Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

ED 138
Centre des Sciences des Littératures en langue Française (CSLF)
Observatoire des Écritures Contemporaines

Delphine DELGA-LELEU

Maylis de Kerangal.

Géographies, Poétique et Politique.

Thèse présentée et soutenue publiquement le **27/06/2022**

en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de **M. Domique VIART** (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur·e :	Monsieur Laurent DEMANZE	Professeur, Université Grenoble Alpes.
Rapporteur·e :	Mme Sylvie VIGNES	Professeure, Université de Toulouse Jean Jaurès.
Membre du jury :	Mme Aurélie ADLER	Maîtresse de conférences, Université de Picardie.
Membre du jury :	Monsieur Bruno THIBAULT	Edward Rosenberg and Elizabeth Goodman Professor of French Literature, Université du Delaware, États-Unis.
Membre du jury :	Monsieur Dominique VIART	Professeur, Université Paris-Nanterre, Institut universitaire de France.

Résumé

Les lieux jouent un rôle prépondérant dans l'œuvre de Maylis de Kerangal. Loin d'être réduits à une fonction décorative, ils sont à l'origine de la narration, la construisent et influencent l'écriture. L'œuvre se nourrit tout aussi bien d'une contemplation des paysages que d'une réflexion sociétale. Les textes de Kerangal sont ainsi traversés par la géographie et même par *les géographies* tant elle explore les divers aspects de cette discipline, embrassant un large spectre qui va de la géomorphologie à la géographie humaine, voire à la géopolitique en passant par la sociologie, sans méconnaître une géographie plus intime et parfois imaginaire. Joignant esthétique et éthique, l'auteure construit un geste politique, certes un peu timide dans les premières œuvres mais qui s'accentue ensuite. Or ce geste ne s'effectue pas d'une manière frontale, il passe par des chemins de traverses, par le désir de montrer plutôt que de démontrer. Son œuvre rend ainsi compte du monde grâce à une « poéthique » qui l'exalte et sublime les personnages dans des socio-épopées chorales d'une grande puissance narrative. Échappant à toute vision naïve, cet élan créateur est le fruit d'une réflexion politique proche des théories du *care* et des nouvelles formes d'engagement littéraire par l'attention portée aux autres comme au respect des fondamentaux démocratiques. La thèse se donne ainsi pour ambition de montrer combien l'ancrage géographique des livres de Maylis de Kerangal orchestre un regard sur le réel à la fois profondément singulier et en résonance avec les problématiques soulevées par nombre d'œuvres contemporaines, ce qui confère à l'auteure une place particulière dans le paysage littéraire actuel.

Mots-clés : Maylis de Kerangal**,** littérature contemporaine française, géographie, poétique, politique, poéthique, engagement, paysage.

Abstract

Places play a key role in the work of Maylis de Kerangal. Far from being reduced to a purely decorative function, they are the very basis of the narration, building it and influencing the way the author writes. Her work stems from both the contemplation of landscapes and a certain reflection on our society. Geography can be found everywhere in her texts. One could even write '*geographies'*, the plural form being justified by the way she explores the different aspects of this discipline, encompassing a large spectrum, going from geomorphology to human geography, and even geopolitics and sociology without ignoring a more intimate, and sometimes imaginary geography. Combining aesthetics with ethics, the author creates a political stance, which develops from being a little timid in her early work to becoming more assertive in her later work. This stance, however, is not obvious, but it indirectly expresses a desire to affirm rather than to demonstrate. Her work thus gives an account of the world thanks to a "poethics" which glorifies it and sublimates the characters in choral socio-epics with a great narrative power. Escaping a naive vision, this creative impulse was born out of a political reflection that is close to the *care* theories and the new forms of literary commitment, by way of the attention it pays to others as well as the respect for democratic fundamentals. The aim of this thesis is, therefore, to show how, by anchoring her texts geographically, Maylis de Kerangal creates a new way to look at a reality that is both deeply unique and in tune with the problematics that so many contemporary works create, giving the author a particular place in the present literary landscape.

Keywords : Maylis de Kerangal, French contemporary literature, geography, poetics, politics, ethics, committed literature, landscapes.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Dominique Viart, qui a soutenu ce projet dès le début et m'a permis de le mener à bien par ses précieux conseils, par sa grande disponibilité. Je le remercie aussi pour la confiance qu'il m'a témoignée en me laissant une grande latitude dans mon travail et ma réflexion. Cela a été un plaisir et un honneur.

Ma gratitude va également à Aurélie Adler, Laurent Demanze, Bruno Thibault et Sylvie Vignes pour avoir accepté de siéger dans mon jury. Certaines de ces pages doivent beaucoup à leurs travaux.

Je remercie également Pierre Hyppolite et Agathe Novak-Lechevalier, membres de mon comité de suivi, pour leur bienveillance (ils ont redonné tout leur sens à ce mot très galvaudé), leurs encouragements et leurs avis si judicieux.

Un immense merci aussi à Carine Capone, Alexandre Gefen, Marie-Pascale Huglo qui m'ont offert une place dans une publication, dans un colloque, des échanges fructueux et qui m'ont permis d'aiguiser ma pensée, d'affûter mes idées.

Je n'oublie pas Hélène Parent et Joao Da Rocha qui sont si souvent venus à mon aide notamment pour des questions d'ordre administratif ni Chloé Brendlé, Morgane Kieffer et Maud Lecacheur qui ont toujours trouvé un moment pour répondre à mes diverses sollicitations, ni toutes celles et tous ceux que j'ai eu l'occasion de croiser durant ces années en tant que doctorante et qui m'ont donné de leur temps, m'ont fait profiter de leur expérience, m'ont écoutée.

J'ai aussi une pensée pour Bertrand Marchal qui a été mon professeur à l'université de Reims, il y a longtemps, et qui m'a prodigué des conseils aux commencements de cette aventure.

Une pensée aussi pour mes parents, Danielle et Sylvain Leleu, qui m'ont toujours encouragée à développer ma curiosité intellectuelle et pour ma belle-mère, Christiane Delga, qui a contribué à alimenter ma bibliographie en références radiophoniques.

Last but not least, merci à Benjamin pour son intérêt pour mon travail, pour les discussions fructueuses, pour sa relecture attentive et minutieuse, pour avoir rendu le quotidien plus léger afin que je me consacre pleinement à la recherche et à l'écriture et merci pour tant de choses encore.

Liste des abréviations des ouvrages de Maylis de Kerangal étudiés

-*Je marche sous un ciel de traîne* : *MCT*

-*La Vie voyageuse* : *VV*

-*Dans les rapides* : *DR*

-*Ni fleurs ni couronnes* : *NFNC*

-*Sous la cendre* : *SC*

-*Corniche Kennedy* : *CK*

-*Naissance d'un pont* : *NP*

-*Tangente vers l'est* : *TE*

-*Réparer les vivants* : *RV*

-*Pierre, feuille, ciseaux* : *PFC*

-*À ce stade de la nuit* : *ASN*

-*Un chemin de tables* : *CT*

-*Un monde à portée de main* : *MPM*

-*Kiruna* : *K*

-*Canoës* : *C*

-*Seyvoz* : *S*

Table des matières

Introduction …… 15

Première partie : État des lieux

1. Construction de l'espace ……...… 33
1.1. Comment les lieux construisent-ils la narration ? ……... 33
« Écrire c'est instaurer un paysage » …….. 33
La corniche : transgression et devenir ……..… 38
1.2. Une phrase paysage ……..…… 42
Une phrase caméléon ……..…….. 42
Le flux, le flow, le flot ……..…….. 44
1.3. Paysage en mouvement ……..…….. 46
Tout est mouvement ……..…… 46
L'absence de mouvement, « ça pue la mort » …….. 51

2. Personnages et espaces ……..…… 55
2.1. Lieux personnifiés et personnages-paysages …….. 55
Symbiose entre le personnage et le paysage …… 55
La « fille-planète » et autres corps-paysages …….. 58
2.2. Paysage et psychologie ……..…… 62
Des personnages définis par les lieux plutôt que par la psychologie … 62
« ça vous plante un décor » ……..…… 68
Ce qui fait écran ……..…… 71
Lignes de fuite ……..…… 73
Artialisation : un imaginaire façonné par le cinéma …….. 77
2.3. Frontières, clôtures, ouvertures ……..……. 79
Fermetures ? ……..…….. 79
Zones de contact ……..…… *80*
Porosité du roman ……..…… 82
«cet espace fini mais sans bord » ……..…….. 84
Créer des ponts ……..…….. 85
L'atelier de couture ……..…… 88

3. Paysages intertextuels ……..……. 89
3.1. L'intertextualité pour quoi faire ? ……..……. 89
« Texte, tissu et tresse » ……..……. 89
Lire c'est écrire et vice versa ……..……. 92
Les différentes modalités d'incorporation des références cinématographiques ……..……... 95
Un troisième paysage ……..……. 100
« La chaîne des récitants » ……..……. 102
3.2. La grotte, métaphore de l'intertextualité ……..…… 104
La matrice ……..……... 104
D'une grotte à l'autre : de La grande Beune à Un monde à portée de main ……..…… 106
« Fictions encyclopédiques » ……..……. 108

Entrelacer la documentation, l'imaginaire et les thèmes personnels …. 111
3.3. La topographie passée par le filtre de l'imaginaire ……. 115
Paysages carrefours ……. 115
« Nom de pays : le nom » ……. 117
3.4. Mythographie des grands espaces ……. 119
Puissance émotionnelle et narrative de la Sibérie ……. 119
Images américaines ……. 122
Naissance d'un pont : quel regard sur la nature ? ……. 132

4. Géographie intime ……. 135
4.1. « Tous mes livres font signe au Havre » ……. 135
Le « pays intérieur » ……. 135
Le Havre : une « image agissante » ……. 137
4.2. Se perdre, se retrouver ……. 142
Le labyrinthe intérieur ……. 142
Organiser le chaos, maîtriser l'espace ……. 143

Deuxième partie : des « paysages politiques »

1. « À la culotte des choses » ……. 151
1.1. Un regard d'ethnologue ……. 151
Une écriture de contact ……. 151
La méthode ethnologique ……. 153
Naissance d'un pont : l'ethnologue, une figure de la bonne conscience ? 159
1.2. « Au ras du réel c'est là où l'on peut capter la vie » ……. 162
Saisir le monde dans sa matérialité pour mieux le comprendre ……. 162
« Miss Béton » : bâtir sur du concret ……. 164
Une écriture au « ras du réel » ……. 167
La poésie du langage technique ……. 169
1.3. Littérature transdisciplinaires et « indisciplinaires » ……. 175
« Littératures de terrain » ……. 175
Le filtre de la fiction ……. 178

2. Identités multiples et nomades ……. 183
2.1. « Je est un autre » ……. 183
Un « je » problématique ……. 183
L'autoportrait caché ……. 188
2.2. L'identité nomade ……. 193
Sortir de l'identité figée ……. 193
Métissage ……. 195
Le lisse et le strié ……. 200
2.3. Quadrillage du monde ……. 205
« Un carroyage de lignes » ……. 205
Les Songlines : l'identité en formation ……. 206
Des romans nomades ……. 210

3. Un monde en réseau ……. 211
3.1. Une structure rhizomatique ……. 211
Une société connectée ……. 211

Le rhizome ……..……... 219
Se relier aux autres : la puissance du collectif ……. 221
Une écriture en réseau : la répétition comme cohérence textuelle ……. 227
3.2. Démocratisation ……..…… 231
Donner la parole à tous ……..…….. 231
La série-télé et le collectif : un rappel des fondamentaux démocratiques 239
Entre références savantes et références populaires …… 242
Le collectif : agir pour le même but …… 246
3.3. « Circuler dans le temps » ……..…….. 248
Une tranche de temps……..…….. 248
Un réseau entre passé et présent ……..……. 249
L'archaïsme psychologique ……..…… 252
La recherche des traces ……..……... 254
Le « temps long »: le passé pour expliquer le présent ……. 256
Simon, Michon, Bergounioux et Kerangal : « un changement de focale » 258

Troisième partie : penser et habiter le monde

1. Une œuvre engagée ? ……..… 267
1.1. Qu'est-ce que la littérature engagée ? ……. 267
De quoi parle-t-on quand on parle de littérature engagée ? …… 267
Le modèle sartrien et son usure …… 268
Y a-t-il un sens à parler de littérature engagée aujourd'hui ? ……..…… 270
1.2. Formes de l'engagement dans la littérature contemporaine …… 277
Des « fictions critiques » ……...… 277
Des formes nouvelles pour dire et interroger le monde …… 279
Montrer au lieu de démontrer ……...… 290
1.3. L'œuvre de Kerangal : une « poéthique » ……..… 293
Le choix des sujets : une attention portée aux problèmes sociaux et politiques ……293
L'exemple du traitement du conflit social chez Kerangal, Bégaudeau, Bertina et Filhol ……...…… 298
Une implication par glissement : l'exemple d'À ce stade de la nuit…..… 304
Les lucioles : métaphore de l'implication chez Kerangal ……..…… 308
L'auteur un être aux aguets, une vigie ……..…… 309

2. Une socio-épopée ……..…… 312
2.1. Les héros du quotidien ……..……. 312
L'épopée, une définition fuyante ……..……... 312
« Un grandissement de l'ordinaire »……..… 315
Un débordement dans la langue : le vertige de l'hypotypose …… 320
« Des épopées très élémentaires » ……..…… 323
Le cinéma américain : un cliché pour sublimer le quotidien …… 324
Des récits de fondation ……..…… 326
2.2. Une chanson de(s) geste(s) ……..……..…..... 329
Oralité et « auralité », les deux pôles du chant épique ……. 329
L'héroïsation des gestes du travail ……..……... 334
Les mots du travail ……..…… 340
Une épopée refondatrice ……..……344

2.3. « Réenchanter le travail » ……..……... 346
L'univers du travail dans la littérature contemporaine : entre célébration et dénonciation …… 346
L'univers du travail : la singularité de Kerangal ..…… 350
Plonger dans la matière : le travail de la matière comme métaphore du travail de l'écrivain ……... 357

3. Une écriture de l'élan ……..…….. 362
3.1. Le sublime ……..…….. 362
Pseudo-Longin : quelques exemples du style sublime …….. 362
Style haut/style bas ……..……... 368
L'envol : le sublime en action, en mouvement …….. 372
3.2. « L'euphorie communicative » ……..…… 378
Le ravissement du lecteur ……..……. 378
Une narration enthousiaste ……..…….. 383
L'écriture au présent : l'expression d'une anti-nostalgie …… 389
La jeunesse : « un moteur narratif » ……..…… 393
3.3. Le monde en mieux ……..…….. 396
Capter « la texture du monde » : une démarche empathique ……396
Amender le monde ……..……. 402
Le care : prendre soin du monde, un projet politique …… 405

Conclusion …… 415

Bibliographie…… 427

Index des noms …… 453

Introduction

La reconnaissance dont a bénéficié l'œuvre de Maylis de Kerangal, à la fois par le public et par le monde universitaire[1], a commencé véritablement avec *Corniche Kennedy* publié en 2008 et avec *Naissance d'un pont* qui obtient le prix Médicis en 2010 mais c'est *Réparer les vivants*, incontestablement l'œuvre de tous les « records », qui lui a permis d'asseoir sa réputation et d'élargir son audience en obtenant un très grand nombre de récompenses, entre autres, le Prix du Roman des étudiants France Culture-*Télérama* 2014, le Grand Prix RTL-*Lire* 2014, le Prix des lecteurs *L'Express*-BFMTV 2014, le prix Orange du livre 2014, le prix Relay des Voyageurs 2014 avec « Europe 1 ». Il est aussi élu meilleur roman 2014 du magazine *Lire* et le Grand Prix de littérature Henri Gal de l'Académie Française vient couronner l'ensemble de l'œuvre[2] de Kerangal. Il faut ajouter à ce palmarès une adaptation filmique[3] et deux adaptations théâtrales[4]. En 2015, un colloque international, le premier, est organisé par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça à Toulouse et à Paris[5]. Les contributions disponibles dans les actes s'avèrent un précieux et stimulant point de départ à toute étude kerangalienne. En 2017, Alexandre Gefen publie *Réparer le monde*[6] dont le titre s'inspire de *Réparer les vivants* dont il fait l'emblème d'une littérature contemporaine qui chercherait « à cerner et à intervenir sur les blessures du monde[7] ». La même année, Chloé Brendlé soutient une thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Rabaté, intitulée « Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot[8]) ». Le titre de cette thèse achève de montrer, s'il en était besoin, que la place de Kerangal dans la littérature française (mais aussi internationale comme le montrent les multiples traductions de ses textes[9]) et dans les études

[1] Comme en témoignent ses participations à des colloques et à des rencontres. Citons par exemple, le colloque du GREC à Bari en 2009 auquel Kerangal était invitée ou encore les rencontres dans le cadre de « Littérature : enjeux contemporains » de 2012.

[2] Toutes ces informations sont tirées de l'édition poche de *Réparer les vivants* : Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Verticales, 2011, [Gallimard, « Folio », 2015].

[3] *Réparer les vivants* de Katell Quillévéré, 2016.

[4] *Réparer les vivants*, adaptation d'Emmanuel Noblet, saison 2016-2017 et adaptation de Sylvain Maurice, 2016.

[5] Les actes du colloque sont publiés dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017.

[6] Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIème siècle*, Paris, José Corti, « les essais », 2017.

[7] *Ibid*., p.11.

[8] Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot).* Thèse de Doctorat soutenue à l'université Paris Diderot le 17/11/2017 sous la direction de Dominique Rabaté.

[9] Les traductions de ses œuvres constituent d'ailleurs tout un pan de la recherche kerangalienne comme le montrent les nombreuses rencontres avec les traducteurs : le 07 juin 2019 à la Maison de la Poésie « Disponible en ligne : https://www.matrana.fr/maylis-de-kerangal-et-ses-traducteurs-a-la-maison-de-la-poesie-paris.html.

universitaires ne fait aucun doute. Ainsi, il est grand temps de consacrer à son œuvre une thèse monographique qui permettra, nous l'espérons, de démontrer la singularité et la richesse d'un regard sur le monde de même que la cohérence et l'évolution d'une entreprise romanesque à laquelle elle s'attelle depuis une vingtaine d'années déjà. Son œuvre est suffisamment étoffée pour offrir aux chercheurs un champ d'investigation passionnant.

Notre champ, puisqu'il faut bien délimiter un territoire aussi vaste, va concerner plus spécifiquement la question de la géographie dans l'œuvre de Maylis de Kerangal, notion qui est extrêmement présente à plus d'un titre. Les méthodes de travail de l'auteure sont d'ailleurs très inspirées de la géographie, de son vocabulaire et de ses méthodes comme nous pouvons le voir dans la description qu'elle en fait dans *Chromes* :

> « Parfois, je cartographie mon texte pour l'écrire, j'en fais une coupe. J'aime les cartes. Je les trouve belles comme des peintures, comme des dessins. Je les affiche sur les murs de ma chambre et je les mobilise dans mon travail – j'ai écrit *Ni fleurs ni couronnes* sans avoir été en Irlande, mais à genoux dans un atlas géant étalé au sol où j'ai relevé le nom de Sugàan, ce hameau où Finbarr Peary se préparait à fêter ses seize ans. J'aime m'orienter avec une carte […]. La carte est toujours une première fiction de l'espace[10].

Ainsi, même si l'auteur ne se rend pas toujours sur les lieux qu'elle décrit, elle parvient à y entraîner le lecteur et lire un ouvrage de Kerangal c'est d'abord voyager à travers le monde, parcourir les paysages américains, sibériens, italiens, contempler des paysages terrestres mais aussi maritimes, faire des arrêts en Laponie suédoise, dans le Périgord, découvrir Le Havre, Marseille, entre autres. Les personnages se déplacent beaucoup empruntant notamment le train, le bateau et l'avion pour couvrir le plus souvent de grandes distances. Kerangal déclare : « J'écris avec la géographie. J'écris à travers son vocabulaire, je mobilise son lexique[11] ». Les lieux, prépondérants chez elle, sont souvent présentés dès l'incipit. Ils instaurent l'histoire et pas seulement en tant que cadre ou en tant que simple décor, ils la font aussi advenir en annonçant l'intrigue comme dans les premiers romans, notamment dans *Je marche sous un ciel de traîne*, ou bien en étant un élément de la narration elle-même comme dans *Corniche Kennedy* où la plateforme, cet espace de liberté où les jeunes viennent s'affranchir de toute contrainte sociale et identitaire, ne symbolise pas seulement cet âge de transition qu'est l'adolescence mais devient, par l'image du seuil qu'elle représente, l'adolescence même. Les

---

Consulté le 30/12/2020 » ou encore la rencontre avec son traducteur roumain Laurenţiu Malomfălean le 30 novembre 2019. « Disponible en ligne : https://alca-nouvelle-aquitaine.fr/fr/agenda/rencontre-croisee-maylis-de-kerangal-et-son-traducteur-roumain-laurentiu-malomfalean. Consulté le 30/12/2020 ». À signaler également l'article de sa traductrice italienne, Maria Baiocchi, « Une entreprise titanique. Traduire Maylis de Kerangal (en italien) » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

[10] Maylis de Kerangal, *Chromes*, Imec, « Diaporama », 2020, p.11.

[11] *Ibid.*, p.8.

romans de Kerangal sont parsemés de références géographiques, de termes appartenant à la géologie et un personnage comme Paula, dans *Un monde à portée de main*, porte même le nom d'une structure géomorphologique, le karst. Sans vouloir justifier l'importance de la géographie par la biographie de l'auteure, nous pouvons toutefois remarquer que son expérience personnelle est fortement reliée à cette discipline qui a occupé une place non négligeable dans la vie de Kerangal et ce depuis son enfance car sa mère était professeure d'histoire-géographie[12], car elle s'est inscrite en ethnologie à Nanterre[13] puis a été éditrice de guides de voyage[14] pour les éditions Gallimard[15] dans les années 90, travail qui consistait à faire des repérages sur le terrain[16], à interroger des spécialistes et à leur commander des textes, à réunir de la documentation et à unifier par l'écriture tous ces éléments, autant de compétences qui vont lui être utiles durablement dans son activité d'auteure comme en témoigne par exemple encore un texte récent, *Kiruna*, qui raconte sur le mode de l'enquête de terrain une ville qui menace d'être engloutie par la mine qui l'a fait exister et prospérer. Ainsi, le lien entre l'œuvre de Kerangal et la géographie est donc bel et bien établi et renforcé par le fait qu'elle a participé au Festival International de Géographie de Saint-Dié-des-Vosges en 2016[17] ainsi qu'au quatrième colloque international du Collège International des Sciences Territoriales qui s'est tenu à Rouen en 2018 [18] et qui était intitulé « Représenter les territoires ». La table ronde à laquelle participait Kerangal, ainsi que Aurélien Bellanger et Michel Bussi, avait pour but de dépasser la simple évocation des liens classiques entre littérature et géographie (à savoir la description de paysages, la littérature de voyage) pour interroger la manière dont la fiction prend en charge des thématiques plus spécialisées comme la construction des territoires, la notion de frontière, la géopolitique et comment elle en fait une matière littéraire. Ces interrogations montrent la pertinence qu'il y a à lier géographie et littérature comme le fait d'ailleurs Michel Collot qui a remarqué que de plus en plus de thèses et de colloques liaient ces domaines et que les géographes, comme le prouve le colloque de Rouen, sont de plus en plus sensibles à ce que la littérature dit de la géographie[19] à la faveur

[12] Thierry Guichard, « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », *Le Matricule des anges*, n°117, octobre 2010, p.18.
[13] *Ibid*., p.20.
[14] Notamment le guide consacré à la Seine-Maritime et au Pays Basque.
[15] Thierry Guichard, « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », *op.cit.*, p.18.
[16] Cette expérience est d'ailleurs relatée dans son premier roman *Je marche sous un ciel de traîne*.
[17] Festival international de géographie, « Disponible en ligne : http://www.fig.saint-die-des-vosges.fr/2-le-festival/428-fig-2016. Consulté le 01/01/2021 ».
[18] « Disponible en ligne : https://cist2018.sciencesconf.org/resource/page/id/26. Consulté le 01/01/2021 ».
[19] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2014, p.7 à 9.

d' « une géographie humaniste » qui s'est développée contre une vision chiffrée et statisticienne de la discipline :

> L'intérêt croissant qui se fait jour pour l'étude des relations de la littérature avec l'espace se situe dans le cadre d'une mutation épistémologique générale qui affecte l'ensemble des sciences de l'homme et de la société, de plus en plus attentives, depuis au moins un demi-siècle, à l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace[20].

Les sciences humaines tout comme la littérature, après le structuralisme, ont connu la même évolution qui a favorisé un besoin de se frotter à nouveau au monde. C'est précisément ce que fait Kerangal dans son œuvre qui lie le désir d'écrire à la nécessité « d'aller [s]e placer assez physiquement en un lieu[21] », qui cherche une « langue poreuse[22] » capable de « dire la texture du monde[23] ». Elle s'inscrit dans l'étymologie même du mot géographie qui signifie littéralement « écrire ou décrire (*graphein*) la terre (*gê*) » ce qu'elle fait, par exemple, dans la description de la croûte terrestre et de ses profondeurs dans *Tangente vers l'est* et dans *Kiruna*, du Stromboli dans *Sous la cendre*, ou encore dans l'extraordinaire passage de *Un monde à portée de main* où la carrière de Philippeville est analysée sous un angle géologique fascinant. Elle porte aussi un regard plus large sur la façon dont les humains ont façonné la terre, l'ont habitée, l'ont peuplée. De même que la géographie est une science multidisciplinaire qui emprunte à la biologie et à la physique en ce qui concerne la géologie, aux mathématiques pour les modélisations et les statistiques utilisées pour les études sur la démographie, à la sociologie, à la philosophie et à l'histoire pour la géopolitique, l'œuvre de Kerangal ne se contente pas d'une géographie unique, elle explore toutes les géographies susmentionnées, expliquant ainsi le pluriel à « géographies » dans le titre de notre travail et elle emprunte également, par conséquent, différents chemins des sciences humaines.

Michel Collot distingue trois types de géographies littéraires[24] qui peuvent servir la critique des textes :

*une approche géographique qui est une « étude du contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres ou qui repèrent les référents géographiques »

*une approche géocritique – terme créé par Bertrand Westphal[25] - qui analyse les « représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes »

---

[20] *Ibid.*, p.15.

[21] « Un chemin dans le langage », entretiens avec Maylis de Kerangal *in*, Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.210.

[22] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur, une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman*, Paris, Inculte « Essais », 2014, p.172.

[23] *Ibid*.

[24] Toutes ces catégories sont tirées de Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p.11.

*une approche géopoétique qui se concentre « sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme ».

Ces approches, comme il l'explique, ne sont aucunement étanches et peuvent bien évidemment s'articuler entre elles, ce que nous ne manquerons pas de faire dans ce travail qui examinera les types de lieux décrits par Kerangal, pour étudier leurs représentations, leurs significations et les symboles, les références littéraires et culturelles qui y sont attachés ainsi que la façon dont l'espace géographique crée l'espace du texte et influe sur la narration. Ainsi, pour donner un exemple concret, si nous étudions le paysage maritime nous verrons comment Le Havre ou le littoral toulonnais qui sont des lieux kerangaliens par excellence, liés à son histoire personnelle, apparaissent dans son œuvre (approche géographique) tout en montrant les images crées par ces lieux, les résonnances, les références littéraires et culturelles dont ils sont chargés comme dans *Corniche Kennedy* où la plateforme devient un espace de liberté pour les adolescents et se charge de tout un arrière-plan mythologique – « la mer des Grecs » (*CK*, 101) – et archaïque – « un périmètre […] peuplé de gueules préhistoriques du temps de la Pangée » (*CK*, 112) (géocritique) – pour enfin analyser l'espace maritime dans son rapport avec la forme du texte qui dans ce cas précis influence la phrase de Kerangal qui le plus souvent devient une phrase-flot, un flux continu pouvant continuer sur plusieurs pages telle une vague déferlante (géopoétique). Ces approches étant pluridisciplinaires, notre champ de recherche sera multi-référentiel et abordera notamment des perspectives d'histoire littéraire, psychanalytiques, linguistiques, stylistiques, narratologiques, sociologiques, philosophiques afin de rendre compte de la richesse de l'œuvre de Kerangal et de son propos. Ce travail offrira donc une vision panoramique – pour filer un peu facilement la métaphore géographique – qui, loin d'être un vague fourre-tout, tentera de cerner la vision du monde de Kerangal.

Cette vision du monde se fait en décrivant les espaces et territoires ainsi que ceux qui les font et les habitent, en arpentant différents lieux qu'ils soient terrestres ou maritimes, en accordant une place de choix à la géographie dans toutes ses acceptions (même dans une dimension imaginaire comme elle le fait en créant de toutes pièces la ville de Coca). Nous voudrions montrer que l'œuvre de Maylis de Kerangal, dans laquelle esthétique et éthique ne s'excluent pas, construit un geste politique, peut-être un peu timide dans les premières œuvres

[25] Approche qu'il théorise dans deux ouvrages : Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », SFLGC, Vox Poetica, 2005 et Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

mais qui s'accentue par la suite. La fin de *Kiruna* est, à cet égard, révélatrice de l'alliance entre géographie, observation, description des lieux et perspective politique : « La preuve topographique que l'on est ici dans l'une des ruines du capitalisme[26] ». Il nous semble important d'insister sur cette dimension et d'en faire la thèse de notre travail et ce d'autant plus que ce n'est pas nécessairement un aspect qui frappe à la première lecture de ses textes. En effet, nombre de lecteurs sont sensibles au style de Kerangal[27], à sa poésie, à la beauté de la langue qu'elle utilise. C'est véritablement l'aspect esthétique qui prime, qui est mis en avant bien plus que la vision du monde de l'auteure[28]. Cependant, si Kerangal est très attachée au style, elle cherche à se saisir du monde à travers son œuvre et à en rendre compte à travers une « poéthique[29] » qui affiche une double préoccupation, celle d'un art de l'écriture tournée vers autrui ce qui est peu courant dans une littérature contemporaine française encore assez autocentrée pour ne pas dire nombriliste[30]. La singularité de Kerangal dans ce paysage éditorial tient à la fois à un style recherché et à des sujets qu'elle va chercher au-dehors d'elle-même, loin des thèmes racoleurs[31], dans des domaines qu'elle ne connaît pas et qui ont peu la

[26]Maylis de Kerangal, *Kiruna,* éditions La Contre Allée, « Les Périphériques », 2019, p.143.

[27] À titre d'exemples nous avons relevé un nombre important de commentaires de lecteurs sur le site Amazon qui révèle cette tendance. *Corniche Kennedy* est souvent qualifié par sa langue : « la langue est superbe », « C'est surtout le style de Maylis de Kerangal qui vaut le détour », « Belle écriture tendue et sensuelle ». Même chose pour *Naissance d'un pont*, « on ne peut qu'être ébloui par son écriture incisive, nerveuse, parfois lyrique », Le style littéraire est tantôt mélodieux, tantôt âpre et haché mais toujours avec une grande richesse de vocabulaire et une grande précision dans les descriptions, et pour *Réparer les vivants*, « Les comparaisons sont belles », « Un très beau style donc, expressif, au service d'un récit toujours juste, poignant mais jamais larmoyant », « un peu trop "poétique" à mon goût ».

[28] Toujours dans les commentaires sur Amazon, nous avons relevé quelques, rares, avis qui concernent le projet de l'auteure : « un style très particulier (et beau!) et un sujet décrivant l'humain comme rarement », « Merci d'avoir fait revivre cette catégorie d'hommes et de femmes que les auteurs français semblent avoir oubliée depuis des décennies : les gens du peuple, les travailleurs de cette planète, qui triment nuit et jour, ici pour faire sortir d'un sol ingrat ce symbole fort, un pont ! », « Un livre que l'on lit avec grand plaisir tant il sonne début du XXI° siècle : tension nature-industrie, profits mondialisés, riches (très riches) et très pauvres, illusions occidentales et vérités intemporelles ». Il est intéressant de faire remarquer que ces commentaires pertinents qui concernent à la fois le style et le propos « engagé » de l'auteure se retrouvent principalement dans les critiques de *Naissance d'un pont* dont le sujet et les nombreux personnages qui appartiennent au chantier, au monde ouvrier rend le projet de Kerangal nettement plus identifiable et visible.

[29] Le néologisme de Michel Deguy, qu'a fait connaître Jean-Claude Pinson notamment dans *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, permet de montrer les deux faces de la création kerangalienne préoccupée à la fois d'esthétique mais aussi d'éthique au sens large et de tout ce qui touche à l'humain, à son travail, à ses conditions d'existence.

[30] Judith Meyer fait d'ailleurs remarque que « ses domaines de prédilection demeurent […] éloignés du microcosme artistique et intellectuel, souvent très représenté dans l'univers romanesque français, selon une analyse de *Livre Hebdo* et *Slate* » *in* Judith Meyer, « Maylis de Kerangal, l'inspiration documentaire » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit*., p.66.

[31] Pour Dominique Rabaté, le baiser échangé entre Mario et Suzanne, qu'il juge très cinématographique, évoque « un code sexuel très années 60 qui repose agéablement le lecteur de toutes les scènes de surenchère pornographique de tant de romans aujourd'hui » *in* Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit*., p.77.

faveur des romanciers comme les travaux publics, la transplantation cardiaque, l'art du trompe-l'œil, les mines. Nombre de critiques ont montré que son style et les sujets traités sont indissociables. Ainsi Valeria Gramigna dans son article « Maylis de Kerangal : l'écriture et le réel » estime que « l'écriture de Kerangal tout en plongeant au cœur de la condition humaine, se fait un lieu d'observation et de discussion autour de l'acte d'écrire[32] », qu'en « cherchant à cerner les impasses de la société actuelle, son écriture semble réunir en un seul mouvement réalité et fiction pour dire le monde[33] ». De son côté, Claire Stolz voit chez notre auteure « le sublime poétique, comme représentation sensible de la condition humaine[34] ». Les deux universitaires s'accordent à dire qu'il s'agit d'une écriture faite pour dire le monde, une sorte d'« écriture-monde » comme la nomme, dans un autre article, Valeria Gramigna[35], une « écriture-monde » donc « menée par une langue aussi précise que poétique, alliant la précision technique et l'emphase lyrique[36] ». Karine Germoni, toujours dans les actes du colloque auxquels nous devons beaucoup, fait de certains choix stylistiques, que nous aurons l'occasion d'étudier, « un geste politique[37] ». Il est vrai que ce geste politique n'apparaît pas forcément de façon évidente surtout si on compare les textes de Kerangal avec d'autres œuvres qui paraissent plus directement engagées, qui cherchent à montrer les aspects sombres du monde. Ainsi, les lieux qu'elle décrit, sans être véritablement enchanteurs, comme la plateforme de Corniche Kennedy qui « pue l'égout » (*CK*, 16), ne sont pas utilisés dans un but misérabiliste. Kerangal ne nie jamais la situation de ses personnages, les conditions de vie difficiles de Katherine Thoreau avec des enfants et un mari handicapé dans *Naissance d'un pont*, la pauvreté de certains gamins de *Corniche Kennedy* ou encore de *Pierre feuille ciseaux*. La façon dont la banlieue est présentée dans ce texte d'ailleurs n'a rien à voir avec la description qu'en fait, par exemple, François Bon dans les années 80 dans *Décor ciment* qui montre un territoire délabré, laissé pour compte où l'on construit des écoles là où aucun commerce ne veut s'installer : « Il restait une bande vide, au pied des voies : comme ils

---

[32] Valeria Gramigna, « Maylis de Kerangal : l'écriture et le réel » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op .cit*., p.121.

[33] *Ibid*., p.122.

[34] Claire Stolz, « Poésie et fiction, l'hypotypose chez Maylis de kerangal » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit*., p.169.

[35] Valeria Gramigna, « L'écriture-monde : Maylis de Kerangal » *in Il ritorno dei sentimenti*, Matteo Majorano (dir.), Quodlibet, « Ultracontemporanea », 2, 2014.
« Disponible en ligne : https://books.openedition.org/quodlibet/590?lang=fr ». Consulté le 30 décembre 2020 ».

[36] *Ibid*.

[37] Karine Germoni, « *Réparer les* vivants ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.196.

avaient oublié de prévoir les écoles, ça tombait bien[38] ». Kerangal, sans nier la dureté de la vie en banlieue et sans la repeindre de rose, la décrit de manière inattendue, il n'y a pas de voitures brûlées, de logements décrépis, de pauvreté qui saute aux yeux, certes les jeunes désœuvrés glandent et traînent dans le quartier mais il n'y a pas de quoi nourrir un fait divers. Kerangal essaie d'échapper aux images attendues et tente de présenter des points de vue auxquels le lecteur n'est pas accoutumé. Ainsi, dans ses textes on ne monte pas de barricades, on ne pointe pas à Pôle Emploi, on ne séquestre pas de patrons[39]. Les lieux du travail, chez elle, ne bruissent pas du vacarme des conflits sociaux, ils ne sont pas ceux des cadences infernales et de la fermeture d'usine comme dans *Les Châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina, à peine s'il y a un conflit social, vite réglé, dans *Naissance d'un pont* quand les ouvriers se révoltent contre la manière dont leurs heures sont payées. La façon de faire de Kerangal tranche avec ce qui est pratiqué par nombre d'auteurs contemporains car son but n'est pas d'exposer la misère au regard de tous, de parler de ce qui n'est que trop connu mais d'opérer un dépassement de la déshérence, de la pauvreté ou des conditions de travail difficiles afin de mettre plutôt en avant la dignité des habitants des quartiers populaires, une vision enthousiaste de la jeunesse – les adolescents de la corniche sont présentés comme de petits conquérants –, la beauté et la noblesse des gestes du travail. Et c'est bien là que se situe son projet politique qui consiste à s'intéresser aux autres et à les élever par la puissance d'une écriture souvent poétique qui magnifie les personnages : « toute l'énergie du geste de l'écrivain est dans le geste descriptif arrimé à une politique de l'attention[40] ». Néanmoins, cette vision du monde peut donner l'impression que Kerangal ne contribue pas à remettre en question d'une manière convaincante les dogmes du capitalisme et du libéralisme mais se positionne, comme le fait remarquer Bruno Thibault, dans un « juste milieu[41] » qui, dans *Naissance d'un pont* avec sa « fin idyllique[42] », produit une certaine « répugnance ou une impuissance à produire une critique radicale de l'Amérique et du dogme de la croissance[43] » remplacée par « le compromis, la concession et le consensus[44] » qui sont, nous dit Barbara Stiegler, la marque d'un « monde néolibéral où tous doivent aller dans la même direction et au même rythme,

[38] François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, p.201-202.
[39] Comme c'est le cas dans les romans de Mordillat, Filhol, Bégaudeau, par exemple.
[40] Propos de Maylis de Kerangal lors du colloque sur le collectif Inculte le 8 février 2020 à la Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle.
[41] Bruno Thibault, « *Naissance d'un pont*, un roman ''fleuve'' à l'américaine ? » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.59.
[42] *Ibid*., p.57.
[43] *Ibid*.
[44] *Ibid*., p.58.

