout va bien se passer mes poulettes, vous faites pas de bile...*¹¹ ». L'absence de verbe déclaratif et le rapport d'homologie sémantique entre les deux seg-

11. Wendy, p. 50, 63 et 116.

ments de phrase introduisent une incertitude : s'agit-il réellement de discours direct prononcé par Fred ou par l'avocat pour accompagner leur geste, ou est-ce une explicitation, par le narrateur, de la signification d'un geste qu'il décrit ? Dans ce dernier cas, l'incertitude est parfois levée par l'adjonction d'un marqueur comme « genre » qui spécifie la valeur descriptive du discours direct : « ...mais Fred avait dit pas avec ceux-là, c'est des buvards, du premier choix, toujours *genre ne vous inquiétez pas les filles...*¹² ». Ainsi, les conditions sont réunies pour l'invention d'un discours direct libre qui couronne de manière inédite l'interpénétration du discours du narrateur et de la parole de l'autre. En somme, les personnages de Ravalec entendent des voix, ou du moins leur voix tend à se mélanger à celle des autres en un chœur bien particulier.

Destin et liberté

Cette description de la phrase a fait ressortir des tendances et des propriétés stylistiques qui permettent de dresser un portrait plus précis de l'entreprise littéraire de Vincent Ravalec. Il convient de se demander maintenant quelle vision du monde est véhiculée par cette écriture, quel univers elle concrétise dans le langage. On dira pour commencer que la tension phrastique entre juxtaposition d'une part et synthèse/réduction de l'autre définit la position ontologique du héros ravalécien. En d'autres termes, le rapport du narrateur au déferlement d'éléments de sa phrase est similaire au rapport du héros à son environnement. Aux prises avec un univers envahissant, bruyant, mouvant, mais riche d'opportunités à saisir, le héros essaie de dompter un flux chaotique de discours et d'événements pour l'accorder à ses objectifs, à son idéal et à ce qu'il croit être son destin.

12. *Ibid.*, p. 58-59.

Initialement, le héros ravalécien est en général dans une situation qu'il estime injuste, voire indigne, de ses capacités et de son être. Il nie son appartenance à son milieu, où il pense avoir été parachuté comme par erreur, ou sous le coup d'une malédiction, et en guise d'épreuve. Ainsi, dans *Cantique de la racaille*, Gaston est convaincu que ses aptitudes ne le destinent pas à croupir parmi les clodos et les arnaqueurs minables du Bar Maurice. Pour sa part, Wendy, la petite princesse dorlotée par sa marraine, atterrit dans la grisaille d'un orphelinat où « elle a (...) l'impression d'un tunnel noir et sans fin dans lequel un sort malin l'aurait projetée¹³ ». De manière encore plus évidente, dans *Nostalgie de la magie noire*, Balthazar a « la certitude récurrente d'être issu d'un Olympe perdu et malgré tout vraisemblablement proche, suffisamment en tout cas pour qu'[il] puisse espérer y retourner rapidement¹⁴ ».

Sur la base de ce refus, les ambitions du héros sont légitimées par une éthique et une métaphysique proches du calvinisme, faites d'un paradoxe entre mérite et prédestination. Le héros n'a pas de doute sur le but à atteindre : mettre en œuvre ses capacités pour accomplir son destin et mériter ainsi la place qui lui revient de droit, c'est-à-dire s'extraire et s'élever de sa condition. Pour ce faire, il doit acquérir une maîtrise relative du chaos indifférencié dans lequel il évolue. Si donc la phrase impose un régime démocratique à cet univers grouillant de paroles et d'incidents, les aspirations du personnage sont fondées sur la présomption d'une élection. Gaston revendique l'étoffe et les qualités d'un chef d'entreprise, Wendy l'innocence et les tourments d'une sainte, tandis que Balthazar pense être le dernier rempart de la civilisation. Le roman narre alors les innombrables péripéties

13. *Ibid.*, p. 16.

14. *Nostalgie de la magie noire*, p. 116.

qui viennent saper la poursuite de cet objectif. À l'image de la phrase, le récit est saturé d'un fourmillement de contretemps, d'accidents, qui contrarient les projets et les dispositions du héros, qui parasitent, perturbent, dévient ce destin qui lui paraît une ligne droite (et ascendante). La situation du héros ravalécien est donc toujours précaire, instable, entre élévation et chute, au sens biblique.