[où] il ne peut en effet y avoir de conflit. C'est ce qui motive la disqualification constante du négatif et de la critique, et la valorisation permanente de la bienveillance et de l'attitude positive face au changement[45] ». C'est précisément ce à quoi fait référence Chloé Brendlé dans sa thèse lorsqu'elle écrit à propos de la fin de *Naissance d'un pont* :

> Cette image idyllique cristallise le bonheur de deux individus en même temps qu'elle symbolise une union sociale. Il y a non seulement reliaison entre les différents acteurs de la construction, mais fusion imaginaire. À la lutte des classes et des places, Kerangal substitue le rêve d'un monde à la fois apaisé et partagé par tous[46].

Cette ambiguïté est portée notamment par la narration et par les différentes voix mises sur le même plan qui, volontairement, ne contribuent pas à lever le doute sur les intentions de l'auteure ce qui amène une fois encore Bruno Thibault à se demander : « Au fond, quelle est la position de Kerangal[47] ? ». Notre travail consistera précisément à répondre à cette question et à rendre compte de l'originalité d'une œuvre qui occupe une place assez spéciale dans le paysage contemporain et qui cherche à (d)écrire le monde en mieux. Ainsi, chez Maylis de Kerangal, le geste politique se fait par la poésie, le mythe, le lyrisme, les rêveries sur le paysage qui servent à élever le banal, à transcender le quotidien par le « dépassement de l'anecdotique par […] le sublime poétique[48] », à magnifier les personnages en une « maximalisation de tous[49] » sans pathos, sans démonstration, de manière positive qui permet de valoriser les actions de chacun par une « héroïsation collective, qui hisse chaque personnage au meilleur de lui-même mais sans en privilégier tel ou tel[50] ». Cela se voit aussi dans son écriture même, dans l'utilisation du vocabulaire technique, habituellement considéré comme les « bas morceaux[51] » du langage, qu'elle fait entrer dans la littérature[52]. Le mélange des langages (vocabulaire un peu précieux mêlé à du vocabulaire familier) crée une richesse de l'écriture qui veut englober tout ce qui existe dans la langue. De même, la plongée dans le passé géographique, historique n'est pas là pour regretter un temps révolu, une sorte d'âge

---

[45] Barbara Stiegler, *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018 – 17 mars 2020*, Lagrasse, Verdier, 2020, p.39.

[46] Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, p.154.

[47] Bruno Thibault, « *Naissance d'un pont*, un roman "fleuve" à l'américaine ? », *op.cit.*, p.57.

[48] Claire Stolz, « Poésie et fiction, l'hypotypose chez Maylis de kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps,* op.cit., p.169.

[49] Dominique Rabaté, *op. cit.*, p.82.

[50] *Ibid.*, p.74.

[51] Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, 2015. « Disponible en ligne : https://vimeo.com/136289955. Consulté le 25 mars 2020 ».

[52] Nelly Wolf pose d'ailleurs comme hypothèse que l'engagement d'un auteur se lit d'abord dans sa langue, « L'engagement dans la langue » *in Formes et engagement littéraire (XVème-XXIème siècle) in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, p.133.

d'or, de paradis perdu mais plutôt pour montrer précisément le mouvement, le devenir, pour revigorer les récits mythiques, les ramener à la surface pour donner un certain éclat à la vie quotidienne d'aujourd'hui, aux travailleurs et à leurs actions.

C'est tout cela que nous examinerons dans cette traversée de l'œuvre de Kerangal depuis le premier roman publié en 2000, *Je marche sous un ciel de traîne*, jusqu'au dernier texte publié en 2021, *Canoës*, soit une production qui s'étend sur une vingtaine d'années et qui, forcément présente quelques disparités. On pourra s'étonner de voir les deux premiers romans inclus dans ce corpus alors qu'ils sont écrits à la première personne du singulier, présentent une narration assez classique et assez psychologisante avec de surcroît une dimension autobiographique et qu'ils sont beaucoup moins tournés vers le monde extérieur et le monde du travail. Néanmoins, nous avons jugé bon de les traiter comme faisant partie intégrante de l'œuvre plutôt que de les distinguer des autres textes et de faire commencer cette étude à ce qu'elle-même appelle son « livre pivot[53] », *Ni fleurs ni couronnes* publié en 2006 et qui, il est vrai, dessine les nouveaux contours, notamment stylistiques, de ses récits. Pour Kerangal il ne fait aucun doute que « chaque livre est plus émancipé que le précédent par rapport aux codes narratifs[54] », en revanche elle se montre plus réservée sur les liens entre les œuvres qu'elle juge d'ailleurs disparates:

> […] en ce qui concerne les thèmes, il n'y a pas vraiment de liens entre eux. Il y a des invariants romanesques qui reviennent de temps en temps en termes de personnages ou de milieux, mais les histoires apparaissent un peu comme ça[55] .

Il est à noter que ce jugement de l'auteure intervient au bout d'une dizaine d'années, le numéro du *Matricule des anges* dans lequel se trouve le dossier qui lui est consacré date de 2010. Nous avons donc le bénéfice de dix années supplémentaires qui offrent une perspective plus longue qui permet de voir comment les thèmes se sont mis en place, comment ils ont évolué et comment ils se retrouvent au fil des textes. Notre étude va montrer qu'une véritable cohérence se dégage de l'œuvre traitée dans son ensemble, que le paysage déjà très présent dès le début va gagner en importance et en significations et que le geste politique, de plus en plus affirmé, se fait de manière bien plus consciente comme le montrent également les textes critiques de Kerangal sur sa propre œuvre sur lesquels nous nous appuierons. Comme il s'agit de la première thèse monographique sur l'œuvre de Kerangal nous avons jugé utile de nous centrer principalement sur les romans et récits, préférant pour cela laisser de côté certains de

[53] Thierry Guichard, « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.18.
[54] *Ibid*., p.22-23.
[55] *Ibid.*, p.23.

ses écrits tels que les ouvrages à destination de la jeunesse comme *Nina et les oreillers*[56] et *Hors-pistes*[57] ainsi que les ouvrages collectifs comme *Femmes et sport*[58], *Le Sport par les gestes*[59], dont les articles ne sont pas signés ou bien *La Politique par le sport*[60] et d'autres encore. De plus, nous insérerons l'étude de l'œuvre de Kerangal dans une vision d'ensemble de la littérature contemporaine en faisant appel, en comparaison et en contrepoint, aux œuvres de Michon, Bergounioux, évidemment à celles des auteurs des Incultes, groupe littéraire dont Kerangal fait partie, mais aussi de Despentes, Houellebecq, Viel, Mauvignier, Filhol entre autres. Envisager d'autres œuvres permet d'excéder le cadre parfois étroit de la pure monographie : un écrivain n'est pas une monade, isolée de ce qui l'entoure, *a fortiori* Maylis de Kerangal, grande lectrice de ses pairs, membre du collectif Inculte. Il sera d'ailleurs intéressant de comparer son travail à celui de Larnaudie, Bertina ou encore de Bégaudeau, ex-Inculte, afin de voir quelle est sa singularité, sa voix dans ce groupe. La nature même de son œuvre et de son écriture incite à effectuer une mise en réseau : on ne compte plus les collectifs qu'elle décrit, les personnages qui œuvrent en commun, les groupes qu'elle met en avant, l'intertextualité qu'elle revendique, la porosité entre la littérature et les sciences humaines dont l'imbrication est le substrat même de ses textes qui ne cessent de nous répéter qu'on ne crée pas tout seul, précepte que Kerangal met en œuvre concrètement et littéralement en écrivant un roman à quatre mains avec Joy Sorman. Ainsi, loin de nous complaire à quelques digressions malencontreuses, il nous a semblé nécessaire en effet d'établir ces liens et ces proximités nombreuses, qui témoignent aussi d'un état de la littérature actuelle dont l'œuvre de Maylis de Kerangal illustre les préoccupations, les thèmes, les enjeux, la poétique. Nous esquisserons ainsi le portrait d'une période littéraire et nous verrons, par une analyse précise de son écriture et de ses thématiques, en quoi Kerangal y prend part mais aussi s'en distingue.

Dans la première partie de cette étude, « État des lieux », contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre, il ne sera pas question ici d'assommer le lecteur avec un inventaire de tous les lieux que l'on peut trouver dans les romans de Maylis de Kerangal ni de se livrer à une taxonomie aussi vaine que simplificatrice. Il s'agira plutôt de voir de quelle façon se mêlent vision du monde et pratiques narratives et esthétiques, d'examiner la façon dont ils construisent la narration, dont ils influent sur la phrase kerangalienne, ce qui nous

[56] Maylis de Kerangal, *Nina et les* oreillers, Illustrations de d'Alexandra Pichard, Paris, Hélium, 2011.
[57] Maylis de Kerangal, *Hors*-pistes, Illustrations de Tom Haugomat, Paris, Thierry Magnier, 2014.
[58] Maylis de Kerangal et Joy Sorman (dir.), *Femmes et sport : regard sur les athlètes, les supportrices et les autres*, Paris, Hélium, 2009.
[59] François Bégaudeau et Xavier de La Porte (dir.), *Le Sport par les gestes*, Paris, Calmann-Lévy, 2007.
[60] François Begaudeau (dir.), *La Politique par le sport*, Paris, Denoël, 2009.

permettra de montrer qu'ils sont loin de constituer uniquement des cadres pour situer l'histoire, les personnages puisqu'ils sont ce qui fait l'histoire jusqu'à devenir parfois l'histoire elle-même comme l'explique l'auteure : « Les lieux s'agencent dans ma focale. Ils entrent en rapport, font histoire[61] ». Nous examinerons également comment l'imaginaire de l'auteure investit ces lieux, comment ils sont décrits, ce qu'ils représentent, quels rapports les personnages entretiennent avec eux et ce d'autant plus qu'ils sont très liés aux paysages au point de former parfois une relation symbiotique. Il apparaît, en effet, que les personnages sont le plus souvent définis par les lieux :

> Le monde des formes géographiques et celui des sentiments alors se ressaisissent l'un l'autre, la matérialité du texte absorbe la matérialité de l'espace : ils sont faits d'une même étoffe[62].

Pour Kerangal, si les paysages occupent une place importante, parfois toute la place comme dans *Sous la cendre*, « ça va avec le fait d'assumer le lyrisme et de décrocher de la dimension psychologique[63] ». Ainsi, l'interdépendance entre paysage et personnage est très forte créant une sorte de porosité entre l'humain et le non-humain puisque les lieux sont personnifiés tandis que les personnages sont souvent décrits à l'aide de termes qui appartiennent au vocabulaire de la géographie. Il faudra donc se demander comment les lieux peuvent influencer l'écriture kerangalienne à travers notamment cette porosité qui, à bien des égards, forge une esthétique de la transgression par un intérêt marqué pour les frontières et les zones de contact qui parsèment ses textes. Il ne s'agira pas de se limiter à une géographie « réelle » et réaliste, bien présente par le travail de documentation de l'auteure, mais il conviendra, dans une perspective bien plus riche encore, d'envisager également cette œuvre du point de vue de l'artialisation et de l'intertextualité afin d'examiner la façon dont les paysages de Kerangal, ainsi que sa façon de les décrire, sont influencés et construits par ses lectures, par le cinéma, par toute une mythographie des grands espaces représentés notamment par l'Amérique et la Sibérie. Nous verrons comment la topographie est passée au filtre de l'imaginaire qui s'entrelace avec la documentation, l'intertextualité et les thèmes personnels même quand l'œuvre fait signe aux lieux où a vécu l'auteure, ce pays intérieur véritable réservoir à images.

Dans la deuxième partie, « Des paysages politiques[64] », nous allons nous intéresser à la façon dont la géographie chez Kerangal est aussi à concevoir en tant que géographie

---

[61] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit*., p.9.
[62] *Ibid*., p.8.
[63] Thierry Guichard, « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.24.
[64] En référence au texte d'Yves Lacoste, *Paysages politiques*, Paris, Librairie générale française, Le livre de Poche, 1990.

humaine et à la manière dont son œuvre est influencée par les sciences humaines notamment par l'ethnologie dont les méthodes de travail et d'observation sur le terrain lui servent de support et de point de départ. Nous verrons que l'écriture de Kerangal cherche le contact avec le monde et que ses textes ont besoin de plonger dans le concret, dans la matérialité des choses mais aussi dans la matérialité du langage qui est toujours traité dans sa poéticité même quand il s'agit de termes techniques. Esthétique et sciences humaines se conjuguent donc pour donner une vision du monde subtile qui n'assène pas de soi-disant vérités mais qui interroge sans cesse les problèmes d'aujourd'hui. Et parmi ces questionnements, Kerangal accorde une place toute particulière à la question de l'identité, problématique importante à une époque où le repli identitaire s'invite régulièrement dans le débat politique. L'identité chez Kerangal est loin d'être une identité figée, elle est plutôt métisse et nomade. Dans ses romans, beaucoup de personnages franchissent des frontières, qu'elles soient physiques, sociales ou bien morales et passent souvent d'un espace à l'autre. Kerangal manifeste un grand intérêt pour la façon dont les individus occupent l'espace. Pour ce faire, elle réactive la notion d'espace lisse et d'espace strié mise au point par Deleuze et Guattari ainsi que celle de rhizome que nous utiliserons à notre tour afin de montrer chez Kerangal la vision d'un monde en réseau, qui prend en compte le collectif, plutôt axé sur l'horizontalité que sur la verticalité. La géographie prend alors, dans son œuvre, une dimension politique qui trouve ses prolongements dans le désir de démocratisation qui s'exprime notamment par un mélange des références savantes et populaires, par une attention portée à la parole de l'ensemble des personnages, remettant d'ailleurs en question la notion de personnage principal. Ainsi, la mise en réseau est la grande affaire kerangalienne et son importance se retrouve jusque dans la plongée dans l'archaïsme qui permet le lien entre le passé et le présent, l'un expliquant l'autre. Kerangal est une auteure résolument contemporaine, attachée à dire son époque par différents moyens et attachée à réactiver les valeurs démocratiques.

La troisième partie, « Penser le monde », prolongera la réflexion sur le geste politique de Kerangal en examinant la géographie dans une acception qui privilégie la géographie humaine et son versant social car il s'agira d'étudier comment Maylis de Kerangal construit une pensée sur le monde, comment elle l'habite. Son œuvre qui donne souvent l'impression de mettre plutôt en avant les rêveries sur les paysages, sur les époques géologiques anciennes constitue en fait une « poéthique » qui s'attache à prendre en compte les problèmes de son temps sans aucune démonstration appuyée. Le fait que l'œuvre de Kerangal ne donne pas l'impression, à la première lecture, de s'intéresser au monde contemporain vient du fait que

ses textes ne collent pas nécessairement à l'actualité. La question de l'engagement dans son œuvre n'apparaît pas de façon évidente[65] c'est parce qu'il est différent de l'engagement sartrien[66], parce qu'il ne s'incarne pas dans une littérature à thèse, dans une littérature directement militante. Ainsi, la dimension politique de son œuvre ne brille pas d'un éclat vif. Il s'agit plutôt d'une petite lumière, peu voyante mais persistante, à l'image de celle diffusée par les lucioles qui lui sont chères[67]. Kerangal n'écrit d'ailleurs pas vraiment sur un sujet[68], ne cherche pas à dénoncer les dysfonctionnements, les injustices de la société. En se demandant si l'on peut malgré tout envisager son œuvre comme une œuvre engagée cela nous permettra d'interroger la validité de cette notion même et savoir s'il est pertinent de parler de littérature engagée aujourd'hui. Pour ce faire il faudra convoquer des romans contemporains et voir comment et par quelles formes les auteurs d'aujourd'hui s'impliquent. Il s'agira également de comparer ces œuvres avec la démarche de Kerangal qui tente de texte en texte de valoriser et de magnifier le monde du travail dans une sorte de socio-épopée et de chanson de(s) gestes en amendant le monde et en en donnant une image optimiste dans une littérature de l'enthousiasme, de l'élan créateur qui s'appuie sur une réelle puissance narrative et romanesque en sublimant les personnages et leurs actions, proposant ainsi au lecteur un optimisme vital. Le monde dans l'œuvre de Kerangal c'est le monde en mieux, une version améliorée qui pourrait être possible par un respect des fondamentaux démocratiques et une attention portée aux autres dans le cadre de la théorie du *care* envisagée non pas sous le seul aspect réducteur des soins, des sentiments mais dans la perspective d'une réflexion politique

[65] Néanmoins, il semble que cette dimension de son œuvre soit de plus en plus reconnue comme le prouvent les cours qu'elle a assuré à Sciences Po en tant que titulaire de la chaire d'écrivain pendant un semestre en 2020 et 2021. « Disponible en ligne : https://www.sciencespo.fr/actualites/actualit%C3%A9s/chaire-decrivain-offrir-aux-etudiants-un-espace-de-liberte/4949. Consulté le 16/07/2021 ».

[66] D'ailleurs, Sonya Florey s'interroge sur ce que signifie l'engagement littéraire de nos jours dans *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale* et dans l'article « écrire par temps néolibéral » *in Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*. Benoît Denis explique que la notion engagement ne cesse de se réinventer « Engagement et contre-engagement, des politiques de la littérature », p.104, ce qui est aussi l'avis de Dominique Viart dans « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, *op. cit.*, pp.185-204.

[67] Lucioles que l'on retrouve chez Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009. Les lucioles donc comme métaphore de l'engagement de Maylis de Kerangal, comme une image de la résistance, une petite lumière (Modiano parle, lui, de « phosphorescence » dans le *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2014), comme celle d'une veilleuse qui éclaire la nuit, d'une vigie qui est aux aguets et qui nous livre une véritable « poéthique » pour habiter le monde.

[68] « Le désir que j'ai d'écrire n'est jamais celui de traiter un sujet – écrire sur l'adolescence, un chantier ou la transplantation cardiaque –, ni celui de déplier une idée mais d'en manifester la matérialité. Cette approche phénoménologique tendue vers une écriture incarnée engage toutes mes perceptions et place l'expérience sensorielle, la synesthésie, au cœur de la pratique littéraire. Il s'agit d'halluciner le texte. Si bien que, comme l'air est le portant, la condition de la voix, les lieux hallucinés deviennent le portant, la condition du roman. » *in* « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux.* Paris, éditions Inculte, 2014, p.171

favorisant un nouveau projet social et sociétal en pensant le monde plutôt qu'en le pansant.

Première partie : État des lieux

1. Construction de l'espace

1.1. Comment les lieux construisent-ils la narration ?

« Écrire c'est instaurer un paysage[69] *»*

Lire un ouvrage de Maylis de Kerangal c'est voyager, c'est traverser des forêts, contempler la mer un soir à bord d'un bateau, saisir l'éclat d'une vague, parcourir du regard les grands espaces sibériens. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'en restant dans son fauteuil, le livre entre les mains, on voit du paysage. Ainsi, les lieux, et surtout les lieux naturels, sont prépondérants dans l'œuvre de Maylis de Kerangal. Le plus souvent ils ouvrent les textes, nous invitant à nous couler dans un espace bien précis. Nombreux sont en effet les incipit qui prennent en charge dès les premiers mots la description d'un endroit, d'un paysage.

Le lieu est tellement important que l'auteure explique, dans des entretiens ou des articles, qu'elle ne peut véritablement commencer à écrire si le lieu n'est pas déterminé : « Je pense qu'il n'y a pas de récit s'il n'y a pas de lieu[70] » ou encore « Au début, ce qui catalyse le désir d'écrire, c'est d'aller me placer assez physiquement en un lieu[71] ». De même, dans *Chromes*, ouvrage dans lequel elle décrit son travail, elle montre l'importance des lieux dans le processus créatif :

> Sol, orientation, relief, climat : le roman se présente souvent à moi comme un terrain. Parfois, ça se joue dans un périmètre restreint que la narration arpente, sonde, retourne centimètre par centimètre par centimètre – une barque (*Ni fleurs ni couronnes*), le compartiment d'un train (*Tangente vers l'est*), un bloc chirurgical (*Réparer les vivants*), un atelier (*Un monde à portée de main*). Je cadre cette surface, je l'isole, je m'en obsède. Un lieu advient qui est d'abord un milieu – écosystème, organisme. J'écris sous son empire, selon ses lois.[72]

On le voit bien, le lieu, n'a pas chez elle une simple fonction ornementale et sa description ne sert pas à faire joli comme elle le précise d'ailleurs dans un article qui porte sur sa pratique d'écriture : « Ainsi, j'envisage d'abord les lieux comme des contenants et non comme des décors[73] » faisant écho aux propos de Julien Gracq qui déclarait au sujet du rôle du paysage : « Il y a un point de vue que je n'accepte pas du tout, c'est que le paysage sert de décor à un livre[74] ». Pour Kerangal également, les lieux ont une fonction bien plus importante : « Ils sont

---

[69] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux*. Paris, éditions Inculte, 2014, p.175.

[70] « Un chemin dans le langage », entretiens avec Maylis de Kerangal *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017, p.210.

[71] *Ibid.*

[72] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit*., p.8-9.

[73]Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », *op.cit.*, p.168.

[74] Julien Gracq, entretien avec Jean-Louis Tissier, *in Entretiens*, Paris, José Corti, 1978, pp.39-40.

des coffres, des gisements, des potentialités[75] ». Ces remarques montrent bien que les lieux sont à l'origine de la narration, qu'ils contribuent à créer l'histoire et les personnages, à les installer. L'auteure a besoin d'un ancrage physique et matériel fort, de bâtir sur du concret même si la réalité référentielle, géographique des lieux n'est pas nécessairement respectée comme nous le verrons plus tard. Notre démarche ne consiste pas à nous promener dans l'œuvre de Maylis de Kerangal un plan sous le nez afin de vérifier si les descriptions correspondent bien aux lieux réels mais à examiner par quels truchements de l'imaginaire ces lieux sont représentés et, pour ce qui nous occupe dans cette partie, de voir comment ils construisent la narration.

Traditionnellement, on oppose la description à la narration. Comme l'a très bien montré Philippe Hamon[76], beaucoup de théoriciens et même d'écrivains, ont considéré la description de manière négative, au mieux comme « la servante du récit[77] », c'est-à-dire comme étant complément inféodée à la narration, au pire comme un artifice, comme une pause lourde dans la narration – Valéry ne la décrivait-il pas comme « une denrée littéraire qui se vend au kilo[78] » ? – voire comme une chose inutile[79]. Or, nombre d'écrivains font un autre usage des descriptions. Chez Kerangal, les descriptions ne sont pas utilisées pour faire de la figuration, pour servir de simples cadres à une histoire, pour permettre aux personnages d'évoluer avec en arrière-plan une toile de fond remplissant le vide et donnant l'illusion de la réalité. Non, la description des lieux a un autre statut, plus complexe. Il s'agit comme le dit l'auteure elle-même de « construire des descriptions qui ne soient pas des formes passives où on installe un décor mais qui contiennent elles-mêmes, en elles-mêmes la narration[80] ». L'on voit bien ici que l'auteure récuse le rôle ornemental de la description des lieux et qu'elle cherche à l'entremêler avec la narration, qu'elle s'inscrit contre la passivité de la description à laquelle elle veut faire jouer un rôle actif, créateur comme nous allons le voir à l'aide de quelques exemples.

---

[75] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », *op.cit.*, p.168.

[76] Philippe Hamon *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 (voir plus particulièrement sur ce sujet le chapitre 1 « Eléments pour une histoire de l'idée de description »).

[77] Philippe Hamon, entretien avec Guillaume Bellon, « Le descriptif, « ce délaissé de l'impérialisme narratologique » » *in Revue Recto/Verso N°7*, ITEM, Septembre 2011. « Disponible en ligne : http:// www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/HAMON.pdf. Consulté le 12 décembre 2018 ».

[78] Jean-Michel Adam, « Description », *Encyclopédie Universalis*. « Disponible en ligne :https:// www.universalis.fr/encyclopedie/description/. Consulté le 12/12/2018 ».

[79] André Breton n'a pas de mots assez durs pour dire son dégoût de la description comme par exemple dans *Le Manifeste du Surréalisme,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1927], p.17-18 : « Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales ».

[80] Entretien avec Judith Mayer, Université Paris 13, 16 octobre 2012. « Disponible en ligne : https://www.dailymotion.com/video/xvabwt. Consulté le 14 janvier 2019 ».

Ces exemples sont pris volontairement dans certains incipit afin de démontrer que l'importance des lieux se fait dès le début des textes et que l'histoire, et même les personnages, procèdent de ces descriptions. Ainsi, le premier roman de Maylis de Kerangal, *Je marche sous un ciel de traîne* commence (*MCT*, 9-10) par l'évocation d'une journée d'été, d'une partie de pêche ainsi que du calme et de l'attente inhérente à ce genre d'activité. La scène est vue par le personnage principal, Antoine. La narration reste tout à fait classique – l'auteure explique qu'avec ce premier texte elle a effectué une « génuflexion symbolique devant le roman[81] » – mais il n'empêche que les lieux présentés dans l'incipit ne constituent pas un innocent décor bucolique mais annoncent déjà le secret de Tabasque qui pour l'heure dort dans son fauteuil de pêche. En effet, cette calme scène estivale est trompeuse et révèle déjà le fond de l'histoire pour qui sait lire entre les lignes car cette scène rejoue sur un mode mineur « Le Dormeur du val » avec Antoine étendu dans un pré « les bras en croix ». On retrouve tout ce qui constitue le cadre naturel du poème de Rimbaud, à savoir la verdure, la rivière, le ciel, les pieds dans la végétation, l'immobilité, jusqu'à la couleur rouge qui caractérise dans le roman « les bouchons de plastique » (*MCT*, 9) utilisés pour la pêche. La seule différence – de taille – c'est la description des sensations qui se fait à l'aide de négations chez Rimbaud car le soldat est mort et de manière affirmative chez Kerangal puisque Antoine est seulement assoupi : « Des brins d'herbe me caressent les oreilles » (*MCT*, 9), ou encore « J'ai ôté mes chaussures pour sentir le frais sous mes pieds » (*MCT*, 9). À travers cette rapide comparaison, on peut se rendre compte que c'est un paysage dans lequel rôde la présence diffuse de la mort qui est présenté et qui est amplifié dans la suite du récit notamment avec la première description de la clairière et de la chapelle envahie par les « herbes folles » (*MCT*, 36). Les lieux jouent ici le rôle de *memento mori* pour le personnage d'Antoine qui voit dans l'abandon de cet endroit le symbole de la fragilité de la vie et nous rapproche un peu plus de la révélation du secret[82] : l'exécution d'une milicienne à la Libération et son enterrement près de la chapelle. Dans les dernières pages du roman, l'exécution est racontée et l'on peut remarquer la reprise d'éléments déjà mis en place dans l'incipit comme « elle est couchée dans la clairière » (*MCT*, 217) qui renvoie à Antoine étendu dans le pré et la couleur rouge des bouchons de pêche – utilisée ici dans le même esprit qu'à la fin du « Dormeur du val » – « avec des trous rouges sur sa robe blanche » (*MCT*, 217). Ainsi, même si la facture de ce roman et ses descriptions sont encore assez classiques, les

[81] Maylis de Kerangal, « La voix/e des possibles » – *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, Université Toulouse-Jean-Jaurès, Toulouse, 17 janvier 2014. « Disponible en ligne :* https:// www.youtube.com/watch?v=MRf75bS1tiU. Consulté le 28 octobre 2019 ».
[82] Révélation qui aura lieu pp 212 -217.

lieux sont néanmoins utilisés de manière à raconter une histoire, à être en adéquation avec la narration et à révéler des indices sur ce qui est caché. L'incipit et la fin du roman, en s'appuyant sur des éléments semblables, permettent donc, par un effet de boucle, de fusionner la narration et la description des lieux, de fusionner les époques, le présent du roman et la Libération. Contrairement à ce qu'écrit Paul Valéry, la description n'est pas le fruit du hasard et ses éléments ne sont pas disposés au petit bonheur la chance[83]. On le voit bien ici car les lieux sont liés entre eux par un système d'échos : le bord de la rivière du début n'est pas la clairière où s'est joué le drame révélé à la fin et pourtant un tissage se fait qui sert à assurer une sorte de permanence de la mémoire, un *continuum* entre les lieux. Enfin, dans l'excipit du roman, juste avant la révélation, se trouve un passage qui contribue à renforcer l'interaction entre lieu et histoire. Il s'agit du moment où Antoine et sa mère se trouvent face à une grotte. Outre la dimension symbolique et psychanalytique de la grotte qui peut renvoyer à la mère – ce n'est pas pour rien qu'Antoine est précisément avec la sienne devant ce lieu –, au passé du personnage, à son enfance, il y a également une dimension narratologique assez forte qui annonce la résurgence du passé, la révélation finale comme le laissent penser « les gouttes d'eau qui suintaient de la roche, comme des coulées de paillettes » (*MCT*, 202) qui sont comme autant d'éléments cachés, jusqu'alors invisibles et qui refont surface. Comment donc ne pas penser au secret de la chapelle, au tombeau de la jeune femme exécutée ? La grotte et l'histoire sont donc deux éléments qui annoncent le dévoilement de ce qui était alors dissimulé et qui circulait souterrainement dans le sol – l'eau – et dans les esprits des témoins du drame vieux de plus de cinquante ans. La géographie devient ici un symbole intéressant du retour du refoulé. Marc Brosseau commente les descriptions chez Gracq d'une façon qui pourrait tout à fait s'appliquer à l'usage qu'en fait Kerangal :

> L'espace y gagne une importance de tout premier ordre. Loin d'être de simples pauses dans la trame temporelle du récit, les descriptions en relancent sans cesse le mouvement, en déplacent l'intrigue voire même en préfigurent les événements à venir. Elles ne font pas que montrer l'objet, le lieu ou le paysage, elles le décomposent, en montrent les grands mouvements[84].

Construction et annonce de l'intrigue voilà une bonne synthèse de l'utilisation de la description chez Kerangal qui va plus loin encore en faisant des lieux l'essence même des personnages.

Dans les romans suivants, le style de Maylis de Kerangal et sa façon d'envisager la narration connaissent des évolutions. En effet, sa manière d'écrire et de décrire reste, dans les

[83] « Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard » *in* Paul Valéry, « Autour de Corot » *in Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade II, 1960, p.1324.

[84] Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, « Géographie et cultures », 1996, p.208.

deux premiers romans, encore largement tributaire de la tradition réaliste. Ainsi, son premier opus, *Je marche sous un ciel de traîne*, comporte quelques descriptions de lieux qui pourraient aisément trouver leur place, par certains aspects, dans des romans réalistes et naturalistes du XIXe siècle dont elle est pétrie puisqu'elle découvre la littérature avec *Pot-Bouille* en quatrième[85] : « J'entre dans la littérature par le naturalisme. J'ai tant aimé ça[86] ». Son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne*, met en évidence tout ce que l'écriture de Kerangal doit encore à l'influence du réalisme :

> J'aime bien regarder la maison, du bas de la petite côte. Elle me paraît à la fois vaste et solide. C'est sans doute pour cela que je l'habite. J'ai installé l'atelier dans l'ancienne pièce aux moutons dont le sol vient juste d'être bétonné. Pour l'éclairer, les deux murs de longueur ont été chacun percés de larges fenêtres, assez laides, qui se font face. Cela me permet de voir les deux côtés du jardin quand je suis au travail, et, quand je suis dehors, d'un côté de la maison, de toujours atteindre des yeux l'autre côté (*MCT*, 72).

Ici, la description de la maison, une ancienne bergerie, se fait par l'intermédiaire d'Antoine qui est à la fois le narrateur et le personnage principal. Le vocabulaire utilisé est très largement classifiant avec un grand nombre d'adjectifs tels que « petite », « vaste et solide », « larges » ou encore « laides » qui donnent une certaine épaisseur au lieu en enrichissant la description par des détails qui permettent de donner des précisions notamment sur la localisation à l'aide de la locution « du bas » ou encore « qui se font face ». Kerangal s'attarde sur la disposition des fenêtres, sur les deux côtés de la maison afin de renforcer l'effet de réel, en quelque sorte l'équivalent du fameux piano, du baromètre et du tas pyramidal de boites dans *Un Cœur simple* de Flaubert. À partir de *Ni fleurs ni couronnes*, Kerangal s'éloigne de plus en plus de la description de type réaliste. Ainsi, l'ouverture d'*Un monde à portée de main* fait apparaître en même temps, dans la même phrase un personnage et un lieu :

> Paula Karst apparaît dans l'escalier, elle sort ce soir, ça se voit tout de suite, un changement de vitesse perceptible depuis qu'elle a claqué la porte de l'appartement, la respiration plus rapide, la frappe du cœur plus lourde (*MPM*, 11).

La description très rapide voire évasive de ce lieu n'obéit pas à la doxa réaliste puisqu'il y a peu de précisions. De l'escalier, le lecteur sait simplement qu'il « s'enroule en spirale » (*MPM*, 11) mais ne connaît rien des matériaux qui composent les marches, la rambarde. L'auteure ne suit aucune chronologie dans sa description car l'escalier est présenté en premier lieu sans être rattaché à un appartement qui serait annoncé auparavant et la mention de la porte claquée de cet appartement n'arrive que dans un second temps alors que le lecteur a déjà vu Paula dévaler l'escalier. Kerangal veut donner l'impression du mouvement, d'une Paula

[85] Voir à ce propos Thierry Guichard, « Le grand Chantier de Maylis de Kerangal », *Le Matricule des anges* n°117, octobre 2010, p.20.
[86] *Ibid*.

qui se précipite, s'envole littéralement, pressée de rejoindre ses amis, ce que ne permettrait pas de rendre une description plus figée, plus respectueuse des codes réalistes. Dans *Corniche Kennedy*, la description réaliste vole encore plus en éclats avec notamment la description simultanée de la maison de Suzanne qui observe les plongeurs et celle du bureau du commissaire Sylvestre Opéra qui fait de même avec « ses jumelles de haute précision » (*CK*, 14), avec l'utilisation de tirets, d'onomatopées, d'images surprenantes comme la plate-forme qui est « rissolée à midi comme une assiette de nems » (*CK*, 16).

La corniche : transgression et devenir

Les descriptions des lieux et des espaces dans le premier roman, malgré un style assez réaliste et une construction relativement traditionnelle, sont déjà, comme nous l'avons montré, une mise en place de la narration, des événements qui traversent le texte, en somme un rôle d' « organisateur du récit » comme le souligne Hamon[87]. Mais, dans les romans suivants, notamment dans *Ni fleurs ni couronnes* ou dans *Corniche Kennedy*, Maylis de Kerangal fait non seulement du lieu l'élément important de l'histoire autour duquel tout tourne mais aussi un élément symbiotique au sens biologique du terme, c'est-à-dire à comprendre comme une interaction très forte entre deux organismes (nous verrons plus loin que le terme d'organisme n'est pas usurpé car la corniche, comme d'autres éléments géographiques sont considérés comme des personnages). Ainsi, dans *Corniche Kennedy*, le lieu, cette corniche « entre terre et mer » (*CK*, 11), lieu de rendez-vous des jeunes qui viennent plonger, se faire bronzer, draguer est entre deux éléments donc et répond bien au statut des adolescents qui la fréquentent, qui la peuplent même. Kerangal décrit cette réunion comme une symbiose biologique avec ces jeunes posés sur la plateforme comme un organisme sur un autre, formant une sorte de microbiote exprimé par l'envahissement progressif du lieu avec des termes tels que « chaque jour il y en a » (*CK*, 12), « les premiers apparaissent aux heures creuses de l'après-midi » (*CK*, 12), « puis c'est le gros de la troupe » (*CK*, 12). Eux-mêmes sont dans un entre deux, encore un peu dans l'enfance et déjà un peu dans le monde adulte. À ce propos, le sociologue et anthropologue David Le Breton parle de l'adolescence comme étant « un seuil[88] » ou encore « un temps de suspension où les significations de l'enfance s'éloignent tandis que celles de l'âge d'homme ou de femme se laissent seulement pressentir[89] ». C'est

[87] Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? » *in* Poétique 12, Paris, Seuil, 1972.

[88] David Le Breton, *Corps et adolescence*, Bruxelles, Yapaka.be, 2016, p.5. « Disponible en ligne : https:// www.yapaka.be/sites/yapaka.be/files/publication/ta-87-lebreton-corpsadolescence-web.pdf. Consulté le 28 octobre 2019 ».

[89] David Le Breton, *Une brève histoire de l'adolescence*, Paris, éditions Jean-Claude Béhar, 2013, p.8.

précisément ce qu'est la plateforme que colonisent ces jeunes, du haut de laquelle ils s'élancent, un entre-deux. On retrouve d'ailleurs cette idée du seuil dans les images utilisées par Maylis de Kerangal qui fait de la corniche « un seuil magnétique à la marge du continent, une zone de contact et non de frontière » (*CK*, 11) comme l'adolescence qui est à la lisière de plusieurs âges, de plusieurs moments. La corniche est un espace à la fois « au-dessus du littoral » (*CK*, 11) et « sous la ville » (*CK*, 11), c'est-à-dire une zone intermédiaire qui n'appartient ni à un monde ni à un autre.

Ainsi avec la description de ce lieu, l'auteure va encore plus loin que dans son premier roman où le lieu annonçait et préfigurait la fin du livre, où il symbolisait le secret car la plateforme n'est pas traitée ici comme un simple symbole de l'adolescence, elle est l'adolescence même, un espace de transition. C'est aussi un espace de liberté, sans les parents, sans les adultes, sans comptes à rendre à la société, un espace de transgression car les plongeons, jugés dangereux par la municipalité, sont en principe interdits. La transgression incarne parfaitement l'adolescence, l'âge où l'on teste les limites, où l'on se livre à des pratiques à risques comme le fait remarquer Le Breton: « Par ses transgressions, ses provocations, ses interpellations, ses essais et ses erreurs, le jeune se fraie finalement son chemin[90] ». La métaphore spatiale du chemin est réactivée par la description de la corniche et de l'arrivée des jeunes qui se frayent un passage dans les taillis. D'ailleurs, Maylis de Kerangal explique qu'elle a précisément conçu l'espace de la corniche de façon à donner à voir un lieu situé en lisière, structuré comme la psychologie des adolescents :

> On est en marge d'une ville, en marge d'un océan, on est sur une espèce de ligne qui fait bordure; et je décide de situer le livre sur cette limite, pensant que le motif de cette limite reprend une des structures de l'adolescence qui est le rapport à la transgression, au franchissement d'une limite symbolique[91].

La plateforme sert à s'élancer, à plonger dans la mer d'un point de plus en plus haut puisqu'il y a trois promontoires et que le dernier est à douze mètres au-dessus de la mer. Le lieu est donc lié à l'aspiration à la liberté, à la légèreté qui peut être ressentie en sautant et qui est rattachée au désir de se détacher du sol, de n'appartenir à rien, de n'être personne de défini l'espace d'un court instant :

> […] leur corps est propulsé à l'avant, à l'avant de la corniche, à l'avant de la ville, à l'avant du bourbier qu'ils laissent dans leur dos, le bourbier de l'enfance et des secrets pourris (*CK*, 27).

---

[90] David Le Breton, *Corps d'adolescence*, Bruxelles, Yapaka.be, 2016, p.8. « Disponible en ligne : https://www.yapaka.be/sites/yapaka.be/files/publication/ta-87-lebreton-corpsadolescence-web.pdf. Consulté le 28 octobre 2019 ».

[91] « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », propos recueillis par Valérie de Montfort, *Nouvelle revue pédagogique Lycée*, septembre 2012, Paris, Nathan, p.9-10.

C'est ce qu'a remarqué Jean-Pierre Richard dans son article sur *Corniche Kennedy* et *Naissance d'un pont* :

> […] le saut y est, de par son essence même, quelque chose comme une dissidence, une façon de lancer derrière soi le sol d'un monde ancien, pour accéder à la loi, aérienne, d'un espacement vertigineux. À partir d'un coup de pied, puis d'une extrême tension de tout le corps, le plongeur casse le fil des continuités anciennes[92].

Un coup de pied pour s'envoler, pour atteindre l'autonomie, pour grandir et aussi pour façonner sa propre identité. À la fin du roman, Eddy et Suzanne, qui auront sauté du plus haut promontoire pour aller se cacher dans les calanques, auront brisé ce « fil des continuités anciennes » largué les amarres, il n'y a plus le fils du chauffeur de taxi ni la fille à la « peau d'héritière » (*CK*, 46), seulement deux adolescents en construction qui se sentent bien ensemble et qui ne veulent pas être définis par leurs familles, par leur origine sociale : « on s'en fiche un peu d'où l'on vient, on en a rien à foutre » (*CK*, 177). Ce qui importe, c'est précisément ce qu'on fait, pas les origines. L'espace est ce qui permet à l'individu de se construire lui-même, loin des attaches familiales, il est ce qui permet de faire de nouvelles expériences. On retrouve déjà ce schéma, traité d'une manière plus classique, dans les deux premiers romans, *Je marche sous un ciel de traîne* et *La Vie voyageuse* où le personnage principal largue les amarres et se découvre en explorant de nouveaux espaces. Paradoxalement, pourrait-on dire, la fin de *Corniche Kennedy* s'attache à montrer que le plus important c'est le commencement, c'est démarrer sa vie sans être entravé par son milieu, sans y être coincé. David Le Breton nous rappelle que l'adolescence c'est l'âge virtuel par excellence[93], autrement dit l'âge des possibles. C'est justement cette question du devenir qui intéresse Maylis de Kerangal dès l'incipit de *Corniche Kennedy* lorsqu'elle écrit à propos de la corniche, de ses ouvertures et de son absence d'extrémités : « On y est toujours au milieu de quelque chose, en plein dedans » (*CK*,11).

Cette façon de présenter les lieux fait écho à la notion de « devenir » développée par Deleuze, qui traverse l'œuvre de Kerangal, et qu'il explique ainsi dans les *Dialogues* :

> Ce qui compte dans un chemin, ce qui compte dans une ligne, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. On est toujours au milieu d'un chemin, au milieu de quelque chose[94].

Ainsi, l'incipit de *Corniche Kennedy* qui présente la corniche, tout comme la suite du roman, peut être lu à la lumière de la pensée et des concepts de Deleuze (et de Guattari) comme le montre cet extrait qui est la mise en image de cette pensée philosophique : « zone de contact et non frontière, puisqu'on la sait poreuse, percée de passages et d'escaliers qui montent vers

---

92 Jean-Pierre Richard, « Plonger » *in Les Jardins de la terre*, Lagrasse, Verdier, 2014, p.45.
93 Le Breton, *Corps d'adolescence*, *op. cit*., p.6.
94 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p.37.

les vieux quartiers, ou descendent sur les rochers » (*CK*, 11). Cette zone est bien le milieu du chemin, une traversée et non un aboutissement. Elle permet le devenir tel que le montre Deleuze dans les *Dialogues* : « Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties[95] ». La corniche correspond tout à fait à cette définition avec ces ouvertures, ces passages. C'est une plate-forme que les adolescents appellent la Plate. Comment ne pas entendre dans ces dénominations le plateau dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari : « Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres tiges souterraines superficielles[96] ». Les auteurs ajoutent que chaque plateau peut être « mis en rapport avec n'importe quel autre[97] ». C'est de cette façon que fonctionne la corniche qui intègre des enfants de prolos comme une jeune bourgeoise et qui connecte une multiplicité de jeunes. C'est le lieu par excellence de la connexion car « un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin[98] ». Le plateau et, en l'occurrence, la corniche permet de s'inscrire dans le devenir, de « franchir un seuil[99] » car elle « n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux[100] ». Maylis de Kerangal fait de la corniche un espace philosophique. Elle revendique d'ailleurs l'héritage de Deleuze :

> Je décroche un fragment de sa philosophie et l'importe littéralement dans la fiction : « On est toujours au milieu de quelque chose ». Ce morceau devient la rampe de lancement de *Corniche Kennedy*, roman du territoire, du milieu, du pur présent, de l'identité réinventée, du devenir[101].

Pierre Schoentjes fait remarquer que très souvent l'étude de la nature dans la littérature se fait du point de vue symbolique, psychologique au lieu de provenir d'une expérience directe qui implique les sensations, le corps tout entier :

> Quand la critique littéraire s'intéresse à ces domaines, c'est souvent dans une perspective thématique ou pour s'arrêter à la dimension psychologique ou symbolique : l'écrivain romantique trouve dans la nature écho à ses états d'âme, le poète symboliste y voit un monde à déchiffrer. La nature devient rapidement une abstraction, une réalité livresque à travers laquelle l'homme parle d'abord de lui-même[102].

Ariane, dans *La Vie voyageuse*, constate également que la nature est, le plus souvent, envisagée sous l'angle de la psychologie, approche qu'elle finit par récuser la trouvant trop lourde de symboles, de sentiments, sans aller cependant jusqu'à prôner une véritable imprégnation physique dans le monde naturel :

---

[95] *Ibid.*, p.8
[96] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980. p.33.
[97] *Ibid*.
[98] *Ibid.*, p.32.
[99] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975, p.65.
[100] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 360.
[101] « Maylis de Kerangal par elle-même » *in Décapage*, n°53, Paris, Flammarion, été-automne 2015, p.86.
[102] Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, éditions Wildproject, 2015, p.25.

> La communion avec la nature n'a jamais été mon fort. J'y voyais le plus souvent l'expression de nos interprétations lourdes et intrusives. […] selon moi, il ne fallait pas demander aux lieux d'être autre chose qu'eux-mêmes afin de ne pas les étouffer sous les strates de nos sentiments (*VV*, 88).

Certes, la dimension symbolique existe chez Maylis de Kerangal et quelquefois les personnages finissent par se laisser emporter par la nature comme Ariane : « Pourtant, ce jour-là, devant la dune, je me suis laissée faire » (*VV*, 89). Les lieux parfois sont traités sur le mode du paysage-état d'âme comme par exemple dans les premières pages de *La Vie voyageuse* où la Seine en crue agitée « épaisse et brune » (*VV*, 15) qui « remue avec lenteur sa masse sombre et tournoie sur elle-même, à gros bouillons » (*VV*, 15) est une traduction de l'agitation intérieure de la narratrice. Mais, au fil des textes, cette dimension romantique du paysage, ces échos psychologiques sont traités de manière plus subtile et surtout, les lieux sont de plus en plus utilisés, comme dans *Corniche Kennedy*, comme la mise en paysage d'une pensée philosophique, selon ce que Michel Collot appelle « la pensée-paysage », c'est-à-dire un rapport complémentaire, « d'apposition ouvert à plusieurs interprétations [qui] permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser et que la pensée se déploie comme paysage[103] ». On pourrait ajouter que dans la pensée-paysage, la phrase se déploie elle aussi comme un paysage, adoptant son relief, son mouvement.

1.2. Une phrase paysage

Une phrase caméléon

La phrase chez Maylis de Kerangal, au fil des textes, est très souvent liée aux paysages qu'elle présente. Elle ne se contente pas de relater des faits, de montrer des espaces, elle va jusqu'à fusionner avec. Tour à tour, la phrase « se fait fleuve, charriant à elle des éléments épars du monde », elle est « longue comme si elle était panoramique[104] », elle devient ce qu'elle décrit, prend la forme des lieux qu'elle décrit :

> De fait, le roman que je viens y loger leur est bientôt inhérent, il prend leur forme et leur couleur, il assimile leur vitesse, leur rythme et leur température : il incorpore leur matérialité tout autant qu'il se saisit d'eux en tant que matériaux[105].

La phrase de Kerangal est un caméléon, cherche « à se fondre caméléon » (*TE*, 17) comme le souhaiterait Aliocha dans *Tangente vers l'est*. Ce segment de phrase montre bien cette volonté d'être au plus près de ce qui est décrit comme on le voit avec l'absence d'outil de comparaison « comme » et avec l'absence d'article, éléments que l'on attend dans une phrase

[103] Collot, *La pensée-paysage*, Le Méjean, Actes Sud/ ENSP, 2011, p.12
[104] Thierry Guichard, *Le Matricule des anges* n°117, p.23.
[105] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux, op. cit.*, p.168.

correctement construite sur le plan syntaxique et qui donnerait « se fondre comme un caméléon ». Cette condensation[106], qu'utilise à plusieurs reprises Kerangal dans ses romans, renforce l'impression que les choses sont saisies dans leur immédiateté par « une puissance d'évocation[107] » puisqu'il n'y a rien entre le verbe et le nom. Efficacité de la parataxe lexicale. La phrase de Kerangal est capable de capter l'essence de différents espaces, de s'y fondre et de devenir ces espaces par différents procédés. Ainsi, dans *Corniche Kennedy*, la phrase marque la transition entre la plateforme et la mer en s'interrompant afin de rendre compte du saut dans le vide fait par les jeunes, l'espace et le temps s'allient alors dans la chute : « AICHA MA VIE SI TU M'AIM… ALLEZ TOUS VOUS FAIRE… J'AIME LES GROS SEINS D'ANGELINA JO… FOUTEZ LE FEU AUX BAUM… » (*CK*, 32). De plus, l'utilisation des majuscules tout au long du passage donne l'impression que la phrase hurle, exactement comme les adolescents qui plongent. Dans *Ni fleurs ni couronnes* on trouve une utilisation étonnante d'une onomatopée employée comme un verbe – elle est d'ailleurs conjuguée et accordée au sujet – « sur des paillasses froides qui flocfloquent par le dessous » (*NFNC*, 13). L'onomatopée permet de saisir immédiatement, par un appel aux sens qui donne au lecteur l'impression d'entendre l'eau qui goutte comme s'il y était, l'insalubrité des maisons, l'humidité qui règne dans ce coin d'Irlande, qui s'insinue partout, jusque dans les lits des nouveaux nés les conduisant à une mort prématurée. Dans *Sous la cendre,* la découverte de l'île de Stromboli est inscrite dans le rythme même des phrases et leur construction. En effet, l'incipit est composé de cinq phrases qui commencent toutes, sauf une, par un verbe à l'infinitif, mode verbal repris à l'intérieur des phrases dans des énumérations qui listent les passages obligés, les actions à faire depuis le point de départ, la gare maritime de Naples, jusqu'à l'arrivée sur l'île. Un peu plus loin, l'auteure compose une énumération surprenante constituée de la répétition de deux mots qui ne sont ni coordonnés ni juxtaposés car dans ce passage à l'intérieur d'une phrase il n'y a aucune ponctuation : « la mer le volcan la mer le volcan la mer » (*SC*, 79). Cette répétition sans ponctuation finit par créer un effet de tournis en créant un va-et-vient entre deux espaces, mimant l'attitude des marcheurs qui découvrent le paysage et « tournent sur eux-mêmes » (*SC*, 79), leur regard allant de l'un à l'autre, dans une sorte de montage alterné, et embrassant l'étendue de ce qui leur est offert.

[106] Voir Bikialo et Rannoux *in « Naissance d'un pont : une "chorégraphie de la collision" », in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p.146.
[107] *Ibid*., p.149.

Le flux, le flow, le flot

Dans cet exemple qui vient d'être cité, Maylis de Kerangal pousse à l'extrême ce qui est la marque de fabrique de son écriture, à savoir l'absence de liaisons entre les éléments, autrement dit la figure de l'asyndète ce qui est, comme le dit Dominique Viart, « le régime même de la langue de Kerangal[108] ». Le propre de l'asyndète est notamment de donner du rythme à la phrase qui, libérée des conjonctions, des liens logiques, cavale sans entrave. Cette cavalcade de la phrase est liée à l'un des motifs les plus importants des romans de Maylis de Kerangal, le motif marin ou fluvial qui inonde littéralement l'œuvre par la description de paysages maritimes, de métaphores (ainsi, dans *Je marche sous un ciel de traîne* « le vignoble se déploie à perte de vue, comme une mer immobile » (*MCT*,52), dans *Tangente vers l'est* même la forêt sibérienne est « océanique » et « s'y enfoncer serait comme pénétrer l'eau noire avec des pierres au fond des poches » (*TE,* 38), sans multiplier les exemples on voit que tout peut devenir maritime, le végétal peut devenir élément liquide dans une sorte de transsubstantiation littéraire) ou encore par l'écriture elle-même, véritable flot stylistique. En effet, la phrase souvent longue (le début de *Réparer les vivants* est constitué d'une seule phrase qui se déploie quasiment sur deux pages) avec ses expansions, ses asyndètes, ses « séries exhaustivantes [109] », roule comme une vague. Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux[110] ont étudié le fonctionnement de la phrase de Kerangal et ont montré comment elle contribuait « à une dynamique du flux[111] » par la « succession de segments coordonnés ou simplement juxtaposés qui permettent la relance de l'énoncé[112] ». C'est cette relance qui donne l'impression d'une phrase qui n'en finit pas, d'une phrase qui, comme le flux de l'eau, se régénère dans une sorte de mouvement infini faisant coïncider alors parfaitement la langue et l'élément maritime. La langue de Kerangal est un flot mais aussi un flow. Le jeu de mots est certes un peu facile mais il permet de mieux faire percevoir la fusion entre la phrase et l'élément aquatique puisque le *flow* est le rythme rapide des rappeurs, rythme qui donne l'impression d'un flux de paroles continu, d'un « souffle, rythme, musique, vitesse » qui « nous atteignent, nous frappent, nous traversent, cognent, ébranlent nos corps[113] », autrement

[108] Dominique Viart, « Une ethnographie sidérante » *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.,* p.23.
[109] *Ibid.*
[110] Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « Naissance d'un pont : une "*chorégraphie de la collision*" », *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.145-158.
[111] *Ibid*., p.146.
[112] *Ibid*.
[113] Joy Sorman, « La loi du *flow* », *in Devenirs du roman 1*, Paris, Naïve, 2007, p.222.

dit un style avec une matérialité physique, une « langue-matière[114] » qui est le propre du style de Kerangal. On pourrait parler, comme Aurélie Adler, du « fantasme d'une parole-flux[115] » qui chercherait à englober le monde, à le dire dans son ensemble, à charrier le maximum d'éléments et à le montrer dans ce qu'il a de plus concret, donner à voir et à entendre sa matérialité. Dominique Viart a déjà étudié les effets de matérialité créés dans la scansion des phrases de Kerangal par « la frappe des labiales[116] » notamment dans l'incipit de *Ni fleurs ni couronne*. On retrouve ce procédé dans *Corniche Kennedy*, au début, à l'arrivée des garçons et des filles de plus en plus nombreux et par conséquent de plus en plus bruyants : « se tapent dans la main, paume sur paume, poing sur poing » (*CK*, 13). Là aussi les labiales font entendre le mouvement, l'activité des jeunes, renforcée par la répétition des mots, créant une sorte de *beat* comme dans le rap, une pulsation qui fait entendre le rythme de la vie.

Dans une interview Kerangal explique que le *flow* est même plus que de l'oralité mais une façon d'être, un ensemble plus vaste : « J'aime assez cette expression parce qu'elle désigne souvent bien autre chose qu'une forme d'oralité, mais aussi des gestes, une présence physique et possiblement un tempérament. […] Je l'entends même comme quelque chose qui serait consubstantiel à toute personne. Ça pourrait presque être l'équivalent de son style. Le flow d'une phrase par exemple, c'est quelque chose que je trouve très fort comme notion[117] ». Dans *Naissance d'un pont*, le *flow* est utilisé pour décrire l'activité de la ville, sa pulsation « ce *flow* incomparable qui fait pulser plus fort le sang dans les artères » (*NP*, 162). Cette fusion entre le style et l'élément maritime est clairement exprimée dans *Corniche Kennedy* : « alors ils plongent dans la langue, le grand récit, s'y immergent franco, raconteurs, bateleurs, débagoulant à toute allure », « oui, ils plongent dans la langue » (*CK*, 133). La répétition permet d'insister sur le mélange des deux lexiques, celui de la parole, du verbe et celui de la mer, qui sont liés dans ce passage aux accents rimbaldiens. Les ados de la corniche sont des bateaux ivres, ils ont largué les amarres.

L'eau chez Kerangal, dès le premier roman, permet souvent de se dissoudre même quand il s'agit d'une eau domestiquée. Ainsi, l'eau de la piscine dans *Je marche sous un ciel de traîne* « décape » (*MCT*, 44). Les piscines peuvent même, comme dans le film *The*

---

114 Maylis de Kerangal, « Épaulements de Claude Simon », *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016, p.37.

115 Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques » *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, *op. cit.*, p.41.

116 Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante » *in La Langue de Maylis de Kerangal*, *op. cit.*, p.20.

117 « Quand les mots manquent aux écrivains », France Culture, 07/09/2018. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/litterature/maylis-de-kerangal-gauz-et-boualem-sansal-racontent-les-mots-qui-leur-manquent. Consulté le 13/03/2020 ».

Swimmer raconté dans *À ce stade de la nuit*, former « une rivière imaginaire » (*ASN*, 16) par laquelle le protagoniste a décidé de rentrer chez lui. La fin de *Naissance d'un pont* fait écho à ce que vivent les adolescents de *Corniche Kennedy* car Katherine Thoreau et Georges Diderot se déshabillent sur la berge et nagent dans le fleuve où « ils captent un flux et s'éloignent en nage indienne » (*NP*, 317) hors de toute contraintes, dans une liberté retrouvée, peut-être provisoire mais salutaire. En effet, le nageur se trouve dans un état intermédiaire qui ne peut durer, Bachelard rappelle que « l'eau est vraiment l'élément transitoire[118] », mais qui lui sert à devenir autre. Dans « transitoire » on peut entendre « transitionnel » et l'eau serait l'espace transitionnel par excellence dans un sens winnicottien c'est-à-dire ce qui permet d'établir un intermédiaire entre une réalité intérieure et une réalité extérieure. Il pourrait sembler abusif de reprendre ici la terminologie de Winnicott qui est plutôt utilisée pour décrire la construction du nourrisson, son passage de l'état de dépendance fusionnelle à l'indépendance vis-à-vis de la mère mais, malgré tout, le détachement progressif du lien enfant-mère fait écho à la rupture des liens opérée par nombre de personnages de Kerangal. L'eau, dans son œuvre est un entre-deux, un espace transitionnel, présenté entre deux mondes, par exemple entre la forêt et la ville dans *Naissance d'un pont*. D'ailleurs, dans *À ce stade de la nuit*, le passage par l'eau est vu comme une « tentative de fuite pour se libérer d'un monde et se réinventer, ou tentative pour rentrer chez soi et retourner à la vie d'avant, désir purificateur de renaître, neuf et vierge » (*ASN*, 16-17). C'est bien ce désir purificateur qui est à l'œuvre à la fin de *Tangente vers l'est* dans cette sorte de baptême quand Hélène et Aliocha se lavent mutuellement dans un wagon du Transsibérien qui les emporte vers Vladivostok après les épreuves subies.

L'écriture de Kerangal ne fait donc pas que décrire la matière, les lieux, elle est elle-même matière, elle est aussi un flux, notamment par l'omniprésence de l'élément liquide, qui anime l'œuvre qui lui donne vie, qui crée les paysages, les personnages « comme si le mouvement seul activait leur langage, comme si hors du train, hors de la fuite, il n'était plus de geste, plus de chant et que tout devait s'arrêter » (*TE*, 127). Ainsi, l'écriture a partie liée avec le mouvement qui compose l'essentiel de l'espace kerangalien.

1.3. Paysages en mouvement

Tout est mouvement

En effet, chez Maylis de Kerangal, les lieux sont rarement figés, ils sont le plus souvent saisis en mouvement montrant ainsi que l'auteure s'inspire bien plus du cinéma

[118] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1993 [1942], p.8.

que de la peinture[119] pour décrire et organiser les descriptions des paysages. Fabien Gris explique ce qui fait la différence entre une vision cinématographique et une vision picturale :

> L'une des caractéristiques du cadre cinématographique – qui le différencie radicalement du cadre pictural – réside dans le fait qu'il peut être en mouvement : se déplaçant pour suivre l'action, elle-même dynamique, ou bien se déplaçant autour de l'action. Zooms, panoramiques et travellings sont des innovations techniques et esthétiques que le cinéma nous a apportées depuis plus d'un siècle et qui, là encore, ont transformé en profondeur nos représentations visuelles quotidiennes. Le cinéma, d'abord frontal et fixe lorsqu'il ne s'était pas totalement émancipé de la simple « vue » ou de la scène foraine et théâtrale, a été rapidement amené à déplacer son instrument de captation – la caméra – afin de se définir comme art narratif[120].

Ainsi, le panoramique permet de déployer un paysage sous les yeux du lecteur comme dans *Corniche Kenny* lorsque Sylvestre Opéra regarde à l'extérieur de son bureau et scrute les différentes parties de la ville dans l'espoir vain d'apercevoir celle qu'il aime et qui a disparu :

> […] [il] opère un lent mouvement de tête latéral qui lui déboiterait le cou s'il n'y avait ses cervicales qui tirent, au terme de quoi il se replace, perpendiculaire au balcon […], la cigarette à fleur de joue, enfin expire la fumée par les naseaux, en suit des yeux les volutes sphériques promptement désagrégées dans l'air déjà nocturne […] : il lève les yeux sur la lune montée énorme dans le ciel ambigu, et qui brille certains soirs d'une clarté singulière, très blanche […]. Sylvestre Opéra la contient doucement dans son regard, puis lentement redescend sur terre, pose les yeux sur la ville, jauge les lieux, un cloaque pense-t-il, un putain de cloaque, et belle à frémir. Il se tourne ensuite vers la mer où les lumières dispersées sont d'autres essaims […]. Alors ses yeux suivent la quatre voies jusqu'à ce qu'elle bute contre les montagnes, à l'est (*CK*, 21-22).

Sylvestre Opéra porte bien son nom lui qui devient dans ce passage une sorte d'opérateur de cinéma voire une caméra qui, en faisant pivoter latéralement sa tête et déplaçant son regard, propose une vision panoramique du paysage quand il commence par suivre la fumée de cigarette ce qui le conduit en un mouvement ascendant vers la lune puis dans un mouvement descendant vers Marseille pour se terminer dans un panoramique horizontal qui embrasse la ville, la mer, l'autoroute et les montagnes ce qui permet, dès le début du roman, de présenter les lieux de manière à donner un aperçu relativement complet de la topographie et à annoncer l'histoire personnelle du personnage.

Kerangal pratique également l'équivalent du travelling qui, dans son œuvre, est lié aux déplacements des personnages et aux moyens de locomotion qu'ils empruntent, réactivant pour l'occasion le sens littéral du mot – *travel*. Dans *Naissance d'un pont*, Summer, du bateau

---

[119] Non que la dimension picturale soit absente de l'œuvre (*Un monde à portée de main* se situe dans l'univers du trompe-l'œil, de plus Kerangal parle des ciels qui parsèment ses textes et qui la « renvoient d'abord à la peinture, à cet instant où décrire devient exactement synonyme de (dé)peindre » *in Chromes, opus cit.*, p.16) mais ses descriptions présentent peu de couleurs (essentiellement du noir et blanc comme dans *La Vie Voyageuse* par exemple p.18-19 ou dans *Tangente vers l'est*, « un noir et blanc de cinéma » (*TE*, 100)) et privilégie des images mobiles, des paysages en mouvement.

[120] Fabien Gris. Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours), Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Étienne, le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray. « Disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135 Consulté le 10/12/2020 », p. 164.

où elle a pris place, voit la ville s'éloigner dans une sorte de travelling arrière : « Elle regarde la ville qui s'éloigne doucement » (*NP*, 291). Au fur et à mesure que le bateau avance vers l'autre rive, on passe à un équivalent du travelling avant qui, comme au cinéma, permet de s'approcher du sujet et de le mettre en valeur : « tandis que juste en face, dans un mouvement inverse, la forêt monte, monte, grosse et noire, dévore tout l'espace » (*NP*, 291), Dans *Kiruna*, c'est le car qui transporte l'auteure qui fait exister le travelling :

> L'espace autour du car est fondu au noir, relief et végétation indistincts, profondeur de champ inconcevable. Seuls les phares du véhicule construisent l'extérieur, ils font surgir la route dans une courte distance, ils la créent, blanche, deux traces parallèles et une crête centrale, les bas-côtés recouverts d'une épaisse couche de neige, des sapins, parfois une clôture de bois, et ce renard blanc, adulte, qui longe en solitaire la lisière du monde sauvage. À l'entrée de la zone urbaine, la route s'élargit sous les réverbères, elle rallie un réseau, la neige prend des couleurs. Le nom de Kiruna apparaît dans son cartouche (*K*, 8-9).

Cet extrait présente des métaphores cinématographiques comme « fondu au noir » ou encore « profondeur de champ » qui désignent ici un paysage nocturne sans grande visibilité d'où n'émergent que quelques éléments plus ou moins distincts du relief et de la végétation émaillés d'un gros plan sur un renard blanc et sur le panneau de la ville dans un effet de zoom dont l'équivalent est donné par les déictiques représentés par l'adjectif démonstratif « ce » et par le pronom possessif « son » qui les soulignent, leur donnant une véritable visibilité grâce à la monstration dont il font l'objet. De même, les traces parallèles laissées par les véhicules dans la neige pourraient tout à fait être un équivalent des rails nécessaires à la pratique du travelling, rails omniprésents, et pour cause, dans *Tangente vers l'est* qui mêle trajet ferroviaire et vision cinématographique.

Dans les récits de Kerangal, le mouvement est donc créé soit parce que les espaces sont perçus à travers un moyen de locomotion, à travers les déplacements des personnages qui créent un changement de paysages, une diversité dans les lieux comme dans *Tangente vers l'est* où la Sibérie est vue par la fenêtre d'un lieu clos, un wagon du Transsibérien, soit à travers le regard des personnages ou du narrateur qui change de perspective sur un lieux fixe, qui le regarde sous différents angles. Dans ce dernier cas de figure « ce n'est plus tant le mouvement du personnage qui est au centre du récit que celui de l'œil, de la caméra, par le jeu, notamment, sur les focales qui peut recréer le mouvement dans les descriptions mêmes[121] ». Un exemple assez frappant et impressionnant de mouvement est la présentation de Georges Diderot, l'ingénieur chargé de la construction du pont, au début de *Naissance d'un pont*. Le passage commence par la description d'une mine de diamants en Yakoutie du Nord, une région de Sibérie, par une énumération qui résume la géographie et l'histoire du

[121] Marie Fontana-Viala, « Formes et enjeux de l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal » *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, *op. cit.*, p.89.

lieu et qui résume les différentes actions pour exploiter la mine, à l'aide de verbes à l'infinitif « creuser », « casser », « forer », « descendre », « piocher », « excaver », « ramifier », « étayer » (*NP*, 11-12)…, le tout sur une page environ. Puis, le rythme s'accélère comme si le personnage ou le narrateur avait chaussé ses bottes de sept lieues car la narration présente les lieux d'une manière de plus en plus rapprochée, de plus en plus rapide. Elle consacre de moins de moins de place à la description (dix lignes pour Dubaï, quelques mots pour Chengdu, Casablanca, six lignes pour Bakou et à nouveau quelques mots pour Djerba, Bombay et les autres villes). La succession des lieux est vertigineuse et la narration donne l'impression de procéder par bonds, « à sauts et à gambades » comme le dit Montaigne, pour montrer que Georges Diderot est un bâtisseur qui arpente le monde en tous sens et qui est « téléporté ainsi de biotope en biotope » (*NP*, 13). Cette trajectoire et ce déplacement d'espaces en espaces se retrouvent quelques années après *Naissance d'un pont* et aussi dans *Un chemin de tables* mais dans une version amoindrie, moins frénétique, avec la présentation du parcours de Mauro le jeune cuisinier qui passe d'un restaurant à l'autre pour se former et qui se retrouve dans différentes villes, différents pays.

Tout est mouvement chez Kerangal comme le montre magistralement ce passage de *Naissance d'un pont* qui donne à voir le flux humain qui arrive dans la ville de Coca :

> Une multitude s'avance donc vers Coca, tandis qu'une multitude l'escorte, flux sonore, épais où se mélangent rôtisseurs de poulets, dentistes, psychologues, coiffeurs, pizzaiolos, prêteurs sur gages, prostitués, plastifieurs de documents officiels, réparateurs de télévision de d'appareils multimédias, écrivains publics, vendeurs de tee-shirts au poids, fabricants d'onguent au laurier pour soigner les cors au pieds et de lotion pour détruire les poux, prêtres et agents d'opérateur en téléphonie mobile, tous s'infiltrent dans la place, drainés par le flot qu'engendre un tel chantier, pariant sur les retombées économiques de l'ouvrage, et s'apprêtant à recueillir ces mannes collatérales comme la première pluie après la sécheresse, dans des casseroles en fer-blanc (*NP*, 34-35).

La phrase agrège au passage, dans une longue énumération, différentes professions qui s'accumulent, elle charrie tout un peuple de travailleurs attiré par la construction du pont qui finit par former une masse, cette multitude qui est évoquée deux fois. Le monde n'est pas figé, il bouge sans cesse et l'auteure nous le fait percevoir à travers la description de la terre elle-même, de la géologie comme en témoigne cet extrait pour le moins surprenant et audacieux de *Un monde à portée de main* au moment où Paula découvre la carrière dans laquelle s'est formé et a été exploité le cerfontaine, ce marbre rouge veiné de blanc qu'elle a choisi de reproduire et qui porte la trace de la force des eaux qui a imprimé son mouvement sur la roche, « calmes […] puis de plus en plus turbulentes, jusqu'à être carrément agitées au cœur de la masse récifale » (*MPM*, 90). Sur environ quatre pages[122], elle retrace l'histoire de

[122] De la page 90 à 96.

ce lieu depuis le Dévonien, période qui court de - 418 millions d'années à - 359 millions d'années et au cours de laquelle les Ardennes belges étaient une jungle tropicale, jusqu'à nos jours, en passant par les différentes évolutions géologiques, l'installation des premiers humains, leur développement, la construction des châteaux, « le premier coup donné contre la roche à la fin du dix-huitième siècle » (*MPM,* 93) et l'abandon de la carrière dans les années 1950. Ce déploiement de la phrase et des époques nous fait revivre, en accéléré, le mouvement de la terre et de l'histoire humaine. Cela fait écho à la description de la ville de Coca dans *Naissance d'un pont* où Kerangal utilisait déjà ce procédé de sommaire narratif qui crée un mouvement par la mention des changements géologiques et humains avec le flux des hommes et le développement de leur société. Ainsi, la longue énumération des pages 163 et 164 montre l'installation des premiers habitants sur le territoire de ce qui sera la ville de Coca qui ne va cesser d'évoluer au fil de son histoire.

Le mouvement est donc partout dans l'œuvre de Kerangal, sous des formes différentes. Il est même annoncé quelquefois dès le titre (*Je marche sous un ciel de traîne*, *La vie voyageuse*, *Dans les rapides*, *Tangente vers l'est*), d'autres fois à travers le nom d'un personnage comme celui de l'héroïne de *La Vie voyageuse,* Ariane, elle aussi, comme son homonyme mythologique, abandonnée par son amant. Son nom très connoté renvoie au fil, à l'errance, donc au mouvement. L'auteure joue, avec ironie, sur son nom en faisant de son Ariane un personnage perdu dans l'« entrelacs de ruelles noires et puantes » (*VV,* 72) du Barri Gotic de Barcelone qui forme un labyrinthe inextricable. Dans *La Vie voyageuse*, Ariane est en quête de son propre passé et du passé de sa tante ce qui l'amène à se déplacer pour retrouver ce qui a été, pour retrouver le fil des événements, fil qu'elle perd souvent néanmoins. Le fil est d'ailleurs emblématique de l'œuvre de Kerangal et se retrouve dans les trajets, les lignes, les rails qui forment tout un quadrillage. Dans *Tangente vers l'est*, le mouvement est marqué par le mouvement du train qui se déroule selon un fil prévisible, le trajet d'Ouest en Est ponctué par les arrêts dans les gares et constitué de « rails irréversibles qui déplient le pays, déballent, déballent, déballent la Russie » (*TE,* 10-11). Le rythme du train est matérialisé par la répétition du verbe « déballe » et l'adjectif « irréversibles » donne l'impression d'une fuite en avant sans retour possible qui correspond bien à la situation d'Hélène et d'Aliocha. La première fuit un amour et le second le service militaire ce qui fait de lui un déserteur recherché. L'arrivée à Vladivostok, au bord de l'océan, à « la fin de la piste » (*TE*, 124) est la promesse d'une liberté, d'un changement (selon le principe déjà étudié que ce qui a trait à l'eau chez Kerangal est synonyme de libération, de métamorphose). Beaucoup de personnages sont en mouvement parce qu'ils fuient dans les textes de Kerangal

comme par exemple Antoine qui, dans *Je marche sous un ciel de traîne*, a quitté Paris et ses souvenirs familiaux pour le Périgord où il finit par se trouver ou encore Ariane dans *La Vie voyageuse* qui fuit une histoire familiale et amoureuse difficile en quittant, elle aussi, Paris. Il y a aussi, dans ce même roman, Igniatio, le réfugié espagnol qui a émigré à New York, New York qui attire également les trois adolescentes du Havre de *Dans les rapides*. Ainsi, « le passé, particulièrement peut-être le passé familial, constitue un complexe de forces négatives, souvent décrit sous l'angle du poisseux, de ce qui, à tous les sens du terme, empêche d'avancer[123] ».

L'absence de mouvement, « ça pue la mort[124] »

L'absence de mouvement est la fin, la mort réelle ou psychique chez Kerangal alors que le mouvement, et l'un de ses aspects, la fuite, est ce qui maintient en vie, ce qui permet de continuer à vivre d'où une quasi absence d'eau stagnante, de marais dans son œuvre qui, comme l'a montré Pierre Jourde, par leur assimilation à l'immobilité, « donnent une image très forte, très concrète de la mort[125] », d'où le nombre important de lieux extérieurs et le peu de représentations de lieux intérieurs qui sont souvent donnés à voir de manière négative sauf s'ils autorisent le mouvement comme le wagon du Transsibérien, comme la cabine de la grue de Sanche dans *Naissance d'un pont* qui permet au personnage de porter « sur le chantier et ses alentours un œil panoptique » (*NP*, 83) et d'être « l'épicentre solitaire d'un paysage en mouvement » (*NP*, 83). Le lieu clos n'est pas systématiquement l'opposé du lieu ouvert, il n'est pas obligatoirement lié à la privation de liberté, c'est bien le contraire qui se produit dans les exemples qui viennent d'être cités car le mouvement est rendu possible et est démultiplié par la vitesse du train ou par la position surplombante de la grue qui permet une vision à 360°. Non, le lieu clos n'est pas en lui-même négatif, il ne s'inscrit pas dans un système binaire rigide (clos/ouvert, intérieur/extérieur qui correspondrait à manque de liberté d'un côté et à la liberté de l'autre), tout dépend en fait à quoi le lieu clos est relié, tout dépend ce qu'il représente. D'ailleurs, Kerangal explique qu'un lieu extérieur avec sa lumière, son mouvement ne donne pas la même impulsion, la même ambiance au roman qu'un lieu intérieur. Elle prend l'exemple de *Réparer les vivants* qui se passe essentiellement en intérieur, hormis les scènes liées au surf, à la mer, au fleuve, et cet intérieur, vu le sujet, est

123 Marie Fontana-Viala, *op. cit.*, p.90.
124 Maylis de Kerangal, *La Vie voyageuse, p.77.*
125 Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, 31.

principalement l'hôpital. Elle explique bien l'effet produit par la description de ce lieu, par le fait que les personnages y évoluent :

> […] ce sont des couloirs sinueux, des cagibis, des petits bureaux où l'on est dans une forme de suffocation, on a du mal à respirer. De fait, l'air manque parce que le malheur s'abat. L'idée, c'est aussi que ce sont des sas, des portes avec des caoutchoucs, il faut pousser, c'est compliqué. Ce sont des espaces extrêmement segmentés. La fiction est déjà là[126].