Souvent naïf, mais débrouillard et consciencieux, Gaston essaie désespérément, contre vents et marées, de mener à bon port sa barque qui prend l'eau de toutes parts, parce qu'elle est d'emblée vermoulue. L'entreprise qu'il bâtit et tient à bout de bras n'est en effet rien d'autre qu'un trafic de marchandises volées, métaphore de la situation du héros chez Ravalec : il s'agit de maîtriser, d'organiser un flux incontrôlé. Gaston s'efforce donc de garder le cap, c'est-à-dire littéralement de sauvegarder le sens qu'il a donné à sa vie. Pour ce faire, il doit gérer l'entropie des incessantes péripéties, ordonner et structurer ce chaos événementiel, de la même façon que le narrateur doit organiser et structurer le chaos discursif de la phrase. Mais la pression des événements est telle que peu à peu se révèle la véritable fatalité romanesque : celle d'une déchéance, sous les coups répétés du destin, le vrai. Gaston est débordé, il ne parvient plus à contenir, rassembler, faire signifier ce qui lui arrive et sa chute le ramène brutalement bien en deçà de sa condition de départ, transformant ce Rastignac en héros dérisoire, jouet d'un destin sur lequel il s'est tragiquement mépris. Le roman d'initiation est en réalité une farce tragique sur la fatalité du destin. En essayant de maîtriser les événements, le héros espère s'élever et donner forme à son destin. Il se dresse contre et sur un champ de possibles « démocratique » qui finit par avoir raison de lui et le ramène à son triste sort. Il y a chez Ravalec un destin du démocratique en même temps qu'une sorte de démo-

cratie de droit divin, un espace de jeu au milieu duquel le héros essaie de tirer son épingle pour s'élever à la hauteur de son destin. Mais l'épingle finit par crever la baudruche de ses aspirations.

Ainsi, la volonté et les efforts du héros sont orientés vers ce que nous avons décrit à l'échelle phrastique comme synthèse et réduction, alors que la fatalité romanesque est du côté de la juxtaposition, de l'accumulation, de la surcharge qui entraîne le naufrage. Car, comme dans la phrase, il se passe énormément de choses dans les romans de Ravalec : impossible de les résumer sans les réduire à cette destinée schématique ou, excès inverse, sans entrer dans une profusion de détails. S'il fallait émettre une réserve à leur encontre, elle concernerait cette tension permanente à laquelle ils soumettent la phrase et le récit, qui se traduit par une certaine monotonie de ton. Même les rares moments de répit et de bonheur sont placés sous la menace d'un débordement de discours et d'événements. En somme, le héros s'abîme d'épuisement au terme d'un déluge constant de paroles et d'incidents.

Par analogie avec les termes conflictuels de la morale calviniste qui régit l'univers de Ravalec, *Cantique de la racaille* est le roman du mérite, tandis que *Wendy* est plutôt celui de la prédestination. C'est en effet par le travail, qui plus est en créant une entreprise capitaliste, que Gaston espère s'élever, échapper à sa condition, conquérir son paradis. L'histoire de Wendy offre un autre éclairage, décisif, sur la trajectoire du héros ravalécien. Ce n'est pas un hasard si Ravalec accorde à ce roman une place à part dans son œuvre¹⁵. Plus passive et démunie que Gaston, Wendy subit les multiples épreuves qui lui sont imposées comme des mortifications sur un chemin de croix. Elle est submergée par des événements qu'elle

15. Dans *Les Inrockuptibles*, n° 42.

parvient de moins en moins à contrôler, mais elle est en plus victime d'hallucinations et elle entend des voix. Dans *Wendy*, les multiples discours qui envahissent la phrase sont objectivés dans des visions, « incarnés » ironiquement par des personnages issus de la culture populaire (Dingo et Bugs Bunny, notamment). Terrorisée par le risque de se tromper et d'être le jouet du diable ou une sorcière, Wendy doit alors trier et interpréter ces voix à l'aune du destin qui lui sert de refuge, de dernier recours : celui d'une sainte. Alors que Gaston choisit librement son destin, Wendy (de même d'ailleurs que Balthazar dans *Nostalgie de la magie noire*) s'y résout comme la seule explication plausible de toutes les épreuves qu'elle traverse. Mais elle se trompe tragiquement, elle aussi : la parole du Seigneur ne prend pas les traits de personnages de Disney ou de croque-mitaines de contes pour enfants. À cause de cette erreur, son parcours est peut-être moins celui d'une sainte que d'une martyre, poussée à la folie et au meurtre par des voix trompeuses.