Ici, c'est le cadre et l'histoire qui font du lieu clos un lieu qui renvoie à l'absence de mouvement et même à l'absence de mouvement absolu qu'est la mort.

L'archétype du lieu intérieur étouffant est plutôt à chercher du côté de la maison familiale, du passé qui entrave comme l'a montré Marie Fontana-Viala[127]. À cet égard, le début de *La Vie voyageuse* est tout à fait significatif. En effet, l'auteure commence par la présentation non pas d'un paysage, ce qui est plutôt inhabituel dans l'ensemble de ses textes, mais par la description de la demeure de la grand-mère de la narratrice. L'incipit s'ouvre sur l'énumération des pièces de cette maison bourgeoise « Grand salon, Petit Salon, Bibliothèque, Bureau… » (*VV*, 9), énumération interrompue par des points de suspension qui laisse supposer que la liste des pièces pourrait se poursuivre encore et qui laisse penser que la maison est très grande, trop grande d'ailleurs pour la petite fille qu'était la narratrice, tétanisée à l'idée de commettre un impair et d'entrer dans une zone interdite. Il n'y a guère que la Sibérie et son goulag, dans *Tangente vers l'est*, qui sont frappés par la même prohibition : « un périmètre interdit » (*TE*, 15) ce qui montre à quel point l'univers de la grand-mère est un territoire marqué par le manque de liberté. Clément Lévy, dans son étude géocritique de quelques auteurs postmodernes, explique que territoire et terreur proviennent de la même racine latine et que le « dérivé "*territorium*" rappelle certaines formes du verbe "*terrere*" : épouvanter (participe parfait passif : "*territus*[128]") ». Ce détour par l'étymologie montre que le territoire est un espace lié à la terreur et qu'il s'est construit sur cette notion afin d'écarter les ennemis et envahisseurs éventuels. La demeure de la grand-mère, dans *La Vie voyageuse*, est bien un territoire dans la mesure où c'est un espace protégé qui met à distance ceux qui sont considérés comme des intrus et des barbares, autrement dit les petits enfants. D'ailleurs, l'interdiction est bien le mot qui correspond à ce lieu régi par des codes et par des ordres comme l'expriment ces impératifs « entrez, n'entrez pas, attendez, asseyez-vous en tailleur » (*VV*, 9). Même le jeu des enfants qui devrait être un espace de liberté est soumis à ces contraintes : « jouez ! » (*VV*, 9). À propos de jeu, la métaphore du Cluedo sert à montrer à la

---

[126] « Un chemin dans le langage », entretien avec Maylis de Kerangal *in La Langue de Maylis de Kerangal*, *op. cit.*, p.210-211.

[127] Marie Fontana-Viala, *op. cit.*, p. 90 et p.93.

[128] Clément Lévy, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Échenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.23.

fois l'ambiance pesante digne du manoir anglais de ce jeu de société (dont les pièces nommées « Grand Salon » semblent d'ailleurs sorties) et sert également, par l'humour, à montrer ce que pouvait ressentir cette petite fille mal à l'aise « sur les cases de ce Cluedo à taille humaine » (*VV*, 9). Dans son étude des espaces dans l'œuvre de Maylis de Kerangal, Marie Fontana-Viala explique très justement que « contre le Cluedo et ses possibles limités, finis, Kerangal choisit le grand air qui ouvre les possibles narratifs et les suscite[129] ».

Ce genre de lieux clos enferme les personnages dans un passé qui les bloque et semble aussi empêcher la narration de progresser ce qui est symbolisé par cette grande maison encombrée d'objets qui freinent la progression tant la peur de les casser est grande. L'espace est saturé par « les verres, et les bijoux » (*VV,* 9) et « les rideaux de soie, bergères dix-huitième, commodes Régence et bibelots en biscuits » (*VV,* 11). Comment ne pas penser à la description que fait Flaubert dans *Un cœur simple* de la maison de Madame Aubain saturée d'objets qui montre un univers englué dans le passé, endormi dans un luxe qui n'est plus depuis longtemps, figé dans l'immobilité :

> Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV[130].

Dans *La Vie Voyageuse*, l'immobilité de cette maison est celle de la famille bourgeoise, aux traditions immuables, dont l'arbre généalogique offert à la grand-mère sert à exprimer l'enracinement profond et solide contrebalancé et tourné en dérision par la remarque humoristique « dont les fruits merveilleux, nos pommes » (*VV,* 11) qui joue sur le lexique de l'arbre et sur celui, plus familier, des portraits de famille. Cet arbre généalogique est à distinguer des vrais arbres dans le jardin de la maison de campagne familiale abattus par la tempête qui « a levé les racines hors de terre » (*VV*, 57) signifiant la fin d'une époque mais aussi la possibilité de prendre un nouveau départ et d'arracher les attaches qui empêchent la progression. L'arbre généalogique est plus résistant que les arbres du jardin, « racines profondes, fût solide, branches nombreuses » (*VV*, 11) il est à l'image de ce modèle familial et n'offre guère l'occasion à ses membres de sortir du cadre comme en témoignent les petites photos d'identité alignées « recoupées à taille égale » (*VV,* 11) – rien ne dépasse –, « bien à leur place » (*VV*, 11). Pas de possibilité d'affirmer sa singularité dans ces conditions ni sa liberté. Il faut symboliquement déraciner ces arbres qui sont implantés trop profondément et passer à un autre modèle, plus ouvert. Comment le disent Deleuze et Guattari, qui nous guident depuis le début de cette étude, « l'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance

[129] Marie Fontana-Viala, *Ibid.*, p.93.
[130] Flaubert, *Un cœur simple*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1994, [1877], p.4.

uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et . . . et . . . et . . .[131]" ». Le rhizome, sur lequel nous aurons à revenir plus tard, « n'est pas un objet de reproduction[132] », il est plutôt « une antigénéalogie[133] » or, dans *La Vie voyageuse*, la reproduction qui est entendue comme la perpétuation de la famille est chose importante, « la reproduction sexuée des Malauzier n'est pas un sujet de plaisanterie » (*VV*, 10). Rien d'étonnant alors que dans ce lieu si empesé rien ne bouge, surtout pas les enfants à qui le mouvement est interdit. L'enfant modèle est d'ailleurs le petit Jésus de la crèche « immobile et silencieux », « un bébé de rêve » (*VV*, 11). La nature, mouvante par essence, n'a pas droit de cité dans ce lieu inerte, c'est pourquoi les seules références naturelles sont celles du monde des santons fait « de papier rocaille, enjambant un ruisseau d'aluminium » (*VV*, 11), autrement dit une nature factice, figée elle aussi, que l'on ressort à chaque Noël et que l'on est certain de retrouver dans le même état, comme l'année d'avant et comme l'année d'après. Les intérieurs figés ne sont d'ailleurs pas réservés à la bourgeoisie comme en témoigne l'appartement de la famille Torres à Barcelone. Ce ne sont pas des odeurs de « parfums poudrés sur les fourrures » (*VV*, 9) qui s'échappent par la porte mais plutôt « un courant d'air pestilentiel » (*VV*, 75), une « odeur de chou bouilli » (*VV*, 75), ce n'est pas la délicatesse de la vaisselle ou des bibelots qui accueillent le visiteur mais « un labyrinthe cloisonné de livres, de journaux et de cartons dont certaines piles, raidies dans la poussière, se décomposaient là depuis plus de trente ans » (*VV*, 76). Les milieux sont différents mais pas l'encombrement des pièces par les objets, pas la menace de fossilisation due à « la lente sédimentation du temps » (*VV*, 76). L'absence de mouvement est une condamnation à la stagnation, à la sclérose et au bout du compte comme le dit Ariane, « ça pue la mort » (*VV*, 77).

Le mouvement plutôt que l'immobilité, telle pourrait être la devise des textes de Kerangal qui décrivent des flux, des espaces et des personnages mobiles, la vie qui pulse qui est certainement le vrai sujet de ses romans. Sans aller jusqu'à dire que ses textes ne racontent rien, ce qui serait faux et très réducteur, on peut avancer l'idée, comme le fait Marie Fontana-Vial, que « l'histoire n'est pas ce qui mène la danse[134] ». A propos de *Sous la cendre*, Maylis de Kernagal elle-même expliquait dans un entretien qu'« il n'y a quasiment pas d'histoire, juste une tension[135] ». Cela pourrait s'appliquer à un grand nombre de ses textes qui sont

[131] Deleuze, Guattari, *Mille-Plateaux*, *op. cit.*, p.36.
[132] *Ibid*., p.32.
[133] *Ibid.*, p.18.
[134] Marie Fontana-Vial, *op. cit.*, p.94.
[135] Entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.23.

sous-tendus par la façon dont les lieux agissent sur les personnages. En effet, ce sont plutôt les espaces et les possibles qu'ils créent dans la narration et dans la construction des personnages qui sont les moteurs du texte, qui sont comme la gangue d'où sortent tous les éléments du roman. C'est précisément le rapport du personnage et de l'espace qui va être interrogé et analysé plus en détails.

2. Personnages et espaces

2.1 Lieux personnifiés et personnages-paysages

Symbiose entre le personnage et le paysage

Les lieux sont le plus souvent présentés en premier. Les personnages n'apparaissent qu'ensuite mais ils ne sont pas toujours bien définis. Ils semblent émerger lentement d'une sorte de brouillard narratif pour devenir une figure de plus en plus précise. Ainsi, de nombreuses fois Kerangal utilise, dans ses incipit, le même procédé qui consiste à désigner un ou plusieurs personnages par un pronom personnel sujet ou par un pronom démonstratif comme dans *Naissance d'un pont* où Georges Diderot est présenté dans la première page et les suivantes par l'intermédiaire d'un « il » assez flou et par la description et l'énumération de lieux dans lesquels il a travaillé. On en apprend un peu plus sur sa vie au fil du passage et c'est seulement à la page 18 que l'on connaît son nom. Dans *Tangente vers l'est*, c'est le vague démonstratif « Ceux-là » qui ne présente rien de bien défini encore parce que c'est le premier mot du texte et que, par conséquent, il ne renvoie à aucun personnage qui aurait pu être décrit avant. Ce pronom cataphorique ouvre donc le texte et est associé immédiatement au lieu de provenance de ces jeunes hommes, Moscou. Dans *Corniche Kennedy*, les adolescents apparaissent certes dès la première phrase du texte mais ne sont pas du tout identifiés, désignés par un simple « ils » et ce sur plus de deux pages. Il faudra d'ailleurs attendre la page 25 pour que les prénoms des jeunes soient donnés « Eddy » puis « Mickaël, Bruno, Rachid, Ptolémée et Mario » (faut-il voir un clin d'œil avec la référence à Ptolémée, le précurseur de la géographie ?) et la page 44 et 45 pour avoir une description physique de Suzanne alors que la corniche est décrite en détail dès le début, mise en valeur et placée au premier plan : « C'est là que ça se passe » (*CK*, 11). D'ailleurs, la description du corps de Suzanne est favorisée par le contexte, par le lieu car elle doit se déshabiller pour plonger ce qui permet à Eddy d'observer son corps : « elle est massive mais découplée, plutôt grande, fesses hautes, longues cuisses bombées » (*CK*, 45). Suzanne est magnifiée par le cadre car

« la fille resplendit sous le soleil horizontal, ciblée en pleine tête comme le naos au fond du temple » (*CK*, 46). La comparaison avec le naos, ce lieu sacré qui abrite la divinité et qui est réservé aux initiés dans les temples égyptiens, montre la révélation quasiment sacrée qui saisit Eddy face au dévoilement de ce corps et à sa beauté : « rien de plus troublant que cette peau » (*CK*, 46). Ce qui est décrit ici, c'est la naissance du désir. D'ailleurs, l'élément maritime est souvent chez Kerangal un véhicule du désir car les corps se révèlent et sont puissamment érotisés comme dans *Ni fleurs ni couronnes* où la fille qui entre dans l'eau glacée laisse voir ses cuisses que remarque Finbarr. Elle se dévêt de plus en plus pour être à l'aise dans l'eau, montrant son cou, le haut de ses seins. On retrouve d'ailleurs cette érotisation de manière plus marquée encore dans *Sous la cendre* avec la scène de séduction orchestrée par Antonia quand elle plonge dans la mer sous le regard captivé de Pierre et de Clovis: « Vrai, mais c'est une dingue, ce sont les seins d'une dingue, c'est moi qui te le dis. Clovis se lève en riant, c'est toi qui es dingue, elle te rend dingue, cette fille » (*SC*, 90). De plus, la « peau bouillante » (*SC*, 125) d'Antonia est à relier à l'incandescence du volcan qui gronde, « Là-haut le volcan gronde, des projections incandescentes fusent » (*SC*, 103. À un autre moment, « Elle s'élève vers le somment comme l'étincelle monte à la poudrière » (*SC*, 106). Cette comparaison fait d'Antonia une figure éruptive qui devient le volcan, elle est le volcan lui-même. Pour Pierre Jourde, le volcan « représente le jaillissement du feu souterrain, l'activité permanente des forces du chaos[136] », ici il s'agit du chaos intérieur des personnages, des pulsions qui les agitent. Nous sommes encore en présence d'un effet de symbiose entre le paysage et le personnage mais cette fois-ci c'est le personnage qui devient un élément du lieu. On remarque à ce propos que le personnage perd souvent son statut d'objet premier chez Kerangal. Il lui arrive même de faire partie du décor comme au début de *Sous la cendre* qui commence par des verbes à l'infinitif afin d'insister sur les actions, sur le lieu et non sur les personnages et leurs ressentis :

> […] admirer, ne pas avoir peur, s'approcher en douceur, débarquer sur le quai, tourner à gauche vers les plages, louer une petite barque avec le plein de fuel et faire maintenant le tour de l'île. Prendre la mesure du lieu (*SC*, 78).

Ce type d'écriture, tournée vers les paysages et les sites à visiter, qui utilise l'infinitif sur le mode du conseil rappelle à tous ces égards l'écriture des guides touristiques – Maylis de Kerangal a été rédactrice pour les guides Gallimard – qui s'appliquent à suggérer aux potentiels visiteurs comment profiter au mieux de la vue, comment explorer un lieu, en louant une barque ici. On trouve donc dans ce passage des résurgences de ce travail de rédaction.

[136] Pierre Jourde, *op. cit.*, p.66.

Ainsi, dans le guide Seine-Maritime dont Kerangal était éditrice, il est expliqué au lecteur, comme dans tant d'autres guides, comment il faut visiter le château de Miromesnil – « Il faut flâner dans le magnifique potager[137] » – ou encore l'abbatiale Saint-Ouen – « Il faut le voir de flanc[138] ». Bien évidemment ces extraits ne sont pas propres au travail de Kerangal, ne sont d'ailleurs probablement pas de son fait, mais traduisent bien le style inhérent à ce genre d'ouvrages dont le but est de faire en sorte que le touriste tire le plus grand profit de sa visite à l'aide de suggestions. Ainsi, ce type d'écriture a laissé des traces dans ce passage où les êtres humains sont peu nombreux et ne sont pas vraiment identifiés, ce sont tout juste des « silhouettes humaines sorties sur les plages » (*SC*, 78) comme dans les guides de voyages plus attachés aux paysages, aux monuments qu'aux habitants. Ils finissent même par se confondre avec les animaux – « devant Ginostra saluer les ânes et les hommes » (*SC*, 78) –, formant une masse vue de loin, une espèce parmi d'autres. Les personnages constituent ici un arrière-plan, ils sont le décor tandis que le volcan, lui, est nommé – c'est le Stromboli – et décrit, même si c'est de façon sommaire – « Porter le regard au sommet du volcan, examiner la fumée qui est le panache, tendre l'oreille, capter les grondements » (*SC*, 78). Dans son *Discours de Stockholm*, Claude Simon s'attache à la façon dont s'est faite l'évolution du traitement du paysage dans la littérature et dans la peinture. Il explique que dans les romans du XVIIIe et du XIXe siècles la nature est traitée, sauf chez Balzac chez qui elle prend de plus en plus d'importance, comme un aimable décor qui « n'apparaît que sous la forme d'immuables stéréotypes[139] » destiné à remplir le vide autour des personnages et à donner l'illusion qu'ils évoluent dans un univers réel. Même chose dans la peinture du Moyen-âge où les villes, la nature servaient à donner un cadre aux personnages divins. La Renaissance change la représentation de l'espace, lui donnant une part grandissante : « ce paysage qui remplissait les endroits dépourvus de personnages et d'actions (…), dévore pour ainsi dire au XVIe siècle les premiers plans[140] ».

L'œuvre de Kerangal s'inscrit dans cette transformation qui n'a cessé de parcourir la création picturale comme la création littéraire. Ainsi, chez elle, les lieux extérieurs ne sont pas relégués à une simple fonction de décor dans lequel les personnages évolueraient. Elle joue donc sur l'opposition habituelle entre d'un côté les personnages qui sont les héros de la fiction, ceux dont le lecteur suit le parcours et de l'autre côté le cadre dans lequel ils évoluent. Elle bouleverse ce schéma du roman traditionnel pour instaurer une continuité entre paysage

[137] Guides Gallimard, *Seine-Maritime*, Paris, Gallimard, 1995, p.271.
[138] *Ibid*., p.142.
[139] Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 2012, 1986, p.19.
[140] Claude Simon citant Gombrich dans *Le Discours de Stockholm*, *op. cit*., p.21.

et personnage, une interaction dans laquelle les lieux deviennent des personnages et les personnages sont traités comme des paysages. En effet, on trouve d'innombrables occurrences de personnifications des paysages, tous les textes sont concernés. Produire un relevé complet serait fastidieux et provoquerait certainement un ennui incommensurable mais l'on peut donner quelques exemples significatifs et représentatifs du procédé. Par exemple dans *Dans les rapides*, le Havre ville martyre de la Seconde Guerre Mondiale reconstruite sur des ruines est présentée comme « une gueule cassée passée par la chirurgie lourde » (*DR*, 13), la plateforme dans *Corniche Kennedy* est une « paume » (*CK*, 15), les hameaux irlandais dans *Ni fleurs ni couronnes* sont « poitrinaires » (*NFNC*, 11). La mine de Kiruna qui « est un corps vivant » (*K*, 95) offre un résumé parfait de la façon dont les lieux sont traités. Les lieux doivent donc, chez Kerangal, être perçus comme des personnages à part entière, qui ont un caractère défini, un rôle important à jouer et une caractérisation qui leur donne des attributs humains par l'utilisation abondante et systématique de la personnification. Serait-ce aller trop loin que de se demander si les lieux ne sont pas les vrais personnages et parfois les principaux ? Peut-être pas quand on examine les titres de ses romans qui placent sur le devant de la scène des éléments naturels, des lieux, *Dans les rapides*, *Corniche Kennedy*, *Un monde à portée de main*, *Kiruna*, et qui semblent évacuer la figure humaine. On est bien loin des romans du XVIIIe et XIXe siècles qui proposaient de suivre *La Vie de Marianne* ou bien celle de *Manon Lescaut*, les mésaventures paternelles du *Père Goriot* ou de la splendeur et misère de *Nana*, ou même de certains textes contemporains qui, s'ils renouvellent la narration, n'en restent pas moins attachés à la figure d'un personnage : *Monsieur*, *La Vérité sur Marie* pour Toussaint, *Un notaire peu ordinaire*, *Trois jours chez ma tante* pour Ravey. Ces exemples montrent que même les auteurs-Minuit conservent quelquefois cette tradition. Seul le titre du premier roman de Kerangal, *Je marche sous un ciel de traîne*, renvoie à un personnage car la narration est encore très « profil bas[141] » selon l'auteure, autrement dit encore très classique dans sa forme, dans la construction d'une histoire, avec « des personnages très personnages[142] ».

La « fille-planète[143]» et autres corps-paysages

Il existe donc chez Kerangal une interdépendance très forte entre paysage et personnage car si le paysage prend des caractéristiques humaines, très souvent les

[141] Entretien avec Thierry Guichard, *op. cit.*, p.23.
[142] *Ibid.*
[143] Maylis de Kerangal, *Tangente vers l'est*, p.17.

personnages deviennent à leur tour des paysages ou des éléments du paysage par l'utilisation d'un vocabulaire qui renvoie à la géographie. Pour Julien Gracq cette interdépendance est également très forte et imprègne aussi l'ensemble de ses romans : « Les paysages sont « dans le roman » comme les personnages, et au même titre. Dire quel est celui qui joue le rôle passif, le décor, et celui qui joue le rôle actif, n'a pas de sens pour moi. Tout cela va ensemble. […] Tout cela est totalement soudé et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre. Ils appartiennent au roman, ils sont le roman[144] ». Comme le rappelle Marc Brosseau[145], les travaux de Tissier[146] et de Monballin[147] ont étudié la façon dont le lexique permet dans les romans de Gracq de mêler personnage et paysage notamment par «des métaphores organicistes mobilisées par la géomorphologie classique (gorge, flanc, croupe, coude, lèvre, mamelon etc.) ». Il exploite leur double sens, celui qui renvoie à la géographie et celui qui renvoie à l'anatomie humaine. Dans *Un balcon en forêt*, la vallée de la Meuse est désignée dès le début du roman sous le nom de « gorge[148] » qui correspond bien au passage encaissé dans lequel coule le fleuve et qui annonce les nombreuses personnifications dans la suite du texte telles que « la crête des falaises chevelues[149] », la vallée décrite comme étant « teigneuse[150] » ou encore « un petit sapin tout noir et carré d'épaules[151] ». Si l'on reprend l'exemple de la « gorge » on peut voir l'interdépendance entre paysage et personnage car ce terme géomorphologique utilisé dans l'incipit devient un terme proprement humain par un glissement de sens plus loin dans le texte pour évoquer le rire de Mona et sa sensualité: « clignant des yeux sous une lumière trop vive, pendant qu'elle riait de son rire de gorge[152] ». La vivacité de la lumière et celle de Mona ont d'ailleurs tendance à se confondre dans cette phrase ce qui renforce la soudure dont parle Gracq dans les *Entretiens*. Mona est d'ailleurs très souvent associée à l'eau qui devient, chez Gracq un élément féminin : « Elle était spontanée, mais elle n'était pas limpide : c'était les eaux printanières, toutes pleines de terre et de feuilles[153] » ou encore « elle était une pluie de baisers jamais lasse, un jeune orage de gaité

144 Julien Gracq, entretien avec Jean-Louis Tissier, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p.40.
145 Marc Brosseau, *Des romans géographes*, *op. cit*., p.189.
146 « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *in* L'Espace géographique, 1981. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1981_num_10_1_3607. Consulté le 12 décembre 2018 ».
147 Michèle Monballin, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck université, « Prisme. Méthodes 2 », 1987.
148 Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1992, [1958], p.10.
149 *Ibid*., p.10.
150 *Ibid*., p.11.
151 *Ibid., p.19.*
152 *Ibid*., p.116.
153 *Ibid*., p.61.

tendre[154] ». L'eau, la mer, associée ici à la terre, sont des éléments qui lui permettent d'évoquer le désir des personnages comme dans *Un beau ténébreux* où « La terre ici aborde la mer avec plus de décence qu'ailleurs, sans arbres, sans cette parure un peu folle des riches campagnes, ─ comme deux beaux corps se mettent à nus à l'approche de l'amour, pour une solennité plus haute[155] ». On a pu voir que chez Kerangal l'eau pouvait aussi être associée au désir, au féminin mais également à un champ plus large comme la purification, le souvenir, la mémoire comme dans *La Vie voyageuse* où le visage de Marc est associé à la mer, à l'eau qui font émerger des souvenirs comme ici une baignade en Grèce : « Le visage de Marc. Il jaillit de l'onde noire » (*VV*, 18).

Ainsi, dans un article qu'elle a écrit sur sa pratique littéraire, Kerangal procède à une longue énumération qui constitue un résumé des lieux que l'on peut trouver dans ses romans :

> Hameau pourri au sud de l'Irlande, couverture de lit, île-volcan, plate-forme rocheuse pourvue de plongeoirs, barque, grue, compartiment de train, ville péquenaude en bouffée de chaleur versus forêt de tous les halètements, cités contraires en banlieue parisienne, vague, labyrinthe, grève, bloc, ombre tiède au revers d'un genou, pores et cavités, cœur humain[156].

Le lecteur de Kerangal aura reconnu nombre de ses ouvrages de *Ni fleurs ni couronnes* à *Réparer les vivants* en passant par *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont* et leurs lieux emblématiques. Cette accumulation peut donner l'impression de jouer à ce jeu qui consiste à chercher les intrus car parmi les éléments qui figurent des paysages, des lieux, se trouvent des parties du corps humain comme le « genou » ou le « cœur » montrant que la notion de lieu est extensible, qu'il peut s'appliquer au corps. « Le corps, il fait lieu dans les fictions. Mais le dire comme ça, c'est un peu général et abusif[157] » écrit Kerangal. Pourtant, il faut bien reconnaître que les personnages sont traités comme des lieux à part entière. Elle-même prend l'exemple de la façon dont une partie du corps, en l'occurrence la peau, est décrite dans *Corniche Kennedy* :

> […] la question de la peau, que je traite comme un terrain physique – c'est un lieu[158].

De plus, dans *Chromes*, elle ajoute en observant la fille accoudée au bastingage du bateau filant vers Stromboli[159] qu'elle « se combine à l'espace comme si elle était un élément dans une composition géométrique – diagonale du bastingage, triangle du volcan, verticalité de la timonerie, horizontalité des striures sur la mer –, elle s'y ajuste intimement : les vagues

---

[154] *Ibid*., p.87.
[155] Gracq, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1989, [1945], p.116.
[156] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux.*, *op. cit.*, p.167.
[157] « Un chemin dans le langage », entretien avec Maylis de Kerangal *in La Langue de Maylis de Kerangal*, *op. cit*., p.211.
[158] *Ibid.*
[159] Photo de Claude Nori, *Stromboli*, 1990 présentée dans *Chrome*, *op. cit.*, p.6.

roulent dans les plis de son pull [160] ». Corps humains et éléments du paysage sont inextricablement liés chez Kerangal, forment un tout.

Pas question cependant de livrer une liste exhaustive des passages dans lesquels le corps est traité comme un paysage, ils sont bien trop nombreux, ce serait comme dit le Sganarelle de Molière, un chapitre à durer jusques au soir. L'auteure procède par différents procédés notamment par la simple comparaison. Antonia dans *Sous la cendre* dévoile une épaule « polie comme un galet » (*SC*, 79-80), Aliocha dans *Tangente vers l'est* a fait un compliment un jour à une fille en lui déclarant : « tes yeux sont comme le lac Baïkal » (*TE*, 74). Elle procède aussi par une fusion entre l'humain et le paysage faisant des hôtesses du Transsibérien, les *provodnitsa*, des femmes-paysages « dont le corps gravide contient le pays tout entier » (*TE*, 29), faisant de la fille aimée par Aliocha une « planète à elle seule » (*TE*, 29). Dans ce même texte, la fusion est rendue encore plus sensible par la création d'un mot composé « fille-planète » (*TE*, 17) forgé à l'aide de deux noms communs, l'un ayant pour référent l'être humain et l'autre un corps céleste, formant alors une nouvelle entité. Ce mot composé évite la médiation d'un outil de comparaison rendant plus directe l'association entre l'humain et les éléments naturels qui se fondent l'un dans l'autre. Quelque fois, le corps des personnages est décrit comme si l'auteure décrivait des phénomènes géographiques et plus précisément géologiques : Hélène, la française qui voyage dans le Transsibérien, a des « pommettes de marbre » (*TE*, 100) et des « lèvres carbone » (*TE*, 100) qui est également la couleur des corps de Katherine et de Georges dans *Naissance d'un pont*. La relation entre Hélène et Aliocha est traitée à travers une observation géologique : « à faire que sédimentent les gestes qu'ils se donnent » (*TE*, 126). Enfin dans *Un monde à portée de main*, on peut remarquer que l'auteure ne commence plus par la description d'un paysage mais, ce qui est peu courant chez elle, s'ouvre sur le personnage de Paula qui descend l'escalier de son immeuble pour aller rejoindre ses amis. On peut alors se dire que Kerangal fait un retour plus classique à la narration, comme dans *La Vie voyageuse* qui commençait d'ailleurs par la description du salon de la grand-mère d'Ariane. Dans une certaine mesure il est vrai que *Un monde à portée de main* lorgne quelque peu vers le roman d'éducation et par conséquent est beaucoup plus centré sur un personnage, mais c'est aller un peu vite que de dire qu'il renoue avec une narration vraiment traditionnelle et c'est ne pas voir que le nom de famille de Paula est « Karst », autrement dit un terme géologique qui désigne des paysages formés par des écoulements d'eau souterraine notamment dans des roches calcaires. On sait à quel point

[160] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op.cit.*, p.5-6.

l'onomastique est importante chez Kerangal, le soin qu'elle prend à nommer ses personnages : « Tant que je n'ai pas les noms, ils ne peuvent pas exister pour moi[161] ». Le nom de famille de Paula, Karst, joue donc comme un symbole, c'est une métaphore de la géographie qui est à l'œuvre dans les romans de Kerangal, un courant souterrain qui la traverse et qui se poursuit de textes en textes. Plus besoin donc de décrire un paysage dans cet incipit puisqu'il est consubstantiel au personnage de Paula qui contient avec lui toute la dimension géographique qui irrigue l'œuvre.

2.2. Paysage et psychologie

Des personnages définis par les lieux plutôt que par la psychologie

Les paysages karstiques sont souvent, de par leur formation, des paysages tourmentés car ils ont des formes particulières (grottes, gouffres, reliefs ruiniformes, pics de pierre). Sans être un personnage sombre, Paula est elle-même un peu tourmentée car elle a du mal à trouver sa voie et a gardé un manque d'assurance dû à une infirmité à l'œil quand elle était enfant. Ainsi, nous allons voir comment la géographie, en l'occurrence ici la géologie, permet à Kerangal de régler la question de la psychologie des personnages et même du psychologisme : « cet imaginaire géomorphologique m'aide à former aussi le mien, c'est aussi un vocabulaire à travers lequel je peux penser certains affects[162] ». L'auteure le répète souvent, elle ne veut pas faire de roman qui traiterait la psychologie des personnages de manière fouillée, qui tourneraient autour des pensées, des états d'âme analysés et détaillés :

> On ne rentre pas dans les boîtes crâniennes et la psychologie n'affleure pas par la langue de la psychologie, il n'y a pas d'introspection des héros, ça ne passe pas du tout par là[163].

Elle s'écarte du roman traditionnel qui « s'est construit avec un personnage central et tout ce que l'on sait du monde on le sait par lui[164] », par ses pensées. Vincent Jouve rappelle qu'il y a trois procédures narratives pour rendre compte de la vie intérieure des personnages :

> […] le *psycho-récit* (analyse par un narrateur omniscient des pensées du personnage) ; le *monologue narrativisé* (discours intérieur du personnage relayé par le narrateur sous forme de

[161] Entretien avec Marine Landrot, « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels », *Télérama*, 21/03/2014. « Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php. Consulté le 15 juillet 2019 ».

[162] Maylis de Kerangal, « En attendant Lascaux », Préhistoire et modernité (1/5) entretien avec Patrick Boucheron, France culture, 3 juin 2019. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/matieres-a-penser-emission-du-lundi-03-juin-2019. Consulté le 4 juin 2019 ».

[163] « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », propos recueillis par Valérie de Montfort, *Nouvelle revue pédagogique Lycée*, septembre 2012, p.10.

[164] Entretien avec G. Boutouillet, 2015. -Maylis de Kerangal, Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, 2015. « Disponible en ligne : https://vimeo.com/136289955. Consulté le 25 mars 2020 ».

> style indirect) ; le *monologue rapporté* (citation littérale des pensées du personnage – en général, entre guillemets – dont le monologue intérieur n'est qu'une variante)[165].

Kerangal a peu à peu abandonné ces techniques qu'elle n'a d'ailleurs jamais tellement affectionnées. *Je marche sous un ciel de traîne* présente encore une narration assez classique et les pensées d'Antoine sont souvent assez transparentes puisque le lecteur y a accès directement par le personnage et par la narration à la première personne du singulier comme dans ce psycho-récit :

> Jamais je n'avais été aussi largué, flottant, à côté de la vie, tout en faisant des efforts besogneux pour être dedans. Vivre à Ribérac en était un, je le savais confusément. Peut-être que si j'avais eu besoin d'argent, ou besoin d'envie d'argent, ma vie n'aurait pas été celle de cet exilé, qui boit et pactise avec des ivrognes de bistrots, lorgne les culs effrontés des beautés locales […] mais l'héritage de mon père me permettait de faire encore le radeau quelques années, le temps de battre en brèche cette étrange maladie de la volonté dont j'étais affecté (*MCT*, 43).

Néanmoins, perce déjà timidement dans ce premier roman une autre façon de dévoiler l'intimité psychique des personnages qui s'amplifie dans les romans suivants jusqu'à devenir l'une des marques de fabrique de l'écriture de Kerangal et qui consiste à faire passer cela par les actions des personnages, par les lieux, par le vocabulaire de la géographie comme ici, quand Antoine décrit les rapports avec sa mère, leurs difficultés à communiquer par la métaphore de la rive qui sépare : « Ma mère assistait à tout cela comme si elle était de l'autre côté d'une rivière » (*MCT*, 200) . D'ailleurs, la leçon de la professeure de Paula, au début de son apprentissage de l'art et de la technique du trompe-l'œil, ne dit pas autre chose quand elle explique aux étudiants ce qu'il faut aller chercher en soi pour réussir. Elle ne leur demande pas de peindre avec leurs émotions, leurs sentiments, leur humeur, elle leur donne ce précieux conseil :

> […] pensez à peindre avec vos glaciers intérieurs, avec vos propres volcans, avec vos sous-bois et vos déserts, vos villas à l'abandon, avec vos hauts, vos très hauts plateaux (*MPM*, 55).

Cette longue énumération de termes, qui renvoient au paysage, à la géographie, explicite tout à fait l'entreprise littéraire que poursuit Kerangal depuis ses débuts.

Cette utilisation de la géographie peut se faire quelquefois à travers l'évocation d'un paysage et plus particulièrement à travers le procédé du paysage-état d'âme cher aux Romantiques et aux Symbolistes qui était déjà un moyen d'exprimer les sentiments d'un personnage ou du poète indirectement (que l'on pense au « Spleen » de Baudelaire et à son paysage pluvieux, sombre, sinistre comme une prison, peuplé de créatures infâmes ou au vieux parc solitaire et glacé aux avoines folles de « Colloque sentimental » dans lequel Verlaine fait évoluer deux personnages qui ne s'aiment plus et qui ont l'air de spectres).

[165] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1998, p.136.

Kerangal s'y livre donc parfois comme dans ce beau passage de *Réparer les vivants*[166] où Sean et Marianne, les parents de Simon, doivent décider s'ils autorisent ou non le prélèvement d'organes. Ils quittent pour un instant le cadre étouffant de l'hôpital et roulent vers le fleuve. La description du bocage l'hiver place déjà le décor mental avec le givre qui traduit la vie qui s'est figée, arrêtée aussi bien pour Simon que pour ses parents, « c'est trop, on va crever » (*RV*, 156) dit Marianne. La couleur noire renvoie évidemment au deuil, les corbeaux et les peupliers qui « lancent leurs serres dans le ciel » (*RV*, 156) font de ce paysage un paysage menaçant accentué par l'adjectif « dangereux ». De même le fleuve et son « eau, noire ici, congestionnée de branches molles, de souches en décomposition, de cadavres d'insectes que l'hiver aura tués et pourris » (*RV*, 157) agissent comme des symboles transparents du deuil qui frappent les parents et de leur état d'esprit alors qu'ils ont une décision importante à prendre. Cette atmosphère est rendue encore plus évidente avec « le drapé d'un linceul » (*RV*, 157) qui semble même surgir de leurs pensées parce qu'il est placé en incise et n'a pas de référent direct si ce n'est « la pâleur de la sauge » (*RV*,157) dont la couleur peut renvoyer à celle du linceul. Le texte fait alors écho à l'*Énéide*[167], au moment au Virgile décrit les personnages au bord du fleuve en train d'attendre le nautonier. Le fleuve devient alors vite un Styx infranchissable pour les vivants qui sont au seuil du monde des morts comme chez Virgile :

> Ici, c'est le royaume des ombres, du sommeil et de la nuit qui endort/ il est interdit de transporter dans la barque stygienne des corps vivants[168].

Cela explique pourquoi les parents se sentent « piégés là, devant les eaux hostiles » (*RV*, 157), pourquoi « le franchir semble possible mais dangereux » (*RV*, 157). Rapidement, la contemplation du fleuve est interrompue par l'apparition d'un bateau dans cet univers jusqu'à présent désert et privé du moindre mouvement. Aucune figure de nautonier n'apparaît cependant car le bateau semble se diriger seul, sans conducteur. Néanmoins d'autres éléments renvoient à Virgile comme l'agitation de l'onde au passage du bateau lorsque « le sillage bouillonne » (*RV*, 159) dans *Réparer le vivants* et dans *L'Énéide* où il est question d'un « gouffre aux eaux fangeuses, agité de vastes remous [qui] bouillonne et crache tout son sable dans le Cocyte ». La couleur du bateau est la même, une « barque couleur de rouille » cher à Virgile et un bateau d'« un rouge huileux », « un rideau rouge coulissant », la couleur « du sang séché » (*RV*, 158) symbole de la mort. Kerangal tresse ce motif plutôt attendu, voire

---

166 Page 156 à 159.

167 Virgile, *Énéide*, traduction de Charles Nisard *in Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus - Œuvres complètes*, Firmin Didot, 1868, livre VI, v.264-425.

168 *Ibid*.

convenu, du Styx avec un autre motif et entrecroise l'*Énéide* avec *Le Bateau ivre*. En effet, le bateau lui aussi « chargé de grain » (*RV*, 158) comme le bateau de Rimbaud qui était chargé de « blés flamands », descend un fleuve impassible[169] en direction de la mer symbole de liberté. Le bateau est également personnifié puisqu'aucun conducteur n'est visible. Les parents de Simon suivent son trajet et le regardent s'éloigner alors qu'il s'en va vers le large. Leurs pensées et leurs réflexions suivent ce mouvement puisque quand le bateau sera passé, leur décision sera prise, ils se sentiront libérés et prêts à l'acceptation après un grand tumulte intérieur que traduit l'eau qui s'agite et qui retrouve son calme : « le sillage bouillonne et s'apaise, se lisse […] le fleuve reprend sa texture initiale » (*RV*, 159). À la fin du passage, l'atmosphère du paysage change complètement d'ailleurs, passant de la noirceur, du sombre à la lumière afin de montrer visuellement le cheminement des parents et de leur état d'esprit : « l'estuaire s'embrase tout entier, un rayonnement » (*RV*, 159). L'eau, ici, est bien représentative de l'intériorité des personnages et du lâcher-prise progressif des personnages : « l'eau et les consciences, tout conflue vers le large » (*RV*, 158). Pierre Jourde explique que la rivière, dans l'imaginaire poétique « est ainsi, bien souvent, élément d'*idéalisation du paysage* : mouvement et permanence, fuite et présence, elle réconcilie les contraires dans une contemplation sereine[170] », parce qu'elle « est à la fois vie et mort[171] » comme le donne à voir Kerangal dans ce passage. D'ailleurs son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne*, s'ouvre sur un paysage apaisé dans lequel coule une rivière limpide, un jour d'été. Tout est calme comme le montrent le verbe « somnole » et l'adverbe « doucement » et pourtant, comme nous l'avons montré, dans ce décor idyllique s'insinue déjà le thème de la mort qui constitue le secret préservé par les personnages. Ainsi, dans cette scène contemplative, la rivière est bien, une fois encore, ce qui concilie la vie et la mort. Dans *Réparer les vivants*, le mouvement du bateau est une métaphore importante et le mouvement, de manière générale, est constitutif du roman ce qui peut sembler paradoxal pour un ouvrage qui traite de la mort. En effet, comme le fait remarquer Cécile Yapaudjian-Labat, le mouvement dans ce roman

[169] Les deux premières strophes du *Bateau ivre* :
« Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.
J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais. »
[170] Pierre Jourde, *op. cit.*, p.38.
[171] *Ibid., p.39.*

« permet le passage de la vie à la mort[172] » ce que ne manque pas de faire le trajet du bateau. La description du fleuve est entrecoupée des propos des parents et de leur réaction mais l'auteure ne fait pas dialoguer ses personnages, ne propose pas de grands discours ni d'analyse psychologique. La description du paysage, la convocation des mythes, la référence à l'*Énéide* et au « Bateau ivre » permettent de faire comprendre ce qui se joue chez les personnages sans qu'il soit nécessaire d'insister sur leurs sentiments.

Kerangal utilise aussi un autre procédé pour mettre à distance la psychologie, un procédé qui va plus loin que l'utilisation du paysage-état d'âme. Pour dire les sentiments des personnages, elle procède par un décalage, un « décentrement » comme le dit Dominique Viart[173], qui est permis par un vocabulaire qui n'a rien à voir avec les émotions évitant de cette façon de les mettre au premier plan. Cela peut donner une certaine impression de froideur mais le but de l'auteure est plutôt de faire en sorte d'éviter le pathos à l'aide notamment d'un vocabulaire emprunté à la géographie comme dans ce passage de *Réparer les vivants,* dans lequel Marianne, la mère de Simon, reçoit un appel de l'hôpital qui la prévient de la mort de son fils. La réaction de Marianne n'est pas montrée par des cris, des pleurs mais par la description d'un éboulement, par la métaphore du glissement de terrain :

> […] un pan de sa vie, un pan massif, encore chaud, encore compact, se détache du présent pour chavirer dans un temps révolu, pour y chuter et disparaître. Elle discerne des éboulements, des glissements de terrain, des failles qui sectionnent le sol sous ses pieds : quelque chose se referme, quelque chose se place désormais hors d'atteinte – un morceau de falaise se sépare du plateau et s'effondre dans la mer, une presqu'île lentement s'arrache du continent et dérive vers le large, solitaire, la porte d'une caverne merveilleuse est soudain obstruée par un rocher (*RV*, 50).

Ce passage transcende le procédé du paysage-état d'âme car le paysage est plus que le reflet des émotions du personnage, le personnage est le paysage et « l'espace s'est métamorphosé en paysage ; il est devenu un sentiment[174] ». D'ailleurs, Marianne, un peu plus loin, à la suite de ce passage « se pétrifie sous le choc » (*RV*, 50). Sa vie, son être, ses émotions sont ces blocs de pierre, ces falaises que l'on voir se détacher pour tomber dans la mer avec une secousse extraordinaire qui est la secousse émotionnelle ressentie par Marianne. Cela est d'ailleurs annoncé, avant que soit montrée sa réaction, par la mention de « la fosse des Mariannes » (*RV*, 33). Cette fosse océanique la plus profonde jamais découverte peut servir à dire l'étendue du chagrin de la mère de Simon. La fosse des Mariannes, devient la fosse de

---

[172] Cécile Yapaudjian-Labat, « Transports, voyages, paysages dans les romans » de Maylis de Kerangal, *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016, p.59.
[173] Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques » *in* Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques XIXè-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007. p.51.
[174] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit*., p.15.

Marianne, le fossé dans lequel Marianne a l'impression d'être tombée à l'annonce de la terrible nouvelle. Cette mise à distance des affects, qui passe par l'utilisation de la géographie et de son vocabulaire, ne signifie pas pour autant qu'il n'y a aucune émotion, seulement l'émotion est produite autrement notamment ici par des effets visuels. Le lecteur voit Marianne se fracasser littéralement, il comprend ce qu'elle ressent car il imagine aisément le glissement de terrain et ses effets. C'est le même traitement qui est réservé au veuf de la nouvelle « Un oiseau léger » pour traduire son effondrement : « Durant quelques secondes, je me suis senti comme un homme debout sur une rivière gelée qui soudain craque et se morcelle » (*C*, 120). Ce procédé permet d'aller au plus profond de l'intimité des êtres, de leur intimité psychique. Cela fait la particularité de l'écriture de Kerangal qui a peu d'équivalent à part peut-être, dans la littérature actuelle, les romans d'Élisabeth Filhol, surtout dans *Doggerland* où elle utilise le vocabulaire du paléoclimat, l'étude des fonds marins pour parler de l'histoire de la prospection du pétrole en Mer du Nord mais aussi et surtout pour dire la psychologie des personnages, pour montrer à l'aide de métaphores géologiques ce qu'ils ressentent sous la surface :

> Or ce qu'il sent, ce qu'il pressent, c'est que la pression monte en mer du Nord. Que des tensions en sous-sol sont à l'œuvre, que de vieilles blessures, enfouies sous des millions d'années de sédiments et mal cicatrisées, sont en train d'être rouvertes[175].

Ces tensions, ces choses qui remontent à la surface c'est aussi le passé des personnages, Margaret et Marc, deux géologues qui ont eu une liaison des années auparavant et dont les voies ont divergé. C'est ce que fait sentir le roman en juxtaposant le vocabulaire de la géologie et le vocabulaire des sentiments. Lorsque les personnages se retrouvent, une tempête fait rage en Europe du Nord, une tempête qui fait écho à leur tempête intérieure :

> Ce déchaînement extérieur de l'autre côté des murs ramène aussi à ce qui est non-dit dans la relation de Margaret et de Marc. Il y a une retenue, et en dessous le volcan. Ça sert aussi à ça la géologie ou la météorologie. Je ne l'ai pas inventé : il y a énormément de métaphores géologiques dans la psychanalyse (de Freud) par exemple, les failles, les couches, les remaniements. Là, je les ai utilisées de manière consciente[176].

La différence entre les deux auteures c'est peut-être que Filhol insiste plus sur la dimension psychologique voire psychanalytique avec la référence à Freud alors que Kerangal met plutôt l'accent sur une perspective phénoménologique : « les personnages existent, se manifestent dans leurs actions[177] » plutôt que par leur psychologie.

---

[175] Élisabeth Filhol, *Doggerland*, Paris, POL, 2019, p.134.

[176] Élisabeth Filhol, entretien avec Frédérique Roussel *in Libération* « « Une tache blanche en pleine mer du Nord », l'île retrouvée d'Elisabeth Filhol », 18 janvier 2019. « Disponible en ligne : https:// next.liberation.fr/livres/2019/01/18/une-tache-blanche-en-pleine-mer-du-nord-l-ile-retrouvee-d-elisabeth-filhol_1703889. Consulté le 25 mars 2019 ».

[177] Entretien avec G. Boutouillet, *op. cit.*, 2015.

« ça vous plante un décor[178]*»*

Les lieux deviennent alors l'endroit où les personnages agissent, ils sont conçus comme une sorte d'espace théâtral comme le rappelle souvent Kerangal :

> […] donner un lieu à mon roman, et ce, comme on lui donne un plateau – une scène où actualiser son oralité, ou sa chorégraphie –, comme on lui fait un nid – selon l'idée que l'écriture doit trouver à nidifier quelque part[179].

Le plateau dont il est question peut s'entendre au sens géographique comme au sens théâtral, sens qui est renforcé par la « chorégraphie », donnant dans les deux cas une idée de hauteur et donc de visibilité pour les personnages :

> […] le lecteur les rencontre quand ils agissent, comme au théâtre : c'est leur scène, ils ont quelque chose à faire, ils participent à l'action[180].

Dans *Ni Fleurs ni couronnes*, la description du petit bout d'Irlande coincé entre Cork et Kinsale est présentée d'emblée comme une scène où vont évoluer les personnages : « ça vous plante un décor » (*NFNC*, 13) (ce que Grange, le personnage principal d'*Un balcon en forêt* énonce aussi à propos du « théâtre de la guerre[181] »). Cette remarque surprenante arrive après la description du hameau de Belgooly, de son humidité, de sa pauvreté et de ses corbeaux qui « volent sur le dos pour ne pas voir la misère » (*NFNC*, 13). Cette phrase, au style plutôt familier et proche de l'oral, annonce l'intrusion du narrateur ou de l'auteure, on ne sait pas très bien, la confusion étant renforcée par l'absence de pronom personnel sujet, et produit une sorte de commentaire sur la situation de ce petit hameau, commentaire qui se détache du reste du texte par l'utilisation d'un tiret, sorte d'équivalent de la virgule avec la même fonction séparatrice mais plus visuel et qui, par conséquent, interpelle plus le lecteur. Il confère aussi à ce segment de phrase une autonomie énonciative qui permet de renforcer l'effet de chute ou de conclusion de la phrase. Selon Karine Germoni, « ce narrateur, qui n'est autre qu'une émanation de l'auteur dont il a les prérogatives puisqu'il est aussi le scripteur du roman, est un conteur facétieux[182] » dont elle souligne l'humour, et pourrait-on dire, dans le cas de la phrase qui nous intéresse, une certaine ironie. On retrouve d'ailleurs cette même utilisation du tiret dans *Tangente vers l'est*, toujours dans la description du paysage, au début :

---

178 Maylis de Kerangal, *Ni fleurs ni couronnes*, p.13.

179 Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux, op. cit*., p.168.

180 Entretien avec G. Boutouillet, *op. cit.*

181 Gracq, *Un balcon en forêt, op. cit*., p. 188.

182 Karine Germoni, « *Réparer les* vivants ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques » in *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, *op. cit*., p.189.

> Il a collé son front contre la vitre arrière du train, celle qui donne sur les rails, et s'y appuie pour regarder la terre défiler à soixante kilomètres heure, en ce moment même une steppe mauve, laineuse – son pays de merde (*TE*, 11).

Le tiret est donc utilisé ici pour créer un effet de chute produit par l'association d'une représentation qui n'est pas négative de la steppe sibérienne, « steppe mauve, laineuse », avec une image très dégradante et insultante, « pays de merde ». Le tiret sert également à annoncer un commentaire qui est de l'ordre du jugement et qui pose une fois encore (la question est récurrente dans l'écriture de Kerangal et dans nombre de ses romans) la question du narrateur. En effet, il y a ici une sorte de brouillage énonciatif. Qui parle, du narrateur ou du personnage, qui regarde par la fenêtre ? Impossible de le déterminer catégoriquement – commentaire du narrateur ou discours indirect libre visant à faire entendre les pensées d'Aliocha – tant « il est parfois difficile de statuer, entre le narrateur et le personnage, sur l'identité de la source énonciative[183] ».

L'auteure joue alors avec l'illusion romanesque par ce genre d'intervention qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler une autre rupture d'illusion, celle des prologues shakespeariens qui mettent souvent en place les lieux que le spectateur doit se représenter, en jouant sur la mise en abyme avec le vocabulaire du théâtre comme dans le Prologue de *Roméo et Juliette* :

> Le Chœur. –
> Deux familles, égales en noblesse,
> Dans la belle Vérone, où nous plaçons notre scène,
> Sont entraînées par d'anciennes rancunes à des rixes nouvelles
> Où le sang des citoyens souille les mains des citoyens[184].

Ou encore comme dans *Henry V* :

> […] Mais, doux amis, pardonnez
> A ces esprits frustes, terre à terre, qui ont osé
> Porter sur ce tréteau indigne
> Un aussi grand sujet. Cette arène à combats de coqs peut-elle contenir
> Les vastes champs de France ? Ou pouvons-nous faire entrer
> Dans ce O de bois les casques
> Qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt?
> Oh ! pardonnez : puisqu'un chiffre tout rond peut
> Placé en queue signifier un million,
> Souffrez que nous qui sommes des zéros à côté de ce grand nombre,
> Travaillions sur les forces de votre imagination. […]
> Suppléez à nos imperfections par vos pensées :
> Divisez chaque soldat en mille
> Et créez une armée imaginaire
> Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez[185].

Des prologues de ce genre « ça vous plante un décor », dans le sens littéral d'installer l'équipement d'une pièce de théâtre et dans le sens figuré de description de la scène. Kerangal

[183] *Ibid*., p.185.
[184] Shakespeare, *Roméo et Juliette*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, édition Pocket, 2007 [1597], p.7.
[185] Shakespeare, *Henry V*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Folio, 2000 [1599], pp.45-47.

utilise aussi souvent les lieux comme une scène de théâtre sur laquelle évoluent les personnages. Ainsi, la plateforme de *Corniche Kennedy* est décrite à l'aide du vocabulaire théâtral : les jeunes sont une « troupe » (*CK*, 13), ils sont aussi un peu cabots « Ils forcent la scène, hâbleurs et rigolards » (*CK*, 15) et « La Plate est une scène où ils s'exhibent » (*CK*, 17). Les jeunes de la corniche, sur leur promontoire, se donnent effectivement à voir, ils ont des spectateurs très attentifs en la personne de la fille qui a ouvert les rideaux de sa chambre et qui « a collé son front contre la vitre » (*CK*, 14) et « regarde en bas, bouche ouverte, nez tordu, cœur palpitant » (*CK*, 14) et en la personne de Sylvestre Opéra, un nom très théâtral, « qui a glissé ses prunelles orageuses et veloutées entre deux lattes, bientôt sortira sur la plate-forme ses jumelles de haute précision. » (*CK*, 20). Il ne cesse de s'intéresser au spectacle qui se déroule sur la plateforme et passe ainsi du « théâtre des opérations » (*CK*, 61) où il devrait être acteur (il est chargé de veiller à la sécurité et à empêcher les jeunes de sauter de la plateforme) à un statut de spectateur fasciné : « La corniche brûle comme une scène de spectacle » (*CK*, 86), « la rampe est festonnée de poursuites blanches » (*CK*, 86). « Le Prologue est invariable : les filles s'installent à proximité de l'échelle, en bordure de Plate, quand les garçons, eux, se regroupent sur les rochers, en recul, partition sexuelle du terrain vouée rapidement à l'explosion. » (*CK*, 17). A cette répartition scénique et théâtrale de l'espace se superpose un regard de sociologue voire d'ethnologue qui s'intéresse à l'occupation du lieu par les filles et par les garçons, façon pour l'auteure de signifier que l'art et la vie s'étudient ensemble, se créent ensemble comme elle l'écrit dans ce passage : « le théâtre ne peut se séparer de la vie ». Le théâtre et la vie ne sont, en effet, pas disjoint chez Kerangal. Il n'y a qu'à voir la façon dont le restaurant étoilé est décrit dans *Un chemin de table* avec la salle éclairée, où l'on présente les plats avant dégustation qui est la scène tandis que les cuisines sont les coulisses :

> […] il pénètre un autre monde. Celui-là est séparé en deux par un mur que perce une porte à double-battant, il est scindé en deux zones contraires : la salle à manger sur la rue ; les cuisines à l'arrière. La première est un théâtre, un espace de représentation offert au regard (…) quand de l'autre côté de la double-porte qui bat, s'ouvrent les coulisses (*CT*, 33-34).

Il n'y a qu'à observer également la construction de *Réparer les vivants* dont l'histoire, qui tourne autour de la transplantation du cœur de Simon, des réactions que cela suscite et de la chaîne mise en place pour parvenir à la greffe dans une unité d'action, commence à 05:50 pour s'achever à « cinq heures quarante-neuf » (*RV*, 299), belle unité de temps. Unité de lieu : Hélène, dans le Transsibérien, qui voit défiler le paysage, sa vie avec Anton et les ennuis avec Aliocha.

Ce qui fait écran

La psychologie des personnages interfère sur leur perception du paysage. Ainsi, Hélène et Aliocha n'ont pas la même vision de ce qu'ils voient défiler par la fenêtre car ils ne sont pas installés de la même façon. Hélène se trouve dans un compartiment de première, avec une grande fenêtre, qu'elle occupe seule pendant un bon moment tandis qu'Aliocha partage la vitre arrière du train, une « lucarne » avec d'autres conscrits : « T'as pas fini de squatter la fenêtre, dégage ! » (*TE*, 20). Il a alors peu d'occasions d'observer le paysage. De plus, les deux personnages n'ont pas les mêmes préoccupations : Aliocha cherche désespérément un plan pour s'évader lors des arrêts afin d'échapper au service militaire, ce qui réduit considérablement son champ de vision. Il est tourné vers ses pensées :

> La troupe descendrait à destination et il poursuivrait, caché. Ou bien il profiterait d'une halte dans une gare quelconque pour se tailler (*TE*, 23).

Il est aussi occupé à surveiller son supérieur, les gardes et tous ceux qui pourraient donner l'alerte de sa fuite : « la provodnitsa a compris, et maintenant, il est à sa merci, rien ne l'empêchera d'aller voir Letchov » (*TE*, 25). De plus, il fait nuit pendant longtemps, livrant le paysage « au noir amniotique des origines » (*TE*, 37). Il est protégé dans le ventre de la nuit qui lui permet de cacher ses desseins : « Aliocha redoute que le jour pointe » (*TE*, 37). Ainsi, toutes ces raisons empêchent Aliocha de se tourner pleinement vers l'extérieur et ce « noir amniotique », montre qu'il est replié sur lui-même, à cause de la situation : « Les derniers appelés sont tous allés dormir et il se ramasse dans sa solitude » (*TE*, 37). L'obscurité de la nuit, soulignée plusieurs fois, ce noir d'encre permettent donc de visualiser l'empêchement de celui qui est dans un train, qui se déplace mais qui ne voit rien ou si peu, obnubilé par ses projets de fuite qui effacent tout le reste, le condamnant à marcher, comme l'écrit Victor Hugo, « les yeux fixés sur (s)es pensées/sans rien voir au dehors[186] ». Chez Hélène, l'obscurité renvoie également à la vie intérieure : « la grande fenêtre où tout est noir et magmatique, et où elle ne voit qu'elle » (*TE*, 99). Le point culminant de cet empêchement, c'est le moment où tous les passagers sont regroupés pour admirer le lac Baïkal, sauf Aliocha qui est caché dans le compartiment d'Hélène. Il n'a jamais vu le lac et le rate lors de son passage car il ne peut sortir de sa cachette, sans risquer de se faire repérer. C'est sa rencontre avec Hélène qui lui permet de s'ouvrir véritablement au monde, comme une renaissance marquée par cette nuit amniotique, symbolisée par le passage des ténèbres à la lumière qui apparaît: « une clairière se lève dans le petit jour sale » (*TE*, 49). Il est intéressant de noter que

[186] Victor Hugo, « Demain dès l'aube » *in Les Contemplations* édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973.

Kerangal se livre à une inversion et déjoue le cliché habituel de l'aube qui se lève car ici, c'est la clairière qui se lève, comme si le paysage, après avoir dormi pendant la nuit, s'éveillait et se mettait debout, tout comme l'aube « relève la forêt à toute allure, redresse chaque fût à la verticale » (*TE*, 49). La lumière du jour permet de faire revivre le paysage et de le faire apparaître.

Hélène n'a pas le même rapport au paysage qu'Aliocha puisqu'elle n'a pas à prendre les mêmes risques que lui, en tout cas au début. Ainsi, elle peut et veut profiter au maximum de la vue : « afin de dégager totalement la vue, Hélène sitôt entrée aura déposé les rideaux et la tige métallique qui leur sert de tringle, deux grands miroirs face à face qui multiplient l'espace à l'infini » (*TE*, 51), ce qui donne l'impression qu'elle est plongée dans le paysage, « captée par l'extérieur » et qu'elle va « traverser la baie vitrée et atterrir dans les mousses, un roulé-boulé et puis l'infiltration » (*TE*, 49). Hélène est aussi une nouvelle Alice, celle de Carroll, qui passe à travers le miroir. Alice est d'ailleurs le prénom de deux personnages de Kerangal, pas des figures principales mais plutôt des figures secondaires qui n'apparaissent pas au début des textes. Il s'agit d'Alice Harfang, la nouvelle interne et la nièce du chirurgien qui effectue la transplantation dans *Réparer les vivants* et de la géologue de *Kiruna*, nommée tout simplement Alice, sans nom de famille. Elles ont en commun de pouvoir aller voir ce qui se passe de l'autre côté des choses, des apparences, de la surface de la terre pour Alice-géologue, « cette jeune femme qui sonde l'intérieur de la terre, la matière du sous-sol » (*K*, 85) et derrière la peau pour Alice-docteur en médecine qui assiste à la transplantation et qui a rapporté le cœur de Simon du Havre à Paris et qui a vu ce qui se passait de l'autre côté de la vie. Le fait qu'elle soit accompagnée de Virgilio qui procède au prélèvement du cœur n'est pas un hasard car comme son homonyme littéraire, il l'entraîne au pays des morts. Hélène est également semblable à Tom Baxter dans *La Rose pourpre du Caire* qui franchit l'écran de cinéma pour rejoindre le monde réel et à Cecilia, la serveuse passionnée de cinéma, qui l'espace d'une soirée se retrouve dans le film et voit ce qui existe de l'autre côté de l'écran. Ariane aussi se retrouve de l'autre côté, dans *La Vie voyageuse*, au moment où elle est face au miroir, ce qui lui permet d'avoir une autre vision de l'univers familial et familier : « Je suis face au miroir. Peu à peu j'y pénètre comme on entrerait dans un écran de cinéma. J'y bascule et tout s'y révèle » (*VV*, 12). D'ailleurs, Kerangal dans *Tangente vers l'est* fait un rapprochement avec la fenêtre et le cinéma : « ils ne bougent pas, debout devant la lucarne de verre qui est pour eux comme un écran de cinéma » (*TE*, 45). Rapprochement que nous invite à faire également Marc Desportes qui explique qu'« une technique de transport impose en effet au voyageur des façons de faire, de sentir, de se repérer. Chaque grande technique de

transport modèle donc une approche originale de l'espace traversé, chaque grande technique porte en soi un « paysage[187] » ». Desportes montre donc que le voyage en chemin de fer peut être assimilé à un spectacle :

> Par certains aspects, le spectacle ferroviaire est comparable aux panoramas des boulevards. Le tracé du chemin de fer impose une translation au regard du voyageur ; tout se passe donc comme s'il s'agissait d'un enregistrement sur une bande papier selon une projection géométrique rigoureuse[188].

Comme Desportes dans son ouvrage parle des premiers voyages en train au XIXe siècle, il est normal que les comparaisons qu'il utilise concernent des spectacles de cette époque tels que le Panorama ou les théâtres des Grands boulevards :

> […] ce voyageur qui ne participe en rien à l'action du voyage est bien un spectateur, semblable à celui des boulevards[189].

Il est donc plus logique qu'aujourd'hui la comparaison, comme dans *Tangente vers l'est*, s'oriente plutôt du côté du cinéma. D'ailleurs, l'image du lac Baïkal est saisie à travers les objectifs des caméras, des appareils photos, des téléphones portables, comme autant de démultiplication des regards auxquels se joint Hélène qui photographie elle aussi le lac.

Lignes de fuite

Pourtant, dans les romans de Kerangal, on ne voyage guère pour le plaisir, on ne fait pas vraiment de tourisme, on se déplace par nécessité ou bien pour fuir quelque chose ou quelqu'un et ce dès les premiers romans. En effet, c'est une demande de sa tante Jeanne pour retrouver son amour de jeunesse qui jette Ariane sur les routes dans *La Vie voyageuse*, c'est le travail qui conduit Paula dans différentes villes européennes dans *Un monde à portée de main*, c'est, dans un registre plus grave et désolant, la misère et la guerre qui jettent les migrants sur les routes maritimes et terrestres dans *À ce stade de la nuit*. La preuve, même ici Hélène qui s'enthousiasme pour « le spectacle du lac » (*TE*, 88), qui mêle sa joie à celle des autres passagers, n'est pas une véritable touriste en quête de dépaysement et d'exotisme. Elle est en train de fuir une relation compliquée, de même qu'Aliocha fuit le service militaire : « il est comme elle, il s'enfuit » (*TE,* 48). Dans le bien nommé *Tangente vers l'est* tout est ligne de fuite (*Lignes de fuite* était le premier titre de ce récit[190]), à commencer par les rails : « Deux rails en forme de lignes de fuite qui la conduiraient jusqu'au Pacifique » (*TE*, 62). La succession de verbes de mouvement à l'infinitif rend bien ce mouvement de précipitation de

[187] Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2005, p.8.
[188] *Ibid.*, p.145.
[189] *Ibid.*, p.147.
[190] *Décapage*, n°53, *op. cit*., p.111.

plus en plus rapide, cette idée de dérobade : pour Aliocha, il faut « fuir, dégager au plus vite, s'arracher, sauter en route » (*TE*, 19). Tout tourne autour de cette idée obsessionnelle car Aliocha « n'est plus que ce point de fuite » (*TE*, 19). Les romans de Kerangal racontent un trajet qui coïncide souvent avec une fuite qui permet la plupart du temps un commencement ou un recommencement explicitement annoncé dans *Corniche Kennedy* « Au commencement » (*CK*, 24), dans l'incipit de *Dans les rapides* « Au moment où commence cette histoire – car il y a toujours un commencement » (DR, 9) et en ouverture de *Naissance d'un pont*, « Au commencement » (*NP*, p.11). Néanmoins, ce n'est pas parce que les personnages sont pris dans un élan, sont en mouvement qu'ils sont aveugles au monde qui les entoure comme l'a d'ailleurs fait remarquer Deleuze :

> […] ils pensent que fuir, c'est sortir du monde, mystique ou art, ou bien que c'est quelque chose de lâche, parce qu'on échappe aux engagements et aux responsabilités. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite[191].

Les personnages de Kerangal ont beau fuir ou tracer leur route, ils ont souvent un regard pour les espaces traversés comme on a pu le voir dans *Tangente vers l'est*, comme dans *La Vie voyageuse* que ce soit la mer, la forêt ou bien Barcelone. Dans *Un monde à portée de main*, le regard sur les éléments naturels, les espaces est essentiel car Paula doit apprendre à voir pour maîtriser l'art du trompe-l'œil : « on pénètre ici dans la matière même de la nature, on explore sa forme pour capter sa structure. Forêts, sous-bois, sol, failles » (*MPM*, 37). Le champ lexical du regard est omniprésent dans les romans de Kerangal où l'on examine, scrute les paysages, où même sous l'eau il est recommandé de garder les yeux ouverts[192]. Les personnages sont attentifs, souvent équipés d'appareils qui sont des extensions du regard comme Sylvestre Opéra et ses jumelles braquées sur la corniche et sa colonie de gamins. Leur vision est même décuplée comme « l'œil panoptique » de Sanche, le grutier de *Naissance d'un pont* ou encore « l'œil exotropique » (*MPM*, 183) de Paula. Ce strabisme, loin d'être considéré comme un défaut, confère une certaine aura au personnage et lui permet de voir différemment, « c'est une sorte de pouvoir magique » (*MPM*, 183).

Le regard reste donc prépondérant chez les personnages de Kerangal même quand ils sont occupés ou quand ils sont en train de fuir ce qui n'est pas le cas, par exemple, dans un roman comme *Les Grandes Blondes* d'Échenoz dans lequel Gloire Abgrall, chanteuse des années 80, est recherchée en vue d'un documentaire. Elle ne veut pas être retrouvée et passe son temps à fuir en Australie puis en Inde. Échenoz s'est pourtant rendu en Inde pour faire du

[191] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p.47.
[192] *In Sous la cendre* : « sous l'eau garder les yeux ouverts », p.78.

repérage pour ce roman, c'est un écrivain pour qui la géographie, les lieux sont un moteur de la fiction :

> Non, c'est quelque chose de très simple. Dans la construction des histoires que j'essaie de faire, les lieux sont presque aussi importants que les personnages. D'une certaine manière, ils sont eux aussi des personnages. Cela se produit le plus souvent à partir d'un lieu, qui peut être une rue, un paysage, une ville, un quartier. Ce qui déclenche la narration, c'est au moins aussi souvent cela que l'idée d'un personnage. En tout cas, c'est à part égale. J'ai besoin, comme une espèce de nécessité physique, du déplacement dans mes histoires. Je ne peux pas imaginer quelque chose de statique. Peut-être que j'essaierai un jour mais je n'ai pas très envie : il faut toujours qu'il y ait un mouvement[193].

Mais dans certains passages des *Grandes blondes* c'est surtout le mouvement qui prime, la trajectoire de Gloire et les personnages qu'elle entraîne avec elle plus que le paysage lui-même. En effet, dès le début du roman « tout le jour, à bord de sa voiture, la carte Michelin dépliée sur le siège avant droit, Kastner suivit le trajet prévu[194] ». Le détective engagé pour retrouver Gloire suit un parcours très précis et il ne prend pas le temps de regarder le paysage, tout à sa quête. La phrase donne l'impression qu'il ne voit rien que le chemin qu'il doit effectuer, qu'il ne regarde qu'une ligne d'un point à un autre matérialisée par la carte Michelin. Elle montre bien le mouvement dans lequel est pris le personnage, le mouvement qui est le moteur des textes d'Échenoz. Plus loin, Gloire victime d'insomnies reste dans sa chambre d'hôtel en Inde aux côtés de Béliard qui a du sommeil à récupérer :

> Elle passait ses journées près de lui endormi, allongée dans sa chambre aux rideaux tirés. Les yeux grand ouverts au plafond, ne pensant plus à rien, comptant indéfiniment les tours du ventilateur. Ces trois jours elle ne quitterait sa chambre qu'aux heures des repas, laissant inachevés ses petits déjeuners sous ses lunettes noires[195].

Dans ce passage, certes un peu court pour en tirer une règle générale, Gloire ne voit rien de l'Inde, le pittoresque est complètement évacué de même que les paysages. C'est exactement sur ce principe, sur cette absence de pittoresque, qu'est construite l'arrivée à New York du pianiste Ravel, dans le roman du même nom. Il est bien question de statue de la Liberté et de l'Hudson mais ce n'est pas Ravel qui voit le paysage mais les passagers qui ont veillé pour « respirer les premières odeurs de la terre américaine[196] ». Échenoz déjoue les attentes du lecteur, met de côté ou traite rapidement les lieux connus, vus et revus, du moins en images pour se concentrer sur le trajet ou, comme dans *Ravel*, sur le fonctionnement du paquebot

---

193 Échenoz entretien avec Mehdi Alizadeh *in En attendant Nadeau*, 5 décembre 2017. « Disponible en ligne : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/entretien-echenoz/. Consulté le 10 octobre 2019 ».
194 Échenoz, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, collection « double », 2006, [1995], p.15.
195 *Ibid*., p.141.
196 Échenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p.49.

France[197]. Dans les espaces intérieurs comme la chambre, Gloire a « les yeux grand ouverts » mais regarde le plafond, de toute façon, elle a tiré les rideaux, occultant ainsi l'extérieur. Quand elle sort de la chambre, elle se protège encore du monde extérieur avec ses lunettes noires. Ainsi Kerangal et Échenoz présentent le même intérêt pour le mouvement, sur ce qui permet de se mouvoir (bateaux, trains…) mais chez Kerangal, le trajet ne prive pas les personnages d'une vue sur le monde qui les entoure.

Néanmoins, comme le fait remarquer Pierre Schoentjes, le regard n'est pas finalement ce qui permet de mieux voir. Cet énoncé peut paraître paradoxal mais Schoentjes explique que « si la vue est si souvent le sens privilégié par les œuvres, c'est qu'elle permet à l'écrivain de garder ses distances avec l'environnement[198] ». Il faut d'ailleurs signaler que chez Kerangal, il y a rarement du pittoresque. C'est pour cela que ses personnages ressentent le paysage par la vue mais aussi par bien d'autres sens qui sont sollicités. Ainsi, Antoine, le personnage de *Je marche sous un ciel de traîne*, dans l'incipit, perçoit la nature par les pieds, autrement dit par la peau, par le toucher : « J'ai ôté mes chaussures pour sentir le frais sous mes pieds » (*MCT*, 9). Il découvre la plage de Biarritz aussi par les sons : « Des rires d'enfants, des chocs de ballons, quelques aboiements. Une clameur où se greffent, en fond, le cri des mouettes et le tombé de l'océan » (*MCT*, 55), « je capte les sons qui tournoient autour de moi » (*MCT*, 55). La page est saturée de noms et de verbes ayant trait au bruit ainsi que d'occlusives en « K » qui permettent de faire entendre les cris, les claquements, la mer. Dans *La Vie voyageuse*, c'est par les odeurs qu'Ariane découvre l'océan « l'air avait une odeur de résine » (*VV*, 88) ou qu'elle sait que le train se rapproche du Havre :

> L'approche du Havre s'est annoncée au passage de Gonfreville-l'Orcher quand l'odeur âcre du wagon a commencé à se mêler à celle, plus étouffante, des fumées pétrolifères en suspension au-dessus du port (*VV*, 133-134).

La narratrice de *Dans les rapides* entend et sent la mer ainsi que la rue :

> Quand le battant de la porte s'ouvre, la pièce s'emplit de vapeurs iodées, de stratus échancrés pour peintre impressionniste, de cliquètement de drisses, d'effluves pétrolifères et de sirènes, du clapot de la mer contre les coques des voiliers au mouillage dans le port de plaisance, de moteurs de voitures, du braillement d'enfants ceinturés au fond de leur poussette, de shoots, de soupirs de toutes sortes (*DR*, 63).

Le monde extérieur lui parvient par l'ouïe et l'odorat. Ces deux sens viennent même temporairement remplacer la vue car la narratrice est attablée dans un café sans possibilité de voir tout ce qu'elle décrit. Ainsi, les autres sens viennent souvent en appui de la vue ou la remplacent même parfois. Chez Kerangal, le monde s'appréhende par l'ensemble des sens.

---

[197] *Ibid*., pp.19-20 « « Fort de ses vingt-deux mille cinq cents tonneaux, propulsé à une vitesse moyenne de vingt-trois nœuds par groupes de turbines Parsons qu'alimentent trente-deux chaudières Prudhon-Capus ».
[198] Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *op. cit*., p.25.

Artialisation : un imaginaire façonné par le cinéma

En effet, la vue permet de ressentir le paysage comme s'il était une œuvre d'art et non comme s'il passait par une expérience directe. La vue permet donc ce processus d' « artialisation[199] », concept développé par Alain Roger à partir d'un terme qu'il emprunte à Montaigne, et qui façonne les espaces regardés comme autant de fragments esthétiques de la réalité. Pour Alain Roger, notre imaginaire, qui influence notre regard, est rempli de références dont nous n'avons pas toujours conscience :

> Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé par une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art[200].

La perception que nous avons de notre environnement est donc largement produite par les images que nous avons intégrées et qui proviennent de différentes formes esthétiques, artistiques comme l'explique Claude Simon dans le *Discours de Stockholm*

> […] l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce qui travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. Ce phénomène du présent de l'écriture, Stendhal en fait l'expérience lorsqu'il entreprend, dans *La Vie de Henry Brulard*, de raconter son passage du col du Grand-Saint-Bernard avec l'armée d'Italie. Alors qu'il s'efforce d'en faire le récit le plus véridique, dit-il, il se rend soudain compte qu'il est peut-être en train de décrire une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis et qui, écrit-il, « a pris (en lui) la place de la réalité ». S'il avait poussé plus loin sa réflexion, il se serait rendu compte – car il est facile d'imaginer le nombre de choses représentées sur cette gravure : canons, chariots, soldats, chevaux, glaciers, rochers, etc., dont la seule énumération aurait rempli plusieurs pages, alors que le récit de Stendhal en occupe tout juste une -, il se serait rendu compte, donc, qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait d'écrire[201].

Ce célèbre exemple qui met en scène Stendhal permet de battre en brèche l'idée que les auteurs, même les auteurs réalistes, écriraient d'après la réalité en révélant qu'ils créent bien plus d'après les images qui se forment en eux.