Or, telle est sans doute la véritable condition du héros ravalécien : c'est un martyr, qui périt (symboliquement ou non) écrasé et débordé par la fatalité, au terme d'une lutte inégale pour sa rédemption, coupable de n'avoir pas abjuré sa foi en son destin. Ces hypothèses sont confirmées de manière hyperbolique dans *Nostalgie de la magie noire*. Ici, franchissant une étape supplémentaire par rapport à *Wendy*, l'ensemble du livre est une vision apocalyptique. Le déluge qui assaille le héros est littéral et prend des proportions cosmiques : c'est la fin du monde, ni plus ni moins, annoncée tout d'abord par des pluies diluviennes. Débordé par un « défilé sans fin de coups durs » (p. 71), Balthazar répond à l'effondrement de la civilisation par la peinture, qui lui permet de donner du sens à ce qu'il voit et de contenir dans une toile ou une fresque le désordre et le chaos, sous forme de

tableaux. Les visions ont donc d'abord un caractère pictural, mais elle prennent aussi l'apparence d'hallucinations et de cauchemars qui jettent un voile d'irréalité sur tous les événements. Balthazar se croit alors investi d'un pouvoir magique ou divin (« la peinture était pour moi un acte quasi magique », dit-il, p. 14) : celui de préserver de la barbarie quelques lambeaux d'humanité et de civilisation. Avant de périr immolé sur un bûcher, il va même se prendre pour Dieu, conduisant à son aboutissement l'image du héros ravalécien comme martyr : « Dieu, le Tout-Puissant, projeté dans un contexte difficile par une série de hasards purement conjoncturels ¹⁶ ». Balthazar, tout comme Wendy, voudrait être en accord avec un *ordre* divin, mais il est constamment menacé par le *désordre* de la magie, de la folie, de l'illusion. Dans cet univers, le démiurge est à l'image de l'écrivain, à la fois un créateur et un destructeur, qui « avait fomenté cette aberration : la terre et sa population, et puis l'avait vouée à une destruction certaine ¹⁷ ».

Tout ça, Ravalec le sait bien. Il a d'abord jeté des ponts entre ses ouvrages pour renforcer l'unité de son projet : Gaston a rencontré Wendy dans sa jeunesse, Balthazar croise un Joël qui pourrait bien être celui de *Cantique*, puis Gladys, au milieu d'une communauté de femmes en chaleur à laquelle elle lit solennellement un *Récit de ma vie*, par Wendy Angelier ¹⁸, finalement, il rejoint tous ces personnages dans les flammes du bûcher sur lequel s'achève son calvaire et qui est en même temps présenté comme la matrice dont pourrait naître, ressusciter, le héros d'un roman à venir, encore en gestation. Ensuite, Ravalec a regroupé ses romans aux titres déjà évocateurs (*Cantique de la racaille*, *Wendy*, dont le sous-

16. *Nostalgie de la magie noire*, p. 121.

17. *Ibid.*, p. 114.

18. *Ibid.*, p. 160.

titre est *Biographie d'une sainte* et *Nostalgie de la magie noire*) sous ce titre générique, menaçant et sans équivoque sur le destin sadique qu'il réserve à ses personnages: *Le doigt de Dieu dans un ciel tout blanc*. Un titre que Gaston et Balthazar déchiffrent correctement: «le doigt de Dieu dans un ciel tout blanc mes couilles oui, le doigt de Dieu dans une mare de sang c'est plutôt ça la vérité¹⁹».

19. *Cantique de la racaille*, p. 270. Voir aussi *Nostalgie de la magie noire*, p. 261.