Alain Roger opère une distinction entre l'artialisation *in situ* et l'artialisation *in visu* ; la première consiste en une intervention directe sur le paysage à l'instar du *land art* tandis que la seconde opère sur le regard porté sur un lieu. Fabien Gris souligne « l'importance considérable du *medium* cinématographique dans les pratiques quotidiennes comme dans la formation de nos imaginaires contemporains[202] », dans sa thèse qui porte sur les images et

---

[199] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines »,1997.
[200] Ibid., p. 15-16.
[201] Claude Simon, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p.25.
[202] Fabien Gris, *op. cit.*, p.12.

l'imaginaire cinématographique dans le récit français des années 70 aux années 2010. Il a transposé de façon pertinente les catégories d'artialisation définies par Alain Roger et propose d'appeler artialisation *in situ*[203] les moments du récit dans lesquels il est directement fait appel au matériel cinématographique qui joue alors un rôle dans l'histoire comme, par exemple, dans *Le Méridien de Greenwich* où Échenoz présente au lecteur une scène qui se révèle par la suite être une scène cinématographique :

> Alors, en lieu et place de tout cela, défilèrent à vive allure les chiffres six, cinq, quatre, trois, deux, un et zéro en épais caractères, grosses figures noires et floues sur un fond grisâtre infesté de poussières fugitives, à quoi succéda tout aussi vite une estampille illisible et inversée, également noire sur fond gris ; puis, abruptement, l'espace ne fut plus qu'un grand rectangle blanc et très lumineux, nettement découpé sur fond noir. Ce fond s'éclairant, le rectangle pâlit, dévoilant le mur grège qui lui tenait lieu de support. Point de roman, donc ; un film c'était[204].

Ce type d'artialisation n'est pas vraiment utilisé par Kerangal contrairement à l'artialisation *in visu*[205]abondamment exploitée dans son œuvre quand les « décors, actions et personnages sont décrits comme les éléments d'un spectacle filmique – le réel et ceux qui sont censés l'habiter se donnant d'abord comme des images, avant même toute possibilité de contact direct[206] ». Ainsi, dans *Tangente vers l'est*, Kerangal convoque une image cinématographique quand Hélène observe le spectacle des chutes :

> Là, plus que le spectacle des chutes – Hélène les observant repense à des scènes de westerns : les héros accroupis au fond de tonneaux balancés dans le flot, la foule silencieuse retenant son souffle (*TE*, 56).

Le paysage qu'elle a sous les yeux n'est pas considéré pour lui-même mais est regardé par le biais du réservoir de modèles qui composent l'imaginaire d'Hélène – et de l'auteure elle-même – et qui viennent se superposer au paysage réel, finissant par le recouvrir entièrement. De même, dans *Sous la cendre*, lorsque Pierre empoigne Clovis à bout de souffle parce qu'il a fait une syncope sur les pentes du Stromboli (lieu éminemment cinématographique puisqu'il a donné son nom au film de Rossellini) et essaie de le relever, c'est l'imaginaire du western qui surgit à nouveau :

> Pierre le relève, épuisé lui aussi, soufflant comme un bœuf, et selon la chorégraphie classique des westerns, passe un bras de Clovis par-dessus son épaule, l'empoigne à la hanche et le traîne à l'orée du village (*SC*, 131).

Les personnages semblent quitter un instant les paysages de l'île volcanique et leur expédition touristique pour se retrouver un instant dans un univers cinématographique où l'arrivée des secouristes ressemblent à celle de la cavalerie :

---

[203] *Ibid.*, p.406.
[204] Jean Échenoz, *Le Méridien de Greenwich*, p.7, cité et analysé par Fabien Gris, *op. cit*., p.407.
[205] Fabien Gris, *op. cit*., p.406.
[206] *Ibid.*, p.411.

> Un galop se fait entendre, un groupe d'hommes à la course monte vers eux, ils apportent un brancard (*SC*, 131).

2.3. Frontières, clôtures, ouvertures

Fermetures ?

La frontière ça sert d'abord à faire la guerre, comme le dit Yves Lacoste à propos de la géographie en général. D'ailleurs, le mot a bien une origine militaire : « En ancien français, le mot désigne le front d'une armée, puis (1292) une place fortifiée faisant face à l'ennemi[207] », « le sens moderne venant sans doute d'expressions du type pays de *frontière*, c'est-à-dire gardé par une armée[208] ». Cette conception de la frontière apparaît dans le premier roman de Kerangal et s'incarne à travers la famille de Charly et le grand chêne du jardin. Le père de Charly, un alsacien qui gardait de mauvais souvenirs de la première Guerre Mondiale « avait choisi d'émigrer loin de toute frontière et avait élu Ribérac, là où, pensait-il, rien ne devait jamais arriver » (*MCT*, 69). Pour cet homme la frontière est donc bien synonyme de conflit et habiter à côté ne peut qu'être source d'ennuis. Cette pensée peut sembler simpliste au regard de ce qui arrive ensuite pendant la seconde Guerre Mondiale et de son cortège d'horreurs à des kilomètres de la frontière mais l'histoire, en partie, donne malgré tout raison aux craintes de ce personnage car à Ribérac passe la ligne de démarcation et le chêne devient une « borne de rêve pour ceux qui tracent cette frontière-là » (*MCT*, 70).

La frontière chez Kerangal est rarement une frontière physique contrairement à ce que l'on peut trouver dans les romans de Gracq, notamment avec *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, qui sont placés sous le double signe complémentaire de la guerre, réactivant l'étymologie militaire du mot comme nous avons pu le voir, et de la frontière à défendre. D'ailleurs, le paysage est vu par Grange sous un angle résolument guerrier : « Le paysage tout entier lisible, avec ses amples masses d'ombre et sa coulée de prairies nues, avait une clarté sèche et militaire, une beauté presque géodésique[209] ». Grange affecté à la maison forte dans la forêt ardennaise et Aldo dans sa forteresse au bord de la mer qui sert de frontière au pays imaginaire d'Orsenna, sont chargés de surveiller une éventuelle attaque de l'ennemi, ce qui est décrit pendant une bonne partie de ces romans. Cette attente et ce guet sont l'occupation principale des personnages et la fascination de Grange[210] pour la frontière rejoint celle de l'auteur lui-même:

---

[207] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.
[208] *Ibid*.
[209] Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit*., p.18.
[210] *Ibid.*, p.160.

> Confins, lisières, frontières, effectivement, sont des lieux qui m'attirent en imagination: ce sont des lieux sous tension, et peut-être cette tension est-elle – matérialisée, localisée – l'équivalent de ce qu'est la tension latente entre ses personnages pour un romancier psychologue : un stimulant imaginatif initial[211].

Chez Kerangal aussi, mais sans la guerre, sans véritable affrontement même (car elle n'a pas la même vision que Gracq ni son expérience de l'armée ni même sa formation géographique. Il faut en effet rappeler que Gracq a été l'un des disciples du géographe Emmanuel de Martonne, l'artisan principal du tracé des nouvelles frontières en Europe centrale après la première Guerre mondiale), la frontière peut être un moteur de la fiction et de la création romanesque en ce qu'elle est un moyen de mettre en présence deux mondes qui s'ignorent habituellement, qui ne se frottent pas l'un à l'autre. Ainsi, dans *Corniche Kennedy*, elle voit le « rivage comme point de contact de deux mondes qui s'opposent, un monde des pulsions et de la sensation[212] ». La frontière qui habituellement sépare les êtres humains finit toujours par devenir poreuse sous la plume de Kerangal, que ce soit une frontière territoriale ou une frontière symbolique qui est, de loin, la frontière la plus représentée dans l'œuvre.

Zones de contact

Ainsi, dans *Corniche Kennedy* deux mondes se font face, celui des jeunes de la corniche et celui « des hôtels luxueux et des villas rococo, éblouissantes » (*CK*, 13-14), celui de la Plate et de l'odeur fétide, mélange « de matériaux en décomposition et d'eaux usées » (*CK*, 16) bonne pour les jeunes des quartiers et la « piscine mosaïque » pour les riches, (*CK*, 55). Deux mondes qui ne se mêlent pas sauf quand Suzanne qui vient d'un milieu bourgeois décide de transgresser les frontières. La frontière chez Kerangal n'est alors pas forcément considérée comme une séparation, elle est aussi une zone de contact, comme la corniche qui est définie ainsi dans l'incipit, qui l'intéresse beaucoup[213] car elle permet de mettre en présence des individus qui ne se côtoieraient pas habituellement. Même sans vêtements les différences sociales apparaissent car la « peau d'héritière » (*CK*, 46) de Suzanne trahit son appartenance à la classe des plus riches mais malgré cela elle parvient à se fondre dans la faune de la corniche car malgré les différences de milieux, c'est la jeunesse qui prime, elle appartient plus à l'adolescence qu'à une classe sociale, ce que nous montrait déjà Baudelaire dans son poème « Le Joujou du pauvre » :

> Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de

[211] Julien Gracq, *Entretiens*, *op. cit.*, p.171.
[212] Entretien avec Judith Meyer, *op. cit.*
[213] Voir ce même entretien avec Judith Meyer dans lequel elle mentionne son « intérêt pour toutes les zones de contact »

> campagne si pleins de coquetterie. Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté. A côté de lui, gisait sur l'herbe un joujou splendide, aussi frais que son maître, verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries. Mais l'enfant ne s'occupait pas de son joujou préféré, et voici ce qu'il regardait :
> De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.
> A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même. Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur[214].

Baudelaire décrit lui aussi deux univers opposés, séparés par une grille, qui traduisent la différence sociale entre les deux personnages, le pauvre et le riche, repérable aux vêtements, aux jouets et aux lieux avec d'un côté le château et de l'autre les herbes folles, les ronces. Les deux enfants, unis par le plaisir du jeu, transcendent ces différences. Eddy et Suzanne, les personnages de *Corniche Kennedy* effacent aussi ces différences, unis par un même élan, celui de la jeunesse qui brise les limites sociales. Cela est renforcé par le passage dans lequel la mère de Suzanne vient rechercher sa fille sur la Plate en lui criant après. Elle se meut difficilement, elle « progresse avec précaution, trébuchante, maladroite, déhanchée, aucune souplesse, un corps raide qui lutte pour s'introduire dans le secteur », elle « se tord les chevilles, manque de tomber » (*CK*, 103). La description des mouvements de son corps pour se maintenir en équilibre montre qu'elle n'est pas adaptée à ce milieu qui lui est hostile, qu'elle n'est pas en phase avec lui. On pourrait presque dire que la corniche rejette ce corps étranger qui est à la fois celui d'une bourgeoise et d'une adulte. Au contraire de Sylvestre Opéra qui est lui aussi un adulte de surcroît gêné par son physique – « un mètre quatre-vingt-seize pour cent treize kilos » (*CK*, 22) – qui le fait se sentir « gros soudain, lourd, corpulent » (*CK*, 110) lors de son ascension de la corniche. Il n'a rien à voir avec la légèreté des adolescents, il est leur « ennemi » car c'est le policier qui les pourchasse et pourtant il parvient tout en haut, certes trempé de sueur, ahanant mais éblouit par la vue et par la sensation que procure le fait d'être entre ciel et mer. Ainsi, malgré tous ses inconvénients, il s'est senti dans son élément sur la Plate car il a compris ce que les jeunes ressentaient, car au fond de lui subsiste un peu de l'adolescent qu'il était : « la sensation d'un enivrement adolescent dans son corps qui n'est plus fait pour cela » (*CK*, 111).

[214] Baudelaire, « Le Joujou du pauvre », *Le Spleen de Paris in Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Dans *Pierre feuille ciseaux*, le garçon du Clos, en raccompagnant la fille de la Cité-Jardin, a le sentiment de dépasser les limites de son territoire, de franchir une frontière, « une ligne de démarcation, la limite au-delà de quoi il sera étranger et moins fort » (*PFC*, 31). Il faut dire que même si la cité ouvrière des années 20 et la cité bâtie à la fin des années soixante sont proches, « adossées l'une à l'autre, siamoises puisque sises sur la même commune » (*PFC*, 31), il n'en demeure pas moins que « la frontière est étanche » (*PFC*, 31). Le garçon ose précisément la franchir même s'il ne se sent pas à l'aise n'ayant plus ses points de repères habituels. Il osera franchir une autre frontière, plus importante certainement qui va l'emmener de sa cité au cœur de Paris, il « accroît son territoire et sa mobilité » (*PFC*, 57) au cours de virées collectives, « des « sorties » en atmosphère, cosmonautes s'extériorisant hors du vaisseau spatial » (*PFC*, 57). L'image peut sembler outrée mais elle rend très bien la dimension extraordinaire de ces sorties pour ces jeunes, de leur aspect un peu risqué, loin de territoires connus comme le traduit aussi l'un des passages de l'ouvrage intitulé « *Terra incognita* » (*PFC*, 35). Ainsi, la frontière devient poreuse car certains personnages, malgré leurs craintes de changer de monde, la traversent.

Porosité du roman

L'auteure elle-même ne cesse de mettre en application dans son écriture cette transgression, traversant régulièrement la frontière du genre romanesque dont elle loue la porosité féconde :

> Je pense que la fiction peut intégrer toutes les disciplines. La bâtardise du roman, au sens noble du terme, c'est sa capacité à absorber des pratiques nées des sciences humaines[215].

Cette traversée de la frontière romanesque se voit aussi dans l'utilisation du langage, du vocabulaire. Kerangal pratique un important mélange des lexiques, des registres, cela crée une « dissonance qui est recherchée, un effet de chahut, un effet de grain[216] » qui fait que l'on peut passer du sérieux à un effet comique dans la même phrase comme dans la description du combat entre Georges Diderot et Jacob dans *Naissance d'un pont* où le registre épique se mêle à un vocabulaire bas, vulgaire puisque les personnages se traitent de « salaud », reçoivent « beigne » et « baffe » qui font « splash » (*NP*,118). Kerangal fait passer le lecteur du sublime au trivial en un instant comme dans ce passage très lyrique de *Réparer les vivants* qui décrit le bruit de la vague enregistrée sur le MP3 dont Thomas Rémige introduit les

[215] *NRP*, « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction » *op. cit*., p.10.

[216] « La voix/e des possibles » – *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, Université Toulouse-Jean-Jaurès, Toulouse, 17 janvier 2014. « Disponible en ligne :* https://www.youtube.com/watch?v=MRf75bS1tiU. Consulté le 28 octobre 2019 ».

écouteurs dans les oreilles de Simon juste avant que son cœur ne s'arrête de battre. Le passage qui constitue un adieu au défunt, qui annonce le passage définitif du côté de la mort est très émouvant et très beau :

> […] la dernière vague se forme à l'horizon, en avant des falaises, elle monte, jusqu'à envahir tout le ciel, se forme et se déforme, déployant dans sa métamorphose le chaos de la matière et la perfection de la spirale, elle racle le fond de l'océan, remue les couches sédimentaires et secoue les alluvions, elle découvre les fossiles et renverse les coffres, divulgue ces invertébrés qui approfondissent l'épaisseur du temps, ces ammonites à coquilles de cent cinquante millions d'années et ces bouteilles de bière (*RV*, 258).

La phrase, qui adopte une fois encore la forme de la vague, nous amène, dans un grand-huit stylistique, du sommet, touchant presque le ciel dans un lyrisme flamboyant digne des plus belles pages de Victor Hugo sur l'élément marin, au fond des océans pour rapporter de vulgaires bouteilles de bière dont la mention vient calmer l'exaltation poétique. Kerangal joue ainsi sur différents registres, sur les genres dont elle franchit les limites, donnant une dimension poétique à la prose, s'abandonnant dans le trivial, la banalité dans une écriture que l'on pourrait assimiler au style baroque par ses rapprochements inattendus, ses débordements voire ses excès dans une phrase qui donne souvent l'impression d'être à peine contenue par le cadre de la page ou encore comme l'explique Deleuze, qui reprend les caractéristiques du baroque données par l'historien d'art Heinrich Wölfflin, par :

> […] la constitution d'une forme tourbillonnaire qui se nourrit toujours de nouvelles turbulences et ne se termine qu'à la façon de la crinière d'un cheval ou de l'écume d'une vague ; la tendance de la matière à déborder l'espace, à se concilier avec le fluide[217].

Le fluide, ou le flux, le tourbillon, la vague, autant de motifs que Kerangal utilise dans une volonté de libérer la phrase, de l'étirer et de lui faire embrasser le monde dans « un maximum de matière pour un minimum d'étendue » dans une « tendance à sortir du cadre […] et à s'étirer horizontalement[218] ».

Ainsi, ce débordement de la phrase et ce dépassement des frontières du roman donne une grande liberté à l'écriture de Kerangal. C'est d'ailleurs ce qu'elle prise dans *Jacques le fataliste* de Diderot qui, pour elle, est « un livre qui catalyse tous les genres, sans se résorber en un seul – conte philosophique, roman picaresque, théâtre. Il dit que la littérature est une expérience de la liberté, autrement dit l'une des formes que prend la liberté dans le langage[219] ».

---

[217] Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p.7.
[218] *Ibid*., p.166.
[219] *Décapage*, n°53, *op. cit*., p.84.

« Cet espace fini mais sans bord[220] *»*

Chez Kerangal, les personnages, on l'a vu, sont toujours en mouvement, mouvement qui le plus souvent traduit une insatisfaction, un désir de changement plus ou moins conscient ou un désir de perfectionnement. Ce désir se traduit donc par un trajet physique ou imaginaire. Le personnage d'Hélène dans *Tangente vers l'est* combine ces deux modes de déplacement car tout en parcourant la Sibérie en train, elle fait un trajet dans ses pensées, elle « emprunte le rail à rebours comme on remonte le temps, revient deux jours plus tôt à Krasnoïarsk, alors qu'elle attendait Anton sur un parking devant le barrage » (*TE*, 56). On a l'impression que rien n'arrête ses personnages, qu'il n'y a aucune frontière pour eux, ni mentale, ni spatiale ni temporelle, ni même sociale. En effet, le monde représenté par Kerangal semble être un monde qui est « un espace fini mais sans bord – et conforme, c'est étrange, à la représentation que les astrophysiciens donnent de l'univers soi-même » (*TE*, 16) comme semble le découvrir Anton, autrement dit un monde sans frontière dont on pourrait faire le tour. Cet espace correspond au modèle de Hartle-Hawking qui a été défini par les deux astrophysiciens dans les années 1980 et qui présente l'univers comme une sphère ou une sorte de dôme, un espace clos mais sans limite que l'on peut traverser indéfiniment. Cette vision de l'univers s'oppose donc à une conception d'un monde avec un centre, des périphéries et des frontières et reflète finalement la façon dont le monde est perçu dans les romans de Kerangal qui tendent à faire disparaître les frontières.

Même la frontière ultime, celle qui sépare la vie de la mort est interrogée dans *Réparer les vivants*. Kerangal pose une question métaphysique dans ce roman : « quand est-ce qu'on est mort[221] ? ». Le service de réanimation devient un entre-deux, « un espace à part qui accueille les vies tangentielles, les comas opaques, les morts annoncées, héberge ces corps exactement situés entre la vie et la mort » (*RV*, 32). La frontière entre le vivant et le mort n'est pas si évidente, la preuve, c'est qu'en 1959 deux médecins ont donné une nouvelle définition de la mort attestée par l'arrêt des fonctions cérébrales. De plus, Kerangal cite un roman de Mary Higgins Clark, *La Maison du clair de lune* (*NP*, 32) qui contient l'histoire des clochettes, à l'époque victorienne, attachées aux doigts des morts tant la peur d'être enterré vivant était monnaie courante. Cela dit bien l'incertitude attachée à la définition de la mort. Cette incertitude demeure d'ailleurs quand les parents de Simon voient le corps de leur enfant dont la poitrine se soulève grâce au respirateur artificiel et « qui a l'air de dormir, qui a l'air

[220] Maylis de Kerangal, *Tangente vers l'est*, p.16.
[221] Maylis de Kerangal - Un monde à portée de main entretien librairie Mollat, 2018. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5vuu-TUQnxg. Consulté le 05 octobre 2020 ».

de vivre », d'ailleurs, « sa carnation est rose encore, et souple » (*RV*, 109). Il a l'apparence trompeuse d'un vivant comme cela est souligné de nombreuses fois dans le roman. D'ailleurs même Cordélia Owl, l'infirmière qui débute dans le service parle à Simon comme s'il était encore vivant, comme s'il était simplement un malade, devant les parents ce qui ajoute encore à leur confusion : « Je vais vous prendre la température. Elle s'adresse à Simon. Révol se fige. Marianne et Sean écarquillent les yeux, hébétés. » (*RV*, 102). Pour la médecine, la mort n'est donc plus définie par les battements du cœur : « Puisque ce n'était plus ce rythme frappé au creux de la poitrine qui attestait la vie […] mais le cerveau électrifié » (*RV*, 108). C'est précisément la conjonction de coordination « mais » qui permet de marquer cette opposition entre le cœur et le cerveau dont l'activité ou l'absence d'activité est ce qui permet de départager ce qui est vivant de ce qui est mort. Il ne s'agit évidemment pas pour Kerangal de nier la mort, de refuser la distinction entre la mort et la vie mais de montrer que dans notre société, comme l'a analysé Philippe Ariès dans *L'homme devant la mort*, ouvrage qui se trouve d'ailleurs dans la bibliothèque de Révol, (*RV*, 32), où la mort est plutôt cachée, il est difficile de l'accepter. C'est le personnage de Thomas Rémige qui facilite le passage de la vie à la mort par son chant qui permet de rendre Simon au monde des morts, de lui faire traverser la frontière. La cosmogonie de Kerangal repose sur un monde sans frontières ou un monde dont les frontières ne seraient pas des barrières infranchissables qui excluent mais plutôt des lieux qui favoriseraient les points de rencontre.

Créer des ponts

Ce qui fait également disparaître les frontières ou en tout cas ce qui ne les renforce pas c'est le travail de l'écrivain qui permet de créer des ponts (au sens littéral dans *Naissance d'un pont*). D'ailleurs, Christine Jérusalem considère « le pont comme une allégorie de l'écriture[222] » en s'appuyant sur la définition même donnée par les dictionnaires qui le place du côté de l'œuvre :

> Rappelons d'abord que les ponts sont désignés, dans les dictionnaires, comme des ouvrages d'art[223].

Cet aspect est renforcé par la façon dont le maire de la ville, le Boa, perçoit cette construction : « Il veut une œuvre unique » (*NP*, 32). Le personnage est certes mégalomane mais le terme choisi pour caractériser le pont renvoie bien à son statut particulier, entre objet utilitaire et œuvre d'art. De plus, l'ingénieur qui préside à l'édification du pont porte le nom

[222] Christine Jérusalem, « Échangeurs, ponts et rocades : traversées dans la littérature contemporaine », *in* Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012.p.286.
[223] *Ibid*.

d'un écrivain – Diderot – de même que l'architecte Ralph Waldo fait référence à Emerson. Waldo se comporte d'ailleurs comme un écrivain quand il présente son projet de pont lors de la commission des auditions. Il ne dessine pas, ne fait pas un geste pour faire voir son pont puisqu'il a « les mains libres et calmes le long du corps » (*NP*, 63). Il est tout en paroles comme on peut s'en rendre compte avec l'utilisation des verbes « décrit » (*NP*, 63) et « dire » (*NP*, 63) ce dernier étant répété dans une longue anaphore :

> […] pour dire l'aventure de la migration, l'océan, l'estuaire, le fleuve et la forêt, la passerelle de lianes, au-dessus des gorges et le tablier qui joue au-dessus du vide, il a choisi un hamac hautement technologique ; pour dire la souplesse et la force, la flexibilité et la résistance aux forces sismiques, il a choisi un matelotage de câbles et des ancrages de béton massifs ; pour dire la cité ambitieuse, il a choisi deux tours de métal enfoncées dans le lit du fleuve ; pour dire le mythe, il a choisi du rouge (*NP*, 63-64).

Cette anaphore de « pour dire » associée à l'anaphore de « il a choisi » et aux énumérations donnent une certaine ampleur à la description de ce projet qui englobe aussi bien les aspects techniques que l'histoire de la ville, les défis auxquels elle doit faire face et la dimension mythique. Waldo, par les mots, compose un portrait de son pont extrêmement évocateur comme le ferait un écrivain.

C'est ce travail de créateur que nous donne à voit cette extraordinaire scène d'ouverture de *Naissance d'un pont*, Georges Diderot, l'ingénieur, observe de l'avion qui le transporte le paysage sur lequel il va devoir travailler. Il survole le fleuve qui constitue une frontière symbolique entre deux espaces, celui de la ville et celui de la forêt, une « muraille liquide » (*NP*, 176) qui dit bien qu'elle peut être franchie comme l'ont toujours fait les indiens qui venaient de la forêt, qu'elle peut être un espace où l'on se croise et qui permet les échanges mais qui demeure malgré tout un espace de séparation entre deux lieux et entre deux types de population. Dès le début de la description, le champ lexical militaire est mis en place avec des termes tels que « le théâtre des opérations » (*NP*, 38) ou « Une ligne de front apparaît qui agence ces deux zones » (*NP*, 38). Cette ligne de front est bien évidemment le fleuve qui partage l'espace en deux avec d'un côté une zone blanche et de l'autre une zone noire. Le chromatisme bien tranché évoque une partition nette de l'espace « clavé en noir et blanc » (*NP*, 39) mais des nuances de couleurs viennent s'ajouter à cette espace binaire et évitent un certain manichéisme car la « zone blanche » (*NP*, 38) et ses « étendues claires » (*NP*, 38) présente d'autres teintes, certes pâles, comme du « jaune pâle » (*NP*, 38) tandis que la zone sombre du « massif obscur » (*NP*, 38) présente des « reflets émeraude » (*NP*, 38). Plus l'avion descend et se rapproche du sol, plus Georges Diderot distingue ce qui se joue en bas, c'est-à-dire un rapport de force qui révèle « une topographie de l'affrontement » (*NP*, 39) venant s'inscrire dans un champ lexical du combat avec des termes tels que « ça guerroie »

(*NP*, 39), « tension du relief » (*NP*, 39). Les humains sont absents de ce tableau, l'auteure ne nous présente pas des combats réels et ne nous propose pas un nouveau *Balcon en forêt* ou une nouvelle *Route des Flandres*. Ce qui l'intéresse c'est de montrer ce qu'est une frontière, la façon dont cela peut être source de contacts qui dégénèrent. Elle en explique la fragilité, le fait que cela peut aller plus loin que de simples tensions comme on peut le voir avec la comparaison géologique : « Une ligne de front apparaît qui agence ces deux zones, contre laquelle elles se frottent ou coulissent à la manière de deux plaques tectoniques le long d'une ligne de faille » (*NP*, 38-39). La ligne de faille étant une zone de rupture créée par des plaques qui entrent en collision, on voit la fragilité du phénomène et l'attention que l'on doit y porter. C'est d'ailleurs le travail de Georges Diderot qui examine, à l'aide d'une vue surplombante, le terrain. Il n'est pas question de construire n'importe comment, un pont ne se pose pas simplement sur un espace car il y a toute l'architecture de cet espace à prendre en compte, la structure géologique bien évidemment mais aussi sa structure symbolique qui est ici composée du monde urbain sur lequel règne le maire, le Boa, et du monde des indiens, « le pays de l'autre côté de l'eau » (*NP*, 298). Reviennent alors des phrases qui manifestent une grande précaution à prendre au moment où il faudra intervenir sur le sol « il faudra faire attention » et qui expliquent la démarche à suivre : « frittage électrique, réconciliation, fluidification des forces, élaboration du rapport, c'est ça ce qu'il y a à faire, c'est ça le travail, c'est ce qui m'attend » (*NP*, 39).

Christine Jérusalem emprunte à Philippe Hamon la notion de « technème[224] » – qui désigne tout objet comme la porte, la fenêtre, qui appartient à la fois au domaine du concret, de la réalité qu'à celui de l'imagination, de la pensée, du symbole – pour caractériser le pont qui est cet endroit franchissable réunissant deux espaces physiques mais aussi symboliques, celui de la ville et celui des indiens, de la forêt, deux mondes différents qui se font face :

> Cette forte charge symbolique fait du pont un extraordinaire embrayeur fictionnel. Le pont est re-distributeur de narrativité. Il n'est pas simplement le théâtre statique de scènes hautement romanesques : il génère du spectaculaire, de l'événementiel haut en couleur[225].

Le pont comme conducteur de narrativité est largement exploité chez Kerangal qui en fait l'objet principal autour duquel la vie des personnages s'articule et dont les différentes étapes de construction rythment le roman permettant ainsi de mettre le travail de création au centre du processus narratif.

---

[224] Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXème siècle*, José Corti, 1989, p.40 cité par Christine Jérusalem, « Échangeurs, ponts et rocades : traversées dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p.283.

[225] Christine Jérusalem, « Échangeurs, ponts et rocades : traversées dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p.284.

L'atelier de couture

C'est donc le travail de l'ingénieur mais aussi le travail de l'écrivain (Georges ne porte-t-il d'ailleurs pas le nom d'un des plus grands auteurs des Lumières, permettant à Kerangal de rendre plus évidente l'analogie ?) qui permet de créer des ponts, de réunir des éléments dissociés. En effet, face à un monde dans lequel les frontières peuvent représenter un risque de séparation, Kerangal conçoit le travail de l'écrivain comme une couture, comme quelque chose qui rassemble ce qui est épars, qui crée des liens. Kerangal fait d'ailleurs souvent référence à la couture et, comme l'a remarqué Chloé Brendlé à propos de *Réparer les vivants,* elle établit « dans le texte l'équivalence entre le geste des infirmiers, celui du rhapsode antique et celui de l'écriture[226] » parce que Thomas Rémige l'infirmier chargé de refermer le corps de Simon après le prélèvement des organes, le recoud tout en chantant, donnant alors à son geste une dimension particulière qui dépasse la simple technicité et qui rappelle les chants les plus anciens: « Alors est-ce ce geste de coudre qui a reconduit le chant de l'aède, celui du rhapsode de la Grèce ancienne » (*RV*, 285). Bertrand Westphal rappelle à juste titre, en citant Hartog[227], que le chercheur (mais on peut aussi y superposer la figure de l'écrivain) est « l'agent de liaison qui a souci de *lier* les espaces les uns aux autres, continûment, jusqu'aux limites du monde habité[228] ». Hartog réactive la signification du mot « rhapsode » qui unit le chant (*ôidé*) et la couture *(rháptô)* en rappelant que le « rhapsode, au premier sens du mot […] est en effet celui qui *coud* les espaces les uns aux autres[229] ». Paula Karst, dans *Un monde à portée de main* ne fait pas autre chose quand elle raconte à Jonas la découverte de Lascaux par les quatre adolescents de Montignac pendant la guerre, en 1940 : « D'emblée, elle synchronise son récit à un moment de l'histoire et recoud la colline au monde qui l'entoure » (*MPM*, 251). Autrement dit, elle situe dans son contexte historique l'expédition des jeunes gens dont l'histoire l'intéresse autant que celle de la grotte. Son récit assemble des époques différentes. Dans le premier texte de *Pierre feuille ciseaux* le cahier de couture de la retraitée (risquons une métaphore un peu attendue) sert de fil conducteur au récit qui permet de faire défiler l'histoire de sa vie et de rassembler les différents épisodes qui sont ainsi cousus ensemble : « Tout se passe comme si ce geste si simple de soulever la page du cahier de couture pour en révéler son verso, puis de mettre au jour la page suivante, tout se passe comme si cet effeuillage activait son récit » (*PFC*, 17). Couture et récit : du travail de

[226] Chloé Brendlé, « « Points de suture ». P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains » *in Temps zéro* n°12. « Disponible en ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1618. Consulté le 06 septembre 2019 ».
[227] François Hartog, *Le miroir d'Hérodote,* Paris, Gallimard, Folio histoire, 2001 [1980], p.505.
[228] Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007, p 63.
[229] François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p.505.

l'artisan au travail de l'artiste. C'est ce double mouvement que révèle Ariane quand elle explique en quoi consiste son travail d'enquête et de rédaction au journal qui l'emploie et qui est spécialisé dans la généalogie, *L'Archiviste de la famille* : « Je faufile, brode, et assemble en un montage plausible des morceaux disparates » (*VV*, 40). L'atelier de cousette comme métaphore du travail de l'écrivain c'est ce que dit aussi cette première page de *Dans les rapides* qui présente l'histoire :

> Au moment où commence cette histoire – car il y a toujours un commencement, un et un seul, même si ramifié dans l'écheveau poreux des multiples, même si infiniment petit dans la broussaille du temps, il y a toujours l'instant cutter qui se détache et déchire le réel schlak ! (*DR*, 9).

L'image de « l'instant cutter » utilisée pour décrire le *big bang* narratif, l'instant où les choses se forment (ici, la rencontre avec la musique de Blondie, faite par le plus grand des hasards, pour ces adolescentes) permet aussi de décrire la façon dont l'écrivain crée sa fiction, de bien se rendre compte de ce qu'est son travail qui consiste à sélectionner, couper des bouts de vie dans le réel. Kerangal traduit d'une manière plus dynamique – par son vocabulaire de la découpe, par l'onomatopée « schlak » qui produisent une impression de rapidité et de violence – la fameuse phrase de Zola sur la création : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament[230] ». L'écrivain ne peut embrasser tout le réel et c'est à travers ce qu'il est qu'il représente la réalité qui n'existe pas en elle-même mais qui existe parce qu'elle est vue par des sujets. Zola ne parle ni de découpe ni de couture mais il nous renvoie tout de même à l'idée d'une sélection, d'un choix.

3. Paysages intertextuels

3.1. L'intertextualité pour quoi faire ?

« Texte, tissu et tresse[231] *»*

Associer couture et écriture n'est pas d'une originalité folle ni même une nouveauté. L'étymologie du mot rhapsode montre que l'image est ancienne, aussi ancienne que l'écriture des premiers textes. D'ailleurs l'Antiquité et le Moyen âge désignaient du nom de centon le type de texte ou de musique qui consistait en un assemblage d'autres éléments textuels ou musicaux. Ce terme de centon est très intéressant puisqu'il provient du vocabulaire de

[230] Émile Zola, « Proudhon et Courbet » *in Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879, p.25. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215335v/f24.item. Consulté le 25 juillet 2019 ».

[231] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, « Tel quel », 1970, p.166.

l'habillement. Le centon était, à l'origine, un manteau fait de plusieurs pièces d'étoffe. Bertrand Westphal confirme ce lien entre couture et écriture : « La couture a de tout temps été le propre du texte, qui est texture et tissu[232] » comme nous le rappelle l'étymologie car texte et tissu proviennent du même verbe latin *texere* qui signifie « tramer, entrelacer ». Même origine donc, même rapport à la couture, au tissage. Pour le dire comme Barthes « texte, tissu et tresse, c'est la même chose[233] ». Ne parle-t-on pas de la trame d'un texte, ne suit-on pas le fil de l'histoire, l'écrivain ne bâtit-il pas le canevas de son livre ? Kerangal réactive l'association des deux termes dont elle se réclame explicitement : « je dis que *L'Archiviste,* finalement, ça s'apparenterait plutôt à un atelier de couture. J'y couds tout le jour des vies qui ne me sont rien et qui ont pourtant fini par devenir le matériau de la mienne, leurs tissus se mêlant ensemble pour former un patchwork aux motifs bizarres qui me sert de vêtement » (*VV,* 40). L'on peut noter que, dans ce passage, Kerangal, en filigrane, décrit sa propre démarche d'auteure qui consiste à faire un travail d'assemblage et le patchwork qu'elle mentionne, qui est le résultat de ce travail peut être considéré, en fin de compte, comme l'autre nom de l'intertextualité. Comme le fait remarquer Nathalie Piégay-Gros « l'intertextualité s'est imposée dans le champ critique comme une notion dominante[234] ». Elle insiste sur le fait qu' « elle est devenue peu à peu le passage obligé de toute monographie[235] ». Il semble donc que nous n'ayons pu résister à cette entrée dans l'œuvre de Kerangal. Néanmoins, il ne s'agit pas de tout voir à travers le prisme de l'intertextualité ni de considérer que tout fait office d'intertexte et encore moins de chercher à lister les textes réutilisés. Il s'agit de voir les traces laissées par ces textes antérieurs chez Kerangal, comment ils se sont déposés dans son œuvre. L'intertextualité, en effet, est comme un sédiment sur lequel se construit l'œuvre, l'image est d'autant plus intéressante pour évoquer les textes de Kerangal qu'elle se passionne pour les strates du temps, pour les couches géologiques, pour le passé en ce qu'il façonne et explique le temps présent comme elle le fait dire à Jonas dans *Un monde à portée de main* lors de la visite de la carrière de marbre : « où tout ce qui s'est produit depuis le commencement fait empreinte, un palimpseste » (*MPM*, 96).

Pour Kristeva d'ailleurs, l'intertextualité n'est pas le fait de copier un texte mais de le transposer, de faire du neuf à partir d'un texte préexistant. Ainsi, Julia Kristeva, qui est à l'origine du terme d'intertextualité, utilise pour le définir une image qui, bien qu'elle appartienne plus au domaine des beaux-arts que de la couture, est assez semblable : « tout

[232] Bertrand Westphal, *op. cit.*, p.63.
[233] Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p.166.
[234] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité,* Paris, Dunod, 1996, p.12.
[235] *Ibid*.

texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[236] ». Kristeva explique qu'un texte ne se crée pas *ex*-nihilo mais qu'il est la somme de ce qui a été écrit avant lui-même. Cette définition est quelque peu extrême puisqu'elle envisage toute la littérature comme un ensemble intertextuel ce qui fait que la notion n'est finalement pas assez opérationnelle pour analyser le rapport entre les récits contemporains, ceux de Kerangal en l'occurrence, et ceux du passé. Tiphaine Samoyault explique d'ailleurs la complexité de la notion d'intertextualité et montre que d'autres images lui ont été préférées :

> Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, défini, chargé de sens différents qu'il est devenu une notion ambiguë du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement dialogue[237].

Voilà pourquoi dans ce travail, nous utiliserons ces différents termes pour compléter et donner plus d'épaisseur au concept d'intertextualité que nous n'abandonnerons pas complètement pour autant. Dominique Viart propose d'utiliser la notion de « relation » :

> […] cette notion, finalement très plastique, de « relation » me paraît-elle très féconde et propice à nommer le rapport que les écrivains contemporains construisent avec la littérature du passé. Elle permet, me semble-t-il, de sortir de modèles proposés par les diverses études de l'intertextualité : imitations, parodies, pastiches, seconde main et travail de la citation[238].

Cette notion permet un dépassement de l'intertextualité et de ses catégories afin d'envisager une étude plus féconde de la façon dont les écrivains contemporains prennent en charge les œuvres anciennes, dans une sorte de dialogues avec elles et avec leurs auteurs :

> On excède alors les seuls dispositifs de l'intertextualité, qui ne sont, selon les définitions qu'en donnent Kristeva et Barthes, que des « reprises d'énoncés » : « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes » selon la première, « tissu nouveau de citations révolues » selon le second[239].

Christian Garcin, qui voit également l'écrivain comme un assembleur, un « tapissier[240] », utilise un vocabulaire plutôt péjoratif qui fait du romancier un prédateur prêt à se saisir de tout pour créer, insistant ainsi sur l'importance de l'intertextualité comme source d'inspiration et comme principe constitutif de l'écriture : « Les romanciers sont des vampires[241] ». Le titre de son article « Kleptomanes, vampires et goujats » décrit, avec humour, l'écrivain comme une sorte de parasite sans aucun scrupule qui se saisit de tout afin de nourrir son œuvre.

---

[236] Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969, p.115.
[237] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Collection 128 », 2005, p.5.
[238] Dominique Viart, « Écrire avec : le dialogue des livres et des siècles », *in* Silvia Disegni et Dominique Viart (dir.), *Écrire avec les livres. Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains*, *Francofonia* n°78, p.24.
[239] *Ibid*., p.16.
[240] Christian Garcin, « Kleptomanes, vampires et goujats » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux*, *op. cit.*, p.75.
[241] *Ibid*., p.77.

Lire c'est écrire et vice versa

Tout cela montre que l'essence même de la littérature se trouve dans un va-et-vient entre ce qu'écrit un auteur et ce qui a été écrit par un autre ou par d'autres avant lui. L'intertextualité est donc un rapport entre soi et l'autre par l'intermédiaire des mots. « De quoi est fait un texte ? », demande Michel Schneider, « Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identifications, images incorporées, traits de caractères assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction que l'on appelle le moi[242] ». Ce rapprochement fait par Schneider montre que la relation à l'autre est au cœur de la construction de l'identité de même que la relation aux mots d'autrui est au cœur de la construction des textes. Écrire, c'est alors s'inscrire dans des réseaux, des connections, plus ou moins conscientes. Ainsi, on peut estimer que dans *Je marche sous un ciel de traîne* l'on retrouve dans la description de la chapelle et du secret qui l'entoure une certaine ambiance qui n'est pas sans rappeler celle qui règne dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly notamment quand il est question du vieux presbytère en ruine :

> Elle passa de jour encore au Vieux Presbytère. Tout y était solitaire et silencieux. Seulement, sous une des grandes ouvertures de la cour, cintrée comme l'arche d'un pont et fermée autrefois par des portes colossales, maintenant arrachées de leurs énormes gonds, restés rouillés dans les murs, elle aperçut un de ces bergers rôdeurs[243].

Cette esthétique des ruines propre à l'époque romantique imprègne quelque peu le premier roman de Kerangal :

> La lumière, filtrée par deux fenêtres minces qui avaient dû autrefois être serties de vitraux, descendait sur le sol en rayons étroits dans lesquels flottait une poussière sablonneuse très dense. Le sanctuaire était vide. Les herbes folles avaient envahi le sol. […]. On devinait sur les murs la place des anciens ornements (*MCT*, 36).

La référence au roman de Barbey est diffuse, il ne s'agit pas à proprement parler de passages que l'on retrouverait précisément, que l'on pourrait comparer point par point, mais de souvenirs de lectures qui se sont déposés dans l'imaginaire de l'auteure. Ainsi, toujours dans *Je marche sous un ciel de traîne*, Laure de Brégueil qui dans les années 1940 traverse la ville de Ribérac à cheval semble sortie d'un roman du XIXe siècle. De même, dans *La Vie voyageuse*, le jardin d'hiver dans lequel se retrouve Ariane à la fin est un écho miniature de la serre de *La Curée* de Zola.

L'anthropologue Tim Ingold rejoint l'analyse psychanalytique de Schneider en montrant que la vie est « un composite tissé avec les innombrables fils que produisent des

[242] Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985, p.12.
[243] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, [1854], p.114.

êtres de toutes sortes, humains et non humains, se déployant ainsi à travers cet entrelacs de relation dans lesquels ils sont pris[244] ». L'être humain en général et le romancier en particulier sont pris dans un réseau qui les façonne. Kerangal ne dit pas autre chose quand elle explique que c'est la lecture de Barbey d'Aurevilly qui lui a permis de découvrir ensuite les œuvres de Huysmans :

> Et découvrir un écrivain dans les plis d'un autre, ou de plusieurs autres, comme on remonte une piste, en suivant ses empreintes justement, est une bonne méthode : elle dresse une cartographie, instaure un système d'échos, tisse un réseau d'affinités subliminal et porte loin[245].

Il est intéressant de noter qu'elle décrit cette découverte à l'aide du champ lexical de la géographie et du pistage comme si lire consistait à s'orienter dans des contrées nouvelles, à traquer l'inconnu. Ainsi, lecture et écriture ont partie liée et il serait difficile d'écrire sans être aussi un lecteur. C'est d'ailleurs sur ce point que Kerangal insiste dans de nombreux entretiens quand elle s'exprime sur les processus de la création littéraire. Dans l'entretien qu'elle a eu avec les étudiants du Master « création littéraire » de Toulouse, elle insiste justement à plusieurs reprises sur l'importance de la fréquentation d'œuvres anciennes ou même contemporaines. « Lire, leur dit-elle, c'est le moteur de l'écriture[246] ». On sait que lire, qui vient du latin *legere*, veut dire « ramasser, cueillir ». Le lecteur, et encore plus quand ce lecteur est lui-même auteur, fait provision d'idées en fréquentant d'autres ouvrages. Kerangal insiste encore en reprenant cette idée, dans l'entretien, d'une manière assez catégorique : « pas d'écriture sans lecture ». C'est aussi l'avis de Claro pour qui la lecture, chez un écrivain, peut être finalement perçue comme ce qui sert à mettre en place le travail, comme « une forme d'écriture préparatoire [247] », « une affaire de "surpiquage" appelant une intime connaissance des textures/lectures à partir desquelles concevoir son propre ouvrage[248] ». Et toujours la métaphore de la couture, le rapprochement entre texte et tissu pour dire le rôle fondateur de la lecture dans la création littéraire. Kerangal revendique donc le fait que l'écrivain se nourrit de textes écrits avant lui quand elle déclare : « je suis quelqu'un de très influencée tout le temps[249] ». On aurait tendance à penser que le fait d'être influencé dénote une certaine passivité mais ici cela est plutôt envisagé comme un mode de fonctionnement favorisant la création. C'est d'ailleurs en vertu de ce principe que Kerangal adopte ce quasi

---

[244] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles éditions, 2013, p.10.
[245] Maylis de Kerangal, Préface d'*À rebours*, Paris, Flammarion, « GF », 2014, p. II.
[246] *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, Université Toulouse-Jean-Jaurès, Toulouse, 17 janvier 2014.*
[247] Claro, « Le point sur la situation, par Peter Szendy (et grâce à Maylis de Kerangal) » *in Le Clavier cannibale*, mercredi 7 mai 2014. « Disponible en ligne : https://towardgrace.blogspot.com/search?q=kerangal. Consulté le 2 février 2019 ».
[248] *Ibid.*
[249] *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, op. cit.*

rituel qui préside à l'écriture de ses livres qui est la constitution de ce qu'elle appelle « la collection » :

> Quand je commence un livre, mon premier mouvement est de constituer une « collection » : une quinzaine de volumes, prélevés dans la bibliothèque ou acquis au-dehors – jeu de piste, chasse au trésor. Une fois établie, cette collection n'évolue plus tellement (…). Je la garde près de moi durant tout le temps de l'écriture. La collection réunit toutes sortes de textes – poèmes et manuels, guides de voyage et ouvrages techniques, romans, récits, essais, livres d'histoire et atlas[250].

Ce dispositif renforce l'idée que lire c'est déjà écrire selon les propres mots de l'auteure : « Inventer la collection n'est donc pas seulement une phase de préparation, une prise d'élan : pour moi, c'est déjà écrire le livre[251] ». Elle revendique la nécessité de l'intertextualité à travers l'image très évocatrice de la nidification : « Faire son nid dans d'autres livres que les siens est un nid de désir très inspirant[252] ». Il s'agit d'une intertextualité transparente qui ne se cache pas, qui se montre même dans l'écriture, dans l'histoire. On pourra toujours objecter que ce n'est pas nouveau, que du Bellay et son vers décalqué sur Horace, le fameux « Heureux qui comme Ulysse », cherchait également à mettre en évidence l'intertextualité et à entretenir une certaine complicité avec son lecteur, que La Fontaine prenait ses histoires chez les fabulistes antiques mais la différence, c'est que ces auteurs pratiquaient l'intertextualité au nom d'une esthétique qui privilégiait les Anciens, cherchant à se placer sous le haut patronage d'écrivains considérés comme des modèles alors que les auteurs contemporains, comme Kerangal, ont un rapport plus décomplexé, pourrait-on dire, aux textes qui ont précédé les leurs, sans ce sentiment nostalgique du « tout est dit et l'on vient trop tard » de La Bruyère. Comme l'a écrit Genette « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes[253] ». Il ne s'agit donc pas pour Kerangal de révérer les œuvres du passé mais de se les approprier, d' « écrire avec » comme le souligne Dominique Viart dans son article[254]. Silvia Disegni[255] distingue plusieurs postures adoptées par les écrivains contemporains quand ils font référence aux textes du passé. Majoritairement, la posture de Kerangal est « empathique » dans la mesure où elle :

---

[250] *Décapage* n°53, *op. cit*., p.94.
[251] *Ibid.*
[252] Maylis de Kerangal, « La littérature permet d'avoir accès à un autre monde que le sien », entretien avec Caroline Broué, France Culture, 29 avril 2020. Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maylis-de-kerangal-la-litterature-permet-davoir-acces-a-un-autre-monde-que-le-sien. Consulté le 10 mai 2020 ».
[253] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1982. p.453.
[254] Dominique Viart, « Écrire avec : le dialogue des livres et des siècles », *Francofonia* n°78, *op. cit.*
[255] Silvia Disegni, « Présentation », *Francofonia* n°78, *op. cit.*, p.8.

> […] s'imprègne de son modèle, adhère au texte de référence à l'égard duquel il reconnait sa dette et dont il se sert pour légitimer son propre travail, soit en se plaçant dans son sillage, soit pour élargir l'horizon de son propre écrit et projeter celui-ci dans une dimension atemporelle et universelle[256].

Elle est aussi « dialoguante », comme nous le verrons plus tard à travers *À ce stade de la nuit* et ses références au *Guépard*, le film et le roman. Dans cette posture, « le texte du passé et le texte du présent […] interagissent, de manière dynamique et créative[257] », l'un alimentant l'autre et lui permettant de trouver matière à réflexion. Quelquefois, Kerangal adopte une attitude tellement décomplexée par rapport à ses modèles que sa posture devient « distanciatrice[258] » et s'engage alors dans le ludique qui s'observe notamment dans l'onomastique joyeuse qu'elle met en place. Les noms des personnages chez Kerangal sont extrêmement significatifs dans l'ensemble de son œuvre, à l'instar des personnages balzaciens, mais s'il est bien un roman qui, entre tous, prend plaisir à jouer sur les références culturelles c'est bien *Naissance d'un pont* :

> *Naissance d'un pont* perturbe les repères encyclopédiques du lecteur contraint de superposer les noms propres inscrits dans son répertoire culturel aux noms propres de la fiction. […]. L'ouvrier Mo Yun rappelle par un jeu paronomastique l'écrivain Chinois Mo Yan récemment nobélisé ; Diderot, Thoreau, Ralph Waldo sont autant de noms propres tronqués qui charrient et déplacent une mémoire stratifiée qui va des Lumières au transcendantalisme[259].

Kerangal s'amuse ainsi à utiliser des noms d'écrivains pour ses personnages et à les déplacer géographiquement, socialement voire temporellement créant des situations cocasses quand le lecteur lit que Diderot s'installe dans « un rade à barbaque » (*NP*, 153) pour déjeuner – « Pour Diderot, une table dans un coin et andiamo : triple burger, patates, coca » (*NP*, 153) – qu'il plonge « dans le fleuve en hurlant » (*NP*, 317) avec Katherine, non pas la Grande mais Katherine Thoreau, personnage qui hérite également du patronyme d'un écrivain. En procédant ainsi, Kerangal cherche à libérer les références de leur gangue culturelle, à les faire vivre avec humour, d'une manière ludique sans s'encombrer d'un respect qui serait par trop sclérosant, sentant sa muséification. La culture vive plutôt que fossilisée, c'est la façon dont Kerangal envisage le rapport avec les œuvres du passé.

Les différentes modalités d'incorporation des références cinématographiques

Ainsi, les écrivains d'aujourd'hui savent qu'ils viennent après beaucoup d'autres auteurs, ils sont aussi passés par l'étamine du structuralisme et de sa vision autoréférentielle

[256] *Ibid*., p.8.
[257] *Ibid*., p.8.
[258] *Ibid*., p.7.
[259] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, *op. cit.*, p.39.

qu'ils ne prennent plus pour argent comptant mais qu'ils ont digérée et qui les conduit souvent à faire des références littéraires un mode d'expression à part entière. De plus, les auteurs contemporains ne se contentent pas d'incorporer des références littéraires à leur œuvre puisqu'ils puisent également une partie de leurs citations et allusions dans un vivier cinématographique très riche et foisonnant revendiqué. C'est ce que fait par exemple Yves Ravey qui nourrit son roman *Pas dupe* de références au cinéma américain : Kowalzki est le nom du personnage incarné par Marylin Monroe dans *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder, la voisine qui s'appelle Gladys Lamarr a un nom qui fait bien évidemment penser à celui de l'actrice Hedy Lamarr, l'épouse sacrifiée Tippi renvoie à l'actrice très hitchcockienne Tippi Hedren et l'agence d'assurances la compagnie Pacific est empruntée directement à celle qui est au cœur d'un autre film de Billy Wilder, *Assurance sur la mort,* la *Pacific All Risk Insurance Cie* à Los Angeles, ville où se situe d'ailleurs l'action du roman. Ainsi, le lecteur n'est pas dupe, comme le dit le titre, de l'histoire qui est racontée, digne des films noirs hollywoodiens. Ces références sont, pour Ravey, non seulement l'occasion de se livrer à un jeu avec le lecteur mais aussi une façon de montrer que nous sommes dans un décor de cinéma et que son personnage principal joue un rôle, celui bien connu du mari éploré, mettant ainsi en lumière la fausseté des rapports humains.

Maylis de Kerangal n'échappe pas à cette influence qui s'exprime dans son œuvre de différentes manières et que les catégories proposées par Fabien Gris permettent de mieux analyser. En effet, le cinéma peut s'intégrer dans les récits selon trois modalités qui sont celles de la « présence référentielle », de la « présence schématico-formelle » ou encore par la « présence diégétique[260] » et qui sont toutes utilisées chez Kerangal. Ainsi, la « présence référentielle » qui consiste à convoquer le cinéma en tant que contenu culturel par la référence à un genre ou à des titres de films par exemple est largement exploitée avec la mention du western, avec l'utilisation du *Guépard* de Visconti tout au long de *À ce stade de la nuit* pour nourrir la réflexion sur l'île de Lampedusa où s'échouent des migrants, avec aussi la comparaison entre Marilyn Monroe et les femmes qui intéressent Aliocha, « blondes, très blondes même, Marilyn, un platine radical » (*TE*, 40). C'est cette catégorie qui correspond le plus à l'intertextualité, au travail d'échos qui parsème l'œuvre de Kerangal qui cite même en exergue de *Réparer les vivants* une réplique – « My heart is full » – du film de Paul Newman *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites*. Ainsi, la présence « schématico-formelle », qui opère une sorte de transposition des moyens et procédés

[260] Fabien Gris, *op. cit.*, p.48.

cinématographiques dans le texte, par les mots et en utilisant des procédés littéraires, renforce l'intertextualité car elle ne fait pas simplement référence à un élément cinématographique, elle l'intègre pleinement dans le fonctionnement du récit qui adopte alors une façon de faire, de raconter une histoire qui est filmique. Le cinéma est donc dans la littérature contemporaine un terreau fertile sur le plan de l'imaginaire, des personnages, des histoires mais aussi sur le plan formel. Ainsi, Kerangal, pour ne citer qu'un exemple qui sert à illustrer de manière détaillée la façon dont le cinéma peut influencer l'écriture même du récit, pratique volontiers le hors-champ. Au cinéma le hors-champ est un ensemble d'éléments qui n'apparaissent pas dans le cadre de l'image car la caméra ne les filme pas. Ces éléments ne sont pas visibles pour le spectateur mais ils peuvent néanmoins être présents notamment par des voix, des ombres. Kerangal donne un équivalent au hors-champ cinématographique dans son écriture qui donne à voir ce qui n'apparaît pas dans une scène comme le fait remarquer Marie Fontana-Viala pour qui « les lieux kerangaliens ont aussi pour caractéristique fréquente de voir se dessiner face à eux un contre-lieu ou un hors-champ[261] » et qui donne comme exemple les villas cossues situées dans la colline qui surplombe la corniche. *Corniche Kennedy* est plein de ces hors-champ notamment auditifs qui permettent de rendre le roman plus vivant en captant les voix, les bruits de la ville et des jeunes même quand ils ne sont pas à l'écran si l'on peut dire, cela donne l'impression que Kerangal capte la vie en donnant une sorte de bande-son aux scènes qu'elle met sous les yeux du lecteur. Ainsi, dès le début, l'arrivée des jeunes est décrite à l'aide de ce procédé qui fait que l'on entend ces jeunes arriver avant de les voir :

> […] quelques autres, ceux-là plus rares, débouleront en scooter ou sur tout autre engin terrible dont ils auront augmenté la puissance d'un pot de détente disproportionné – on les entend venir de loin (*CK*, 12).

Paula, la jeune peintre d'*Un monde à portée de main*, en explorant *Cinecittà* éprouve le besoin de s'intéresser aussi à ce qui se trouve en-dehors des décors qui se succèdent dans cette cité du cinéma :

> Au premier plan un bout de terrain vague, taillis de ronces et herbe pauvre, un peu de ferraille, et plus loin, visible au-dessus du mur d'enceinte de Cinecittà, la proche banlieue de Rome, le bruit des moteurs et des klaxons dans les rues avoisinantes, et ces immeubles où les fenêtres commençaient à s'éclairer, où l'on allumait une radio, un ordinateur, la télé, où l'on allumait le gaz sous une casserole d'eau, où l'on allumait une veilleuse sur une table de nuit, où l'on tirait d'autres rideaux qui ménageaient d'autres fentes derrière d'autres vitres, où l'on abaissait des stores sur un balcon où ruisselaient des tables en plastique et des fauteuils inclinables, parfois un vélo d'enfant, un ballon, et toujours, stagnant dans les coins, imbibés de flotte, des feuilles et des aiguilles de pin, un bouchon, un élastique rose, une allumette cramée (*MPM*, 192).

Ce dehors est considéré littéralement comme un « hors-champ » (*MPM*, 193) puisque situé à l'extérieur des décors de cinéma. Ce que le spectateur ne doit pas voir habituellement,

[261] Marie Fontana-Viala, *op. cit.*, p.93.

Kerangal le montre au lecteur, l'exhibe jusqu'à plus soif à l'aide d'une longue énumération anaphorique qui permet au regard de se porter vers ce qui est le plus proche – le terrain vague – jusqu'aux éléments les plus éloignées – le bouchon, l'élastique rose et l'allumette qui traînent dans les coins d'un balcon. De là où elle se tient, il y a vraisemblablement peu de chance pour que Paula puisse distinguer nettement ces petits objets situés dans des recoins, à plusieurs mètres, peu de chance également qu'elle distingue précisément les casseroles d'eau que les habitants des immeubles font chauffer. Le hors-champ favorise alors une sorte de rêverie, un développement de l'imaginaire dans un « tissage serré entre visible et invisible » (*MPM*, 172). De même, dans l'extrait de *Tangente vers l'est* qui décrit les *platskartnye*, ces voitures non compartimentées des troisièmes classes du Transsibérien dans lesquelles s'entassent les appelés et les familles modestes, Kerangal commence par montrer les passagers très rapidement puis elle imagine plus longuement la raison de leur présence dans le train :

> […] on croise là ceux qui traversent tout le pays ou transitent d'un bled à l'autre – héritage, déménagement, visite d'un proche malade, naissance, mariage, enterrement dans l'un de ces petits cimetières à l'extérieur des villages que délimitent de fines grilles bleues, examens médicaux (*TE*, 22-23).

Le hors-champ consiste ici à donner à voir ce qui est l'extérieur du train comme ces cimetières aux grilles bleues, à projeter le lecteur hors de l'espace narratif délimité par le wagon. Le fait que le cadre est un wagon stimule d'ailleurs puissamment l'imagination : « le relief a envahi la vitre et occulté le ciel tout entier, laissant au voyageur le soin d'inventer le hors-champ le plus plausible ou le plus fou » (*TE*, 52-53) et se révèle être le travail de l'écrivain qui doit faire voir même ce qui n'est pas visible comme le rappelle implicitement Perec dans ses conseils pour décrire une rue. Il s'agit pour lui de décrire même ce qui n'est pas visible, de s'intéresser toujours au hors-champ :

> Ou bien encore : s'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface. En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène : le calcaire à meulières, les marnes et les caillasses, le gypse, le calcaire lacustre de Saint-Ouen, les sables de Beauchamp, le calcaire grossier, les sables et les lignites du Soissonnais, l'argile plastique, la craie[262].

Dans son premier roman *Je marche sous un ciel de traîne* ce procédé était déjà utilisé au moment où Antoine est à Biarritz sur la plage et capte ce qui se passe autour de lui :

> Le vent emporte la rumeur de la plage et je capte les sons qui tournoient autour de moi : une jeune femme crie à son amie qu'elle ne peut plus courir, trois enfants blonds et maigres se disputent les poignées d'un cerf-volant et l'un deux, vaincu, s'en va pleurant, insultant les autres (*MCT*, 55).

[262] Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, [1974], p.106.

Antoine devient même presque une caméra qui enregistre ce qui passe devant lui et qui « capte les sons » dont certains sont amenés par le vent et sont très probablement hors-champ pour lui et encore plus pour le lecteur.

Enfin, la « présence diégétique » est aussi une modalité qui permet d'ancrer le cinéma dans les récits, au cœur de l'histoire par la pratique cinématographique des personnages. Cette catégorie n'est pas la plus utilisée dans l'œuvre de Kerangal mais on peut relever deux occurrences principales. La première figure dans *À ce stade de la nuit* lorsqu'elle raconte la fois où elle a assisté à la projection du *Guépard*. Elle commence par donner de nombreux détails, dans un style réaliste qui insiste sur les lieux comme dans l'exemple suivant :

> La dernière fois que j'ai vu *Le Guépard*, c'était au Reflet Médicis, rue Champollion (*ASN*, 20)

Elle poursuit de la même façon, toujours en citant des noms de rues et en ajoutant force précisions sur le bus et son parcours :

> J'ai descendu la rue des Tournelles jusqu'à la rue Saint-Antoine avant d'atteindre la place de la Bastille pour prendre le 86, un autobus bardé de rouge sur les flancs et au-dessus du pare-brise. Les feux étaient verts et dans le couloir qui lui était réservé, le long du boulevard Henri IV, l'autobus a roulé à vive allure, le sol et les vitres vibraient – on aurait pu croire le véhicule sur le point de se désarticuler. En moins de sept minutes j'atteignais l'extrémité de la rue des Écoles (*ASN*, 20-21).

C'est seulement après cette mise en place que peut commencer l'installation dans la salle et le choix de la place :

> J'ai choisi un siège au troisième rang, très proche de l'écran, afin d'être collée au film, afin d'être prise dans l'image, raptée (*ASN*, 22).

Le fait d'être proche de l'image jusqu'à s'y fondre traduit un désir d'entrer dans l'univers cinématographique, de s'y immerger complètement jusqu'à oublier le quotidien, le bus qui brinqueballe, les feux rouges ou verts. La salle est un espace transitoire et transitionnel, un entre-deux – ni la réalité de l'auteure ni la fiction – qui permet d'accéder à un autre espace, celui de l'écran et de ce qui va s'y jouer.

> Alors ce fut le noir et j'ai regardé de nouveau *Le Guépard*. J'ai reconnu les lieux. J'ai revu la Sicile immobile. Les palais, les salons immenses et les enfilades de chambres vides, les combles devenus trop vastes, les terrasses et les jardins, la campagne brûlée (*ASN*, 22-23).

Dès que le film commence, l'auteure a l'impression d'être en terrain connu, ce n'est certes pas la première fois qu'elle le voit mais ce qui se passe dépasse la simple réminiscence d'une œuvre déjà vue – le fait d'écrire « j'ai revu » ne signale pas uniquement un nouveau visionnage du film – car on a véritablement le sentiment qu'elle est en train de décrire un cadre familier qu'elle retrouve. L'énumération permet d'embrasser successivement les différents espaces de l'intérieur du palais jusqu'aux extérieurs donnant une certaine ampleur à la description permettant ainsi à l'auteure d'arpenter les lieux comme si elle était dans

l'image. On retrouve cette plongée dans un décor de cinéma dans *Un monde à portée de main* (qui est la seconde œuvre qui comporte plusieurs « présences diégétiques ») notamment lorsque Paula est engagée à Moscou pour créer le salon d'Anna Karénine pour la société Mosfilm. C'est la première fois qu'elle se rend dans la capitale russe mais elle n'aura pas un mot pour décrire les rues de la ville se concentrant uniquement sur le décor et ses conditions de réalisation :

> Au lieu d'impressions panoramiques et de narration vague, au lieu d'un témoignage chronologique, elle commence par décrire le salon d'Anna Karénine qu'il avait fallu finir de peindre à la bougie (*MPM*, 15).

Paula est bien placée pour savoir qu'il s'agit d'un monde d'illusion, puisqu'elle a peint une partie du décor, et pourtant elle ne peut s'empêcher de croire à la réalité du salon, de voir la neige au-dehors :

> Il était là, il existait ; les hautes fenêtres étaient couvertes de givre et la rue enneigée, mais à l'intérieur il faisait chaud, on était bien, une flambée majestueuse crépitait dans l'âtre (*MPM*, 17).

Plus loin dans le roman, quand Paula se retrouve à Cinecittà, déambule dans les décors d'une ville italienne et qu'elle voit dans un trou du faux mur la ville elle est prise d'un doute qui se manifeste dans l'interrogation suivante :

> Elle a regardé longtemps à travers la brèche, ce dehors qui englobait le décor, ce hors-champ qui incubait le plateau. De quel côté est le vrai monde ? (*MPM*, 192-193).

Se demander de quel côté est la vraie vie renforce l'aspect baroque de cette œuvre qui a déjà été évoqué et qui se manifeste ici à travers la catégorie de la présence diégétique. Pour Kerangal, la vie n'est pas un songe mais serait plutôt un écran ou un décor de cinéma qui fait basculer d'un côté ou de l'autre, fondant les paysages réels et imaginaires pour créer en fin de compte un troisième lieu, celui du roman.

« Un troisième paysage »

Les auteurs contemporains voient le monde à travers ces références intertextuelles, quelles proviennent d'images ou de textes :

> La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines[263].

Ainsi, le monde de Kerangal n'échappe pas à la règle, il est référentiel bien évidemment, nous sommes dans une ère de « littérature transitive » selon l'expression très juste de Dominique Viart, mais son monde est aussi intertextuel car, et c'est certainement une banalité de le dire,

[263] Samoyault, *op. cit.*, p.5.

toute littérature au fond est intertextuelle, à des degrés divers bien évidemment. La littérature contemporaine semble néanmoins réinterroger la notion d'intertextualité qui lui sert moins à dire l'autonomie de la littérature qu'à dire le monde. Elle n'enferme pas la création littéraire dans le système fermé, clos sur lui-même de l'autoréférentialité. Tiphaine Samoyault voit « le jeu de la référence comme lieu intermédiaire entre le texte et le monde, trouvant son sens du côté d'une totalité incluant l'un et l'autre[264] », cela permet l'apparition d'un « troisième paysage » pour reprendre le titre d'un chapitre de *Naissance d'un pont*, celui formé par la création du pont entre ciel et mer et entre la ville et la forêt. En effet, le dialogue entre les textes permet de créer quelque chose de nouveau. L'auteur se comporte comme les abeilles, pour reprendre une métaphore chère à Montaigne, qui font leur propre miel des fleurs qu'elles butinent et ce « n'est plus ni thym ni marjolaine[265] » mais bien une chose distincte qui n'appartient qu'à son nouveau créateur. On peut certainement voir dans cette intertextualité transparente une façon pour les écrivains contemporains qui la pratiquent de revendiquer leurs sources comme s'ils voulaient signifier au lecteur, c'est là d'où je viens, c'est ce qui m'a constitué, l'auteur se posant entre origine et originalité de l'œuvre, renforçant l'idée que l'on peut développer sa propre voix (voie) en empruntant les mots des autres. Bachelard encourageait le dévoilement de cette intimité :

> Chacun devrait alors dire ses routes, ses carrefours, ses bancs. Chacun devrait dresser le cadastre de ses campagnes perdues[266].

Si l'on examine de plus près l'incipit de *Ni fleurs ni couronnes*, du point de vue des influences, l'on peut constater, comme l'a fait remarquer Agnès Castiglione[267], que l'ouverture est un calque de la première phrase de *La Grande Beune* de Pierre Michon qui pose ainsi le cadre de son histoire qui se déroule au fin fond de la Dordogne en donnant la priorité aux lieux, comme le fait aussi Kerangal : « Entre Les Martres et Saint-Amand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune[268] ». On retrouve donc chez Kerangal cette même phrase, dans sa version lande irlandaise humide : « Entre Cork et Kinsale, il y a le bourg de Belgooly, en amont d'un bras de mer glacé. » (*NFNC*, 11). De même, la dernière phrase de l'incipit « ça vous plante un décor » (*NFNC*, 13) est la reprise, dans un style plus familier, de la dernière phrase du *Rivage des Syrtes* : « Et je savais maintenant pourquoi le

---

264 *Ibid*.,p.87.

265 Montaigne, *Les Essais*, choix, préface, notes par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Univers poche, « Pocket/ classiques », 2009, I, 26, p. 71.

266 Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961 [1957], p.39.

267 Rencontre avec des lycéens de Guéret et Maylis de Kerangal, Pierre Michon et Agnès Castiglione « Pourquoi Claude Simon ? » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, p.33.

268 Pierre Michon, *La Grande Beune*, Paris, Gallimard, Folio, 2017, [1996], p.11.

décor était planté[269]. Dans un même texte, assez court de surcroît, Kerangal nous fait passer de Michon à Gracq, ça pose son écrivain ! À l'aide de ce passage, qui est l'incipit et qui occupe donc une position importante dans le roman, voire programmatique, elle nous dit d'où elle vient sur le plan littéraire tout en forgeant son propre style.

« La chaîne des récitants[270] *»*

L'intertextualité dans le roman contemporain peut donc aussi être une façon pour l'auteur de faire son autoportrait en quelque sorte. Pour Tiphaine Samoyault, elle peut servir à mettre en évidence « un sous-texte interne : sans recourir aux éléments extratextuels tirés de la vie d'un écrivain, l'examen de sa bibliothèque disposée dans son œuvre permet de lire des mécanismes subjectifs sans quitter l'univers des textes[271] » et sans se livrer à une analyse purement biographique de l'œuvre. Cette transparence de l'intertextualité peut donner l'impression d'une certaine désinvolture parfois comme dans *Réparer les vivants* où Kerangal cite volontairement de manière approximative les vers du « Dormeur du val » pour décrire le corps de Simon qui est mort mais rose encore, branché sous respirateur artificiel : « quand sa nuque baigne dans le frais cresson bleu et qu'il se tient allongé les pieds dans les glaïeuls » (*RV*, 109). Même chose dans *Pierre feuille ciseaux* avec la célèbre formule attribuée à Louis XIV : « c'est vert depuis toujours, depuis la fondation de l'abbaye de Saint-Denis, depuis la découverte du Nouveau Monde, depuis que le Roy a dit l'État c'est moi, depuis toutes les guerres » (*PFC*, 12). Aucune marque de ponctuation – deux points, guillemets – ne vient séparer les mots de Kerangal de ceux qu'elle cite. C'est certainement une façon de s'approprier ces références, l'air de dire « on sait tous cela », façon de montrer également que les œuvres du passé n'ont pas à être révérées, considérées comme des autorités. Ces références se fondent dans le nouveau texte qui entretient alors avec lui un dialogue dans une sorte de relation égalitaire, dans une structure en rhizome. Pour Samoyault, la littérature « compose un arbre aux embranchements nombreux, à rhizome plus qu'à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales[272] ». Beaucoup d'auteurs contemporains, notamment Kerangal, ont choisi de privilégier plutôt l'horizontalité que la verticalité.

[269] Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « La Pléiade » tome 1, 1989, [1951].p.839.
[270] Maylis de Kerangal, *Un Monde à portée de main*, p.250.
[271] Samoyault, *op. cit.*, pp.111-112.
[272] *Ibid.*, p.5.

L'intertextualité leur permet également de s'inscrire dans une continuité : « La citation, la réécriture, la transformation et l'altération, quel que soit le rapport de l'auteur […] au déjà-dit, ne font que mettre en lumière le travail commun et continu des textes, leur mémoire, leur mouvement[273] ». C'est cette image qui transparaît quand Paula entreprend de raconter à Jonas l'histoire de la découverte de la grotte de Lascaux et qu'elle est décrite comme quelqu'un qui « prend place dans la chaîne des récitants » (*MPM*, 250). Cette image de la chaîne est très importante chez Kerangal. Elle constitue d'ailleurs entièrement *Réparer les vivants* qui montre précisément comment chaque personnage est lié aux autres et comment chacun s'inscrit dans une continuité pour permettre la transplantation cardiaque, pour permettre au cœur de Simon de migrer dans le corps de Claire. La chaîne, chez Kerangal, renvoie au collectif qui est au centre de son œuvre et qui est ici appliquée à celui qui raconte, à l'écrivain qui ne produit pas seul mais qui prend en compte le monde qui l'entoure et aussi ce qui a été écrit avant lui. C'est le mouvement naturel, pourrait-on dire, de la littérature qui est à la fois une création individuelle et collective car comme le dit Jean Rouaud, non sans humour, dans son ouvrage sur la préhistoire : « L'imaginaire est un continuum. Il stocke, trafique et n'oublie rien[274] ». Kerangal explique que l'« on crée à partir des pistes qui ont été ouvertes par les autres[275] ». L'écrivain ne chemine jamais seul, il est accompagné des mots des autres, de la succession d'idées produites par des siècles de pensée humaine, ces « lignes fantômes[276] » qui désignent pour Tim Ingold les méridiens, les frontières, les longitudes, toutes ces traces invisibles pour l'œil mais qui existent néanmoins.

L'intertextualité peut donc être envisagée comme un chemin, un trajet dit Ingold, où l'on suit une voie « qui a été explorée par d'autres[277] ». Kerangal se dit très influencée par l' « univers noir, rocheux, suintant » des textes de Michon « qui ne sont jamais loin[278] ». Il est vrai qu'à part *Corniche Kennedy* qui est très solaire, très lumineux (sauf à la fin), la grande majorité des romans de Kerangal se déroulent dans une atmosphère sombre et humide, on pense à la tempête dans *La Vie voyageuse* qui balaye tout sur son passage au début du roman, la pluie qui reprend à la fin, cette même pluie havraise qui trempe des pieds à la tête les trois adolescentes au début de *Dans les rapides*, l'humidité qui fait pourrir les hameaux irlandais de *Ni fleurs ni couronnes*. Quand ce n'est pas la pluie qui est décrite, c'est l'eau noire, opaque

[273] *Ibid*., p.113.
[274] Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, Paris, Grasset, 2018, p.119.
[275] Maylis de Kerangal, « En attendant Lascaux », Préhistoire et modernité (1/5) entretien avec Patrick Boucheron *in Matières à penser*, *op. cit.*
[276] Tim Ingold, *op. cit.*, p.26.
[277] *Ibid*.
[278] « En attendant Lascaux », Préhistoire et modernité (1/5) entretien avec Patrick Boucheron, *op. cit.*.

des rivières ou de la mer, « cette putain de Manche couleur merdasse » (*VV*, 145), c'est la terre brune, sombre, tourbeuse, c'est la couleur noire des forêts profondes et denses même dans une œuvre solaire comme *Corniche Kennedy* où Sylvestre Opéra a dû affronter le mal, représenté par un mafieux local, qu'il a traqué dans le massif des Maures décrit comme une antichambre de l'enfer car « la forêt est close, griffue, une nasse noire, les vipères y sifflent et les rapaces y fondent lentement » (*CK*, 62). Même la nature du parking d'une boite de nuit où « les arbres crochus obstruaient un ciel lugubre » (*CK*, 65) devient inquiétante. La forêt, chez Kerangal, se donne souvent des airs de conte. C'est le lieu du maléfice, de la rencontre avec soi-même, de la lutte du Bien contre le Mal. Même les personnages ont conscience que le paysage qu'ils regardent est un paysage vu par le prisme d'histoires légendaires. En effet, Sylvestre Opéra s'y croit lui-même dans cet univers de conte : « il se vit cherchant le château de la Bête dans la forêt hostile » (*CK*, 65) et dans *Je marche sous un ciel de traîne* Tabasque décrit la forêt comme étant « une forêt de loups, une forêt de conte » (*MCT*, 179). Et puis, il y a aussi, sortie de l'univers de Michon, la grotte de *La Grande Beune*, motif important de l'œuvre de Kerangal vers lequel nous allons orienter cette étude.

3.2. La grotte, métaphore de l'intertextualité

La matrice

Il peut sembler surprenant d'isoler un motif pour étudier l'intertextualité dans l'œuvre de Kerangal alors que tant d'éléments mériteraient un traitement semblable. Néanmoins, le thème de la grotte est l'un des motifs les plus passionnants de l'œuvre et il occupe une place privilégiée dans ses romans et ce dès le tout premier, *Je marche sous un ciel de traîne*. On la retrouve ensuite sous une forme métaphorique au début de *La Vie voyageuse* où elle sert à décrire l'appartement de la grand-mère de la narratrice et sous la même forme métaphorique dans *Dans les rapides* où il est question d'une « cavité humide » qui traduit la régression provoquée lors de l'audition de la musique de Kate Bush. Bien évidemment, dans *Un monde à portée de main*, la grotte avec notamment Lascaux, est mise en vedette et occupe la troisième et dernière partie du roman. À ce terme de grotte, il faudrait ajouter, pour avoir une vision plus complète encore, tout ce qui s'y rapporte comme les mots « trous », « abîmes », « fosse », « gouffre », « mine » et autres « galeries », tout ce qui, en fait, traduit l'idée d'un monde souterrain. Il faudrait ajouter également ce qui a trait à la préhistoire, souvent associée chez Kerangal aux grottes, à ce qui est dans les profondeurs du sol et qui se rattache à l'archaïque.

Ainsi, de par sa situation, son emplacement souvent caché, la grotte est la métaphore par excellence de l'intertextualité, autrement dit, de ce qu'on ne voit pas directement mais qui affleure et qui de temps en temps remonte à la surface exactement comme les textes, les citations dans l'imaginaire des écrivains. La grotte est aussi, bien évidemment, un symbole maternel très fort qui apparaît quelquefois comme tel chez Kerangal comme par exemple dans *Je marche sous un ciel de traîne* où elle est vue comme « une porte sur le berceau du monde » (*MCT*, 202) ou encore chez Jean Rouaud avec l'humour qui le caractérise : « La grotte a les crocs, notre génitrice est une mère dévorante qui peut nous reprendre dans sa poche matricielle ou nous recracher selon son humeur et ses cycles[279] ». Pour Bachelard aussi « la caverne est une sorte de matrice universelle[280] » et « l'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère[281] ». Gilbert Durand fait de la grotte « un substitut caverneux du ventre maternel[282] ». Jung fait également référence à la grotte comme à une matrice. Plus intéressant encore chez Jung est le fait qu'il ne désigne pas la grotte uniquement comme une matrice organique mais qu'il en fait le symbole de l'inconscient et de la création artistique : « Le « royaume des mères » a des relations non négligeables avec la « matrice » qui en tant que telle symbolise fréquemment l'*inconscient* dans son aspect plastique créateur[283] ». C'est ce que dit finalement Kerangal quand elle évoque le rôle que jouent les grottes pour elle : « en-dessous (la grotte) il y a toujours l'imaginaire, tout le possible[284] ». La grotte peut alors être considérée comme la métaphore de l'intertextualité car elle renvoie à la matrice du texte, autrement dit aux références, aux autres textes qui ont permis à l'œuvre de se faire. Jung, qui s'efforçait de développer son idée d'inconscient collectif a retranscrit ce récit de rêve:

> Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIXe siècle, le rez-de-chaussée date du XVIe siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du IIe siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme[285].

Dans ce rêve, plus on descend dans les profondeurs de la terre, plus on découvre ce qui est ancien. On passe du bâtiment du XIXe siècle qui pour Jung représente la partie émergée de l'être, la conscience, à la préhistoire et ses accessoires, les silex, qui sont l'inconscient. Là

---

279 Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, *op. cit.*, p.36.
280 Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1982, [1948], p.171.
281 Ibid., p.176.
282 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, [1969], p.275.
283 Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche/ Références », 1996, [1953], p.228.
284 « En attendant Lascaux », Préhistoire et modernité (1/5) entretien avec Patrick Boucheron, *op. cit*.
285 Jung, *Essais de psychologie analytique*, trad., éd. Stock, p. 86 cité par Bachelard *in La poétique de l'espace*, *op. cit*.

encore, la grotte se révèle comme une manifestation de ce qu'il y a au plus profond de l'humain, ou de l'œuvre d'art, ce qu'on ne voit pas mais ce qui l'influence, le réseau qui la fabrique et sur lequel elle s'élève car la grotte est bien souvent un réseau avec ses passages qui relient entre eux les diverticules, les salles. Et le réseau est bien un motif de l'intertextualité avec ses liens, son entrelacs de textes. Puisque nous avons montré que la grotte pouvait être considérée comme une métaphore de l'intertextualité, nous allons rester dans le monde caverneux que nous allons utiliser pour analyser, à l'aide d'un exemple précis, la façon dont l'intertextualité se fait chez Kerangal.

D'une grotte à l'autre : de La grande Beune à Un monde à portée de main

L'œuvre de Pierre Michon comptant beaucoup pour Maylis de Kerangal, il est intéressant, pour montrer la façon dont l'intertextualité peut fonctionner dans son travail, d'examiner un exemple précis. En comparant la visite de la grotte de Chez-Quéret dans *La Grande Beune* de Michon et celle de la grotte du vallon de Gorge-d'Enfer dans *Un monde à portée de main* nous verrons les éléments que reprend Kerangal et le sens qu'elle leur donne. Ces passages mettent en scène la visite d'une grotte par deux couples, le narrateur et Mado chez Michon, Paula et Jonas chez Kerangal. Cehaque couple a eu un rapport sexuel avant de se rendre dans la grotte, cela se passe dans la voiture pour le premier « la dauphine avait déjà fait son petit office amoureux[286] » et dans la chambre de Paula, en Dordogne. Dans *La Grande Beune*, cette scène est plus directe, un peu plus « crue » parce que le narrateur est travaillé par le désir pour Yvonne à laquelle il rêve même quand il est avec Mado, alors que ce qui se passe entre Paula et Jonas est plutôt de l'ordre de « l'étreinte cosmique » (*MPM*, 278) qui relie les hommes à l'univers, à l'art, au monde souterrain « ils font l'amour comme s'ils s'écartaient de la galerie où ils se trouvent par un passage latéral et ne découvraient une galerie plus vaste encore, comme si cela ne devait advenir qu'une seule fois, comme s'ils en étaient les inventeurs » (*MPM*, 279). Paula et Jonas sont déjà ensemble dans la grotte qui sert à dire, ici, les deux corps qui se cherchent et se découvrent. La visite se fait dans les deux romans sous la pluie (« il a commencé à pleuvoir » (*MPM*, 280) et « il avait recommencé à pleuvoir[287] ») qui envahit tout l'espace, « une pluie sonore et glacée dont le bruit a enflé dans l'espace » (*MPM*, 280), « Tout était gorgé d'eau, les argiles détrempées, blêmes, collaient aux semelles[288] ». La visite concerne, dans les deux cas, une petite grotte hors des circuits

[286] Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p.52.
[287] *Ibid.*, p.52.
[288] *Ibid., p.60.*

touristiques « pas répertoriée dans les bouquins[289] ». À partir de là, Kerangal prend un autre chemin que celui suivi par Michon. *Dans un monde à portée de main*, le parcours pour arriver à la grotte est raconté assez brièvement, Paula va chercher la clé dans un restaurant, elle suit les consignes qui lui ont été données, trouve, sans s'égarer, la porte de la grotte, elle entre avec Jonas et ils découvrent immédiatement le poisson sculpté au plafond. Chez Michon, le parcours est plus long et plus complexe. L'auteur oblige son lecteur à suivre l'arrivée de ses personnages sur le site, à entrer dans une maison, à attendre le retour de Jeanjean qui s'occupe de la visite puis à parcourir les galeries de la grotte située au fond d'une grange encombrée d'une imposante moissonneuse-batteuse, à patauger dans la boue, tout cela pour découvrir des parois nues, sans aucune représentation d'animaux, de mains comme l'annonce Jeanjean : « Comme vous pouvez le voir, dit-il, il n'y a rien[290] ». Michon déjoue l'attente du lecteur au terme d'un parcours qui le conduit à des murs de calcite blanche, résolument blanche. Michon a l'air de nous jouer un mauvais tour mais il utilise ici la grotte et son absence de peintures pour s'interroger sur la représentation et peut-être pour nous pousser à imaginer nous-mêmes ces peintures pariétales tant de fois décrites, reproduites. Le blanc des parois serait alors la place laissée à notre toile ou à notre écran mental.

Chez Kerangal, la démarche est complètement inversée. En effet, si Paula et Jonas arrivent très rapidement dans la grotte et si leur trajet est peu décrit, il en va autrement pour la grotte et le poisson gravé sur lequel elle s'attarde plus. On dirait que tout est fait pour qu'on arrive le plus vite possible à l'entrée dans la grotte, que ce qui précède est volontairement bâclé pour parvenir au plus important ou en tout cas à ce qui importe le plus à l'auteure. Et ce qui lui importe le plus, c'est de se livrer à une réflexion sur l'humanité. En effet, elle connecte deux temporalités, une période qui date de vingt mille ans et le présent mais un présent difficile, mis à mal par les attentats de janvier 2015 qui ont frappé la rédaction de *Charlie Hebdo*. La grotte fonctionne alors pour Paula et Jonas comme une sorte de refuge, une mise à l'écart momentanée hors de portée de la folie des hommes et des chaines d'information en continu qui ressassent la tragédie. C'est Paula qui déclare qu'il faut sortir, aller rendre la clé, peut-être que Jonas serait resté encore longtemps, Jonas dont le nom rappelle celui qui fut hébergé dans le ventre d'un grand poisson qui le recracha sain et sauf sur le rivage. La grotte est un ventre, il y a un grand saumon dessiné sur une paroi et Jonas se prend peut-être pour son double biblique, figure du pardon, qui pour l'heure voudrait se retrancher de l'humanité « qui peut encore croire aux hommes, Paula ? » (*MPM*, 282).

[289] *Ibid*., p.52.
[290] *Ibid., p.62.*

Ainsi, à travers cet exemple, nous voyons comment la visite d'une grotte dans *Un monde à portée de main* prend sa source dans une autre visite déjà écrite par un autre auteur. Cette grotte est donc vue à travers le souvenir de lecture de *La Grande Beune*, en reprend les étapes principales et, plus intéressant encore, en inverse certains passages, faisant bref là où Michon développe et s'attardant là où Michon nous déclare qu'il n'y a rien à voir.

« Fictions encyclopédiques[291] *»*

On a vu que l'intertextualité était un tissage, un entrelacs de textes, de références, un réseau qui connecte différents points entre eux. Il n'est alors pas surprenant de constater que nombre d'auteurs contemporains intègrent dans leurs œuvres de la documentation trouvée sur le réseau par excellence qu'est internet. Sans refaire tout l'historique du mot « internet », il est intéressant de faire remarquer que « net » signifie en anglais « filet ». Il s'agit donc de fils qui ont été tissés, tressés pour fabriquer cet objet. Barthes, qui voyait déjà le travail du texte comme « une dentelle de Valenciennes qui naîtrait devant nous sous les doigts de la dentellière[292] » a aussi envisagé le texte comme une toile d'araignée :

> Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici, on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel on se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée[293]).

Or, aujourd'hui la toile ou le web sont les autres noms d'internet et les écrivains tissent la toile de leur roman à l'aide d'informations glanées sur ce réseau. Ils entrelacent les fils de la narration avec ceux de cette documentation. Maylis de Kerangal pratique beaucoup ce type d'intertextualité mais est loin de constituer un cas isolé puisque cela semble être une sorte de marque de fabrique de la littérature contemporaine dans laquelle se créent des « fictions encyclopédiques » selon la très juste expression de Laurent Demanze. Ainsi, Aurélien Bellanger, dans une interview au journal *La Croix*, à propos de son roman *La Théorie de l'information* paru en 2011, explique sa façon de procéder et d'écrire :

---

[291] Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015.

[292] Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, « Tel quel », 1970, p. 166.

[293] Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points, « Essais », 1973, p.101.

> Wikipédia a été indispensable dans l'écriture de mon roman car il m'a donné accès à une masse d'information très grande et très bien organisée. Sans Internet, le livre aurait pu exister, mais il aurait alors pris la forme d'un portrait plus que celle d'une fresque[294].

Houellebecq agit de la même façon, par exemple dans *La Carte et le territoire* (2010) il avait utilisé des pages tirées de Wikipédia « notamment pour faire la description de la mouche domestique, retracer la biographie de Fédéric Nihous, ou pour présenter la ville de Beauvais[295] ». Olivier Rolin, de son côté, fait un clin d'œil rapide à l'encyclopédie en ligne « Anadyr est une ville de douze mille habitants (si j'en crois Wikipédia[296]) » dévoilant au lecteur à quelles sources il s'informe qui sont aussi des sources-papier comme *L'Encyclopédie Larousse du XXe siècle* ou encore *Goulag* de Tomasz Kizny. L'autre Rolin, Jean, dans *Le Pont de Bezons* expose, tout comme son frère, ses sources numériques :

> Lors de ma première visite dans le cadre de ce projet, le 20 janvier 2019 (…), j'y ai vu voleter un troglodyte – il s'agit d'un petit oiseau, dont le site oiseaux.net nous apprend que le mâle construit plusieurs nids[297].

On pourrait se dire que cette démarche explicite est, chez les Rolin, justifiée par le fait que leurs textes s'inscrivent plutôt dans la démarche de l'enquête et ne sont pas de purs récits de fiction mais François Bégaudeau dans son roman *En guerre* assume ses sources en citant des éléments de l'article de Wikipédia qui concerne le burn-out comme on le voit dans cet extrait du site :

> Ce terme est repris en 1974 par le psychanalyste Herbert J. Freudenberger puis par la psychologue Christina Maslach en 1976 dans leurs études des manifestations d'usure professionnelle[298].

puis comme on le voit dans ce passage du roman :

> Apparu en 1969 sous la plume de l'Américain Harold Bradley, repris en 1974 par le psychanalyste Herbert Freudenberger puis dans un sens inédit par la psychologue Christina Maslach, le terme burn-out demeure longtemps circonscrit à la sphère académique[299].

Bégaudeau ne se contente néanmoins pas de signaler sa source de documentation puisqu'il invente même la suite de la fiche Wikipédia :

> Ce n'est qu'à l'aube du troisième millénaire, poursuit Wikipédia, que via des supports de grande visibilité comme les revues de santé, les hebdomadaires de psychologie aux ventes exponentielles, les magazines féminins aux tirages jalousés, les mensuels de philosophie sauvés de la faillite par leur spécialisation dans le développement personnel […] il s'injecte dans le langage courant[300].

---

[294] Aurélien Bellanger, « Avec Internet, la vie change de forme », *La Croix*, 05/09/2019. « Disponible en ligne : https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Etre-ecrivain-a-l-ere-Internet-_EP_-2012-09-05-850169. Consulté le 20 décembre 2019 ».

[295] *Décapage* n°54, « Le jour où je n'ai rien foutu », Hiver-Printemps 2016, Paris, Flammarion, p.48.

[296] Olivier Rolin, *Sibérie*, Lagrasse, Verdier/Poche, 2016, p.12.

[297] Jean Rolin, *Le Pont de Bezons*, Paris, POL, 2020, p.81.

[298] Wikipédia, Article « Burn-out ».
«Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_d%27%C3%A9puisement_professionnel. Consulté le 06/02/2020 ».

[299] François Bégaudeau, *En guerre*, Paris, Verticales, 2018, p.70.

[300] *Ibid*.

En effet, il prétend continuer à citer la page Wikipédia qui concerne le burn-out alors qu'il est en train d'en faire une parodie comme le montre sa façon de parler des revues qui traitent de psychologie et qu'on ne trouve absolument pas dans le site de l'encyclopédie en ligne. Ce procédé sert à la fois à instiller une critique de la place prise par le développement personnel dans notre société mais aussi à montrer que la référence explicite ou non à Wikipedia est devenue quasiment un passage obligé de la littérature française contemporaine. Bégaudeau joue donc avec ce nouveau topos, avec cette nouvelle source de documentation des écrivains tellement intégrée dans le processus créatif qu'elle devient elle-même fiction.

Virginie Despentes, elle, dans le deuxième tome de *Vernon Subutex* fait prendre en charge la documentation trouvée sur internet et très probablement sur Wikipedia[301] par l'un de ses personnages, Laurent l'un des SDF qui vit dans le parc des Buttes-Chaumont :

> Laurent est intarissable sur les Buttes-Chaumont, à se demander pourquoi il n'est pas devenu guide des lieux. « Sur la Butte, on tuait les chevaux et on pendait les truands. Il y avait les carrières, là où tu es, et une décharge publique à ciel ouvert. Il y avait aussi le gibet de Montfaucon. Sous tes pieds sont entassés les cadavres des fédérés de 1871. Parfaitement…Quand ils ont construit le parc, le quartier était tellement pourri que tous les bourgeois ont fui, c'était le parc des mal famés. On dit qu'ils pillaient tout – je l'ai lu sur Internet[302].

Dans *Autour du monde* (2014), Laurent Mauvignier va chercher les informations techniques sur internet qu'il place ensuite dans la bouche de ses personnages. En effet, dans le passage qui concerne l'annonce du séisme au Japon, un personnage explique le fonctionnement de la tectonique des plaques :

> Le Japon se trouve à la confluence de trois plaques tectoniques. Le Pacifique, les Philippines, et la plaque eurasienne (…) C'est que la plaque pacifique frotte la plaque eurasienne et l'entraîne avec elle sous le Japon, vers le bas. Mais de temps en temps la plaque eurasienne, vous comprenez, elle ne l'entend pas comme ça et tout à coup, elle remonte. Oui, je vous vois venir, comme une femme qui se laisserait caresser jusqu'à un certain point et saurait vous rappeler quand vous allez trop loin, mais d'un coup violent, en se cabrant, en revenant en arrière, en regagnant le terrain perdu vers l'Est, avec un déplacement horizontal. Vous comprenez, ça, pour le coup ce n'est pas comme avec les femmes, ça, non, non, ce n'est pas la séduction mais la subduction, la subduction, retenez

[301] Cet extrait tiré de Wikipedia montre une probable source d'informations de Despentes : « Avant son aménagement en un parc paysager, le site des Buttes-Chaumont faisait partie des lieux les plus désolés à proximité immédiate de Paris, et était affligé d'une sinistre réputation. En effet, du Moyen Âge jusqu'au XVIIe siècle, la justice royale était rendue au pied des buttes, là où se dressait le gibet de Montfaucon. Bien que la mise à mort des condamnés prît fin dès le XVIIe siècle, le gibet de potence ne fut démantelé qu'à partir de 1760, et ce, jusqu'à la Révolution française.
Le lieu des exécutions laissa aussitôt sa place à une vaste décharge à ciel ouvert, nommée voirie de Montfaucon, dans laquelle étaient épandus les ordures et les excréments issus des fosses d'aisances et collectés par les vidangeurs de Paris[b 3]. Autour de cet insalubre dépotoir s'était développé un faubourg regroupant divers établissements que leurs incommodantes activités maintenaient en marge de la capitale : fabricants de produits chimiques et d'engrais agricoles extraits des boues de la fosse, équarrisseurs, tanneurs et producteurs d'asticots à destination des pêcheurs. Le site était dans la première moitié du XIXe siècle, avant l'ouverture des abattoirs de la Villette, en 1867, le principal centre d'équarrissage parisien ». « Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_des_Buttes-Chaumont. Consulté le 02/11/2019 ».

[302] Virginie Despentes, *Vernon Subutex 2*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2016 [2015] p.191.

> ce nom, c'est important, parce que ces mécanismes-là sont les plus violents. C'est eux qui font les plus forts séismes. Et là, il faut croire que nous avons un séisme exceptionnel[303] !

Certains éléments techniques sur les plaques tectoniques viennent directement d'un article de *Libération* :

> L'archipel japonais se situe aux frontières de trois plaques tectoniques : Pacifique, eurasienne et des Philippines. Or, *«la plaque Pacifique glisse sous le Japon à une vitesse de 8 cm par an, un phénomène baptisé subduction »*, explique Xavier Le Pichon, professeur honoraire au Collège de France. Il connaît bien la région où il a conduit des études dès les années 80 avec le *Nautile*, le sous-marin de l'Ifremer (Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer). La plaque Pacifique frotte la plaque eurasienne où se trouve le Japon, et l'entraîne avec elle vers le bas[304].

Nous avons souligné les éléments repris par Mauvignier dans l'article de *Libération* afin de rendre la démonstration plus lisible mais il ne s'agit en aucun cas de se livrer à un repérage systématique des emprunts faits par les auteurs ce qui serait très vain. Il ne s'agit donc pas de pointer ce qui a été repris, de faire une comparaison phrase par phrase mais bien plus de montrer comment le tissage se fait entre les textes informatifs et le roman comme nous allons le faire avec l'extrait d'*Un monde à portée de main* qui raconte la découverte de la grotte de Lascaux par un groupe d'adolescents.

Entrelacer la documentation, l'imaginaire et les thèmes personnels

Après avoir fait un résumé du contexte historique qui va du plus général au plus précis (L'Europe, la France, Vichy, Montignac), la narration se concentre sur les quatre garçons qui marchent dans les bois. Kerangal intègre les faits qui ont présidé à la découverte de la grotte à son propre univers et à son imaginaire. En effet, on retrouve son intérêt pour les groupes, pour l'adolescence et ses secrets qui servent à se préserver du monde des adultes et à s'en distinguer car la découverte leur permet d'accéder à un monde clandestin connu d'eux seuls » (*MPM,* 257-258). On dirait à certains moments que l'auteure décrit les jeunes de *Corniche Kennedy* et qu'elle propose ainsi une version raccourcie du comportement des adolescents de la Plate : « Ils montent, les quatre, la tête penchée en avant comme si leur front traçait le chemin, avancent à bonne allure mais sans hâte excessive, ont ramassé des bâtons et frappent les feuillages à grands gestes vagues, se parlent à voix basse, il est question de gnons et de coups dans les couilles, il est question de crachats et d'insultes » (*MPM*, 253), ce passage fait penser à l'arrivée des adolescents sur la corniche : « Sitôt sur le palier, ils écartent les taillis

[303] Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014, pp.75-76.
[304] Sylvestre Huet, « Un des dix séismes les plus violents », *in Libération*, 12 mars 2011. « Disponible en ligne : https://www.liberation.fr/planete/2011/03/12/un-des-dix-seismes-les-plus-violents_721134. Consulté le 25/09/2019 ».

qui obstruent la descente, gueulent si éraflés – feuilles canifs vert-de-gris » (*CK*, 13). Même chose avec ce moment où « Paula songe qu'ils vont vite, qu'ils se dispersent, s'interpellent, lancés dans une surenchère exclamative » (*MPM*, 259) qui nous renvoie une fois encore sur la corniche : « les éclats de leur voix ricochent sur la pierre, rebondissent et s'entremêlent, clameur splendide, brouhaha qui les fusionne autant qu'il les fissure, éclate, mat et sec » (*CK*, 13). Il y a d'ailleurs un autre groupe d'adolescents dans ce passage d'*Un monde à portée de main*, il s'agit de Valmy et de ses copains qui font de la moto dans les bois de Montignac, même s'il s'agit d'un autre moyen de locomotion que celui utilisé par les jeunes de 1940, même s'ils sont habillés différemment, il y a malgré tout un *continuum* entre ces jeunes qui partagent le goût de la bande, des découvertes : « Paula qui raconte cette histoire pense immédiatement à Valmy et à ses copains qui s'éclatent eux aussi dans les bois de Lascaux » (*MPM*, 252). Ce *continuum* est même prolongé par les souvenirs d'enfance de Paula qui « sait exactement l'impression que peut faire un garçon de dix-huit ans quand on en a treize, que c'est l'été, les vacances, et qu'il propose un plan alors que l'on est là, à errer comme un chien dans une cour brûlante » (*MPM*, 254). Ce qui intéresse Kerangal c'est de montrer la permanence des caractéristiques de l'adolescence même si les époques sont différentes. Il est d'ailleurs intéressant de voir que Marcel qui a dix-huit ans fait partie du groupe, pourtant c'est déjà un homme au vu de sa carrure et aussi parce qu'il a déjà un travail, il est employé dans un garage. Si Kerangal reprend ces informations, de même que l'origine de son surnom « Le Bagnard » ainsi que le matériel qu'il utilise pour l'expédition « une pompe à graisse Tecalemit » (*MPM*, 252), « une lame de ressort d'auto » (*MPM*, 255) qu'elle emprunte au site *Hominidé, les évolutions de l'homme*[305], elle fait néanmoins en sorte de ne pas le faire basculer du côté des adultes : « Ceux qui marchent ne sont plus des enfants mais ils cherchent un trésor – est-ce ainsi que l'enfance insiste ? » (*MPM*, 251). Kerangal poursuit, avec ce roman, la description de l'adolescence qu'elle a engagée depuis de nombreux romans déjà et qui est complétée ici par le symbole de la grotte qui est un entre-deux, un monde à part comme peut l'être l'adolescence qui n'est plus l'enfance et pas encore l'âge adulte tout en étant un peu des deux comme le montre la référence au *Club des cinq*[306]d'un côté et le physique de Marcel ainsi que son métier de mécano de l'autre. La grotte permet aux

[305] Brigitte et Gilles Delluc, « Lascaux, la découverte de la grotte il y a 70 ans » *in hominidés les évolutions de l'homme*. « Disponible en ligne : https:// www.hominides.com/html/references/grotte-de-lascaux-1-decouverte-delluc.php. Consulté le 08 août 2019 »: « il est âgé de 18 ans et, depuis deux ans déjà, il est apprenti mécanicien au garage Citroën Perez. Grand et robuste (déjà 70 kg), pas très expansif mais bon cœur, on le surnomme le Bagnard en souvenir du Jean Valjean joué en 1933 par Harry Baur dans Les Misérables, le film de Raymond Bernard ».

[306] Rapprochement déjà fait par le site *Hominidé* **«** La découverte fortuite de la grotte de Lascaux par quatre adolescents, telle une aventure du Club des Cinq », *op. cit*.

adolescents de faire leurs propres expériences (sexuelles ?) c'est aussi ce que l'on peut penser quand on lit le passage sur « le petit gouffre noir trop étroit » qui contient « l'odeur de la terre, aussi intime que celle que l'on respire dans les plis d'une peau humaine » (*MPM,* 255) loin du regard des adultes. Cette expérience (quelle qu'elle soit) est ce qui leur permet précisément de quitter le monde de l'enfance pour aborder celui de l'âge adulte comme le montre l'épisode de l'élargissement du trou creusé par les garçons, « le dehors et le dedans s'ouvrent l'un à l'autre par un trou qui s'échancre – large de vingt centimètres environ le jour de la découverte » (*MPM,* 256), qui réactive le symbole de la grotte en tant que matrice par cette image de l'accouchement complétée par la perte du bouchon : « la cavité perd son bouchon climatique » (*MPM*, 256). Cette image se double d'une régression car les garçons entrent dans la grotte. Ce double mouvement, vers l'extérieur et vers l'intérieur, semble bien correspondre à la période de l'adolescence où l'on a hâte de devenir adulte mais où l'on a aussi besoin de retrouver les repères rassurants de l'enfance. Ainsi, il arrive au cours de cette période que l'on retarde un peu l'entrée dans le monde adulte par une attitude régressive qui ramène « à des formes antérieures du développement de la pensée, des relations d'objet et de la structuration du comportement[307] ». La régression peut être considérée comme un moyen de défense face aux changements. Elle n'a rien de pathologique et peut être une étape dans le développement de l'individu (et pas seulement à l'adolescence d'ailleurs). Winnicott explique d'ailleurs, dans son article « De la régression considérée comme une thérapie » que parfois, un petit retour en arrière est nécessaire pour être capable de mieux affronter ce qui arrive, notamment les changements physiques, les changements de statut comme le passage de l'enfance à l'adolescence, de l'adolescence à l'âge adulte par exemple. La régression ramène l'adolescent vers un stade qu'il avait dépassé comme le décrivent Laplanche et Pontalis: « Dans un processus psychique comportant un sens de parcours ou de développement, on désigne par régression un retour en sens inverse à partir d'un point déjà atteint jusqu'à un point situé avant lui[308] ». Cela ne signifie pas que l'adolescent retourne à l'état de nourrisson mais qu'il cherche à se retrouver dans une sorte d'état de fusion où l'on s'occupait de lui comme dans la relation primitive entre la mère et l'enfant. Ainsi, Kerangal transforme une histoire extrêmement connue, la découverte de la grotte de Lascaux par ceux qu'on a appelé les enfants, en un symbole de l'adolescence, thème qui parcourt son œuvre.

Elle tisse d'ailleurs des fils d'œuvre en œuvre L'intertextualité se fait avec ses propres romans, avec la reprise de motifs. En effet, le lecteur a l'impression d'un jeu de piste qui

---

307 Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.400.
308 *Ibid.*

rebondit de texte en texte. Ainsi, la préhistoire n'est pas l'apanage d'*Un monde à portée de main*, d'autres textes y font référence. On trouve donc dans *Naissance d'un pont* des « animaux préhistoriques dans le sol sous la croûte de glace » (*NP*, 11), le « geste néolithique » (*NP*, 71), dans *Corniche Kennedy* la mer se peuple de « gueules préhistorique du temps de la Pangée » (*CK*, 112). De même, les lieux et les personnages se croisent, dans *La Vie voyageuse* Svevo parle de la Russie et raconte « des histoires de taïga, de steppes, de fleuves au nom de femmes, des histoires de trafics et de mer Noire » (*VV*, 157), la steppe que l'on retrouve dans *Tangente vers l'est*. Dans *Corniche Kennedy*, il est question de « la réimplantation d'un cœur nouveau » (*CK*, 97) qui trouvera son aboutissement sous une forme moins métaphorique dans *Réparer les vivants*. Georges Diderot, l'ingénieur de *Naissance d'un pont* a commencé sa carrière en Sibérie décrite aussi dans *Tangente vers l'est*, il fume des cigares Lusitania (*NP*, 235) qui est aussi le nom du célèbre paquebot torpillé en 1915 par un sous-marin allemand qui est au cœur de *Ni fleurs ni couronnes* : « Finn reconnaît le *Lusitania* – l'appareillage à New York, quelques jours auparavant, a fait les manchettes des journaux » (*NFNC*, 25). Un passage de *Kiruna* fait d'ailleurs la synthèse entre toutes ces références : « j'ai été revoir Mirny en Yakoutie du Nord, la mine de diamants qui siphonne tout l'espace et convertit les immeubles en Lego, en jouets dérisoires – de cette fosse, un type était sorti qui fumait des Lusitania et parcourait la planète de chantier en chantier, un homme de grand format dipsomane et pudique, que j'avais suivi pendant plusieurs années et que j'avais aimé » (*K*, 14). Kerangal entremêle les éléments de différents romans, brouille les pistes : qui a aimé cet homme, que l'on reconnaît comme étant Georges Diderot ? L'auteure, la narratrice ? Kerangal ménage des passages d'un roman à l'autre, elle raccorde les paysages, les personnages, les motifs. Cécile Yapaudjian-Labat fait remarquer, à juste titre, qu'il y a des « figures d'intercesseurs, dans chaque roman [qui] permettent ce passage d'un paysage à l'autre, ce raccord des paysages entre eux et de l'homme avec le paysage[309] ». Le lecteur pris dans cette immense toile est lui aussi un passeur par sa lecture, c'est lui qui relie les différents points puisque lire c'est lier, c'est rassembler. Comme le signale Cécile Yapaudjian-Labat « Un ours, circulant dans presque tous les romans de Maylis de Kerangal – je vous invite à le vérifier – assure même le passage d'un livre à l'autre[310] ». Un ours c'est exact mais aussi une tortue – nous invitons également à la vérification – que l'on retrouve de roman en roman.

[309] Cécile Yapaudjian-Labat, « Transports, voyages, paysages dans les romans » de Maylis de Kerangal, *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit*., p.63.
[310] *Ibid.*

Kerangal, comme le petit poucet rêveur du poème, égrène dans son œuvre des éléments qui une fois reliés permettent de former un ensemble cohérent.

3.3. La topographie passée par le filtre de l'imaginaire

Paysages carrefours

Les lieux chez Kerangal, comme chez tout auteur d'ailleurs, sont un mélange de lieux réels et de lieux traversés par l'imaginaire, les références personnelles, culturelles. C'est ce que dit Michel Collot qui parle du paysage comme d'un lieu de croisement :

> C'est un phénomène multidimensionnel, un véritable carrefour où se croisent les apports de la nature et de la culture, de l'histoire et de la géographie, de l'individu et de la société, du réel, de l'imaginaire et du symbolique[311].

Gilles Clément, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, prolonge cette définition du paysage dans la conception qu'il en donne que cite Kerangal dans *À ce stade de la nuit* :

> À la question : Qu'est-ce que le paysage ? Nous pouvons répondre : ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé de regarder ; après avoir cessé d'exercer nos sens au sein d'un espace investi par le corps (*ASN*, 52-53).

Le paysage ne serait donc pas quelque chose qui se développe sous nos yeux au moment où nous le regardons, il ne serait même pas quelque chose que l'on voit visuellement mais ce qui s'est déposé dans notre mémoire. Le paysage serait avant tout un paysage mental. Pour Pierre Jourde, « tout lieu, tout espace figurant dans l'œuvre est par définition imaginaire, et la Touraine de Gargantua l'est au même titre que l'Orsenna du *Rivage des Syrtes*[312] » tout comme les espaces que traverse Ulysse « bien que nous sachions qu'il s'agit de la Méditerranée[313] ». Jourde montre bien le mélange entre la topographie réelle et une topographie passée par le filtre de l'imaginaire de l'auteur :

> Le monde imaginaire ne connaît pas la génération spontanée. Il est fait de morceaux de « réalités ». Ou plus exactement, il se constitue en opérant un travail complexe de métamorphose et de croisement à partir d'un donné qui n'est pas seulement fait de la réalité telle qu'elle apparaît dans les atlas et les encyclopédies, mais également des mythes, des légendes de tous les univers déjà existants[314].

Kerangal montre de quelle façon se fait le point de rencontre entre lieux physiques et imaginaires :

> […] l'expérience topographique tissant un imaginaire lui-même stratifié de représentations et de mythographies, celles du Transsibérien[315].

---

311 Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2014, p.10.
312 Pierre Jourde, *op. cit.*, p.14.
313 *Ibid*.
314 *Ibid*., p.223.
315 Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », *op. cit.*, p.168.

Rien que ce nom de Transsibérien fait surgir des images chez le lecteur et particulièrement celle de Cendrars et son poème fleuve ou plutôt son poème qui se déploie sur des pages et des pages de même que le train traverse toute la Russie ou presque d'Ouest en Est emportant avec lui un adolescent, « En ce temps-là j'étais en mon adolescence/ J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance », qui pourrait presque être un frère pour Aliocha qui a dix-neuf ans mais que Hélène perçoit comme un « gosse » (*TE*, 45). Dans une longue énumération dans *À ce stade de la nuit*, Kerangal expose des lieux qui comptent pour elle, à la fois parce qu'elle les a visités, comme le lac Baïkal, ou y a vécu, Le Havre par exemple, ou parce qu'ils sont le souvenir de lectures comme la route des Flandres qui renvoie au roman de Claude Simon, Ellis Island qui est la porte d'entrée des États-Unis mais aussi un texte de Perec. Certains se retrouvent dans ses autres romans comme le lac Baïkal dans *Tangente vers l'est*, le mont Aigoual dont une photo est accrochée au mur du bureau de Révol dans *Réparer les vivants* (*RV*, 41-42), constituant ainsi une chaine continue :

> […] je pense au Havre et à Bouville, à la route des Flandres et à Ellis Island, aux Cards et à Lascaux, à la mer des Sargasses, je prononce lac Baïkal et Wyoming, je prononce Sahara et cap Horn, et encore détroit de Gibraltar et delta du Mékong, je murmure Grandes Jorasses, Guadalquivir et Loire, Liège-Bastogne-Liège, je murmure Zanzibar, Endoume, Kamtchatka, et encore mont Aigoual, plateau des Millevaches, massif des Maures, je chuchote Forêt Noire, Épeluche et Les Fougères, les noms se bousculent, ils vibrent et prolifèrent (*ASN*, 36-37).

Nous transportons tous avec nous un bagage constitué de références qui nous sont propres et qui nous permettent d'appréhender le monde, de mieux le saisir. Comme le dit Gilles Clément :

> […] le paysage apparaît comme essentiellement *subjectif*. Il est lu à travers un filtre puissant composé d'un vécu personnel et d'une armure culturelle. La Beauce, interprétée comme un vide monotone en France, apparaîtra comme une étendue admirable à un Japonais dont le pays ne bénéficie nullement d'un tel espace[316].

Ainsi, dans toute étude d'un paysage dans une œuvre littéraire, il ne s'agit donc pas de « se borner à identifier les référents géographiques » mais d'étudier « la façon dont il leur donne sens[317] ». Dans *Un monde à portée de main*, Kerangal fait subir une légère distorsion à la réalité en opérant un changement subtil dans l'adresse de l'école où Paula apprend l'art du trompe-l'œil. Cet institut, véritablement situé à Bruxelles au 31 rue du Métal, se trouve décalé au « 31 bis » (*MPM*, 33) dans le roman. Ce changement, qui pourrait sembler anodin, révèle en fait l'intention de l'auteure de faire passer le lecteur de la réalité à la fiction par ce glissement presque imperceptible qui lui permet de montrer qu'elle n'entend pas coller

[316] Gilles Clément, *Jardins, paysage et génie naturel. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 1er décembre 2011*, Paris, Collège de France/Fayard, 2012, p.7.
[317] Michel Collot, « Pour une géographie littéraire : une lecture d'*Archipel* de Claude Simon », Deuxième série - 3 | 2015. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/carnets/1380. Consulté le 07 juillet 2019 ».

servilement au réel avec lequel elle prend des libertés. Didier Blonde qui a tant chassé les adresses des personnages de romans explique que la mention du bis à côté du numéro est un leurre que le lecteur qu'il est a appris à déchiffrer :

> J'ai vite appris à suspecter ces petits *bis* si élégants, un peu désuets, ajoutés trop facilement mais qui font tellement vrais, et détournent l'attention. Précision ironique d'un simple clin d'œil de l'auteur qui me met en alerte. (…). Ces *bis* insidieux et fallacieux placent la fiction immobilière dans les interstices du réel, en le dédoublant. Ils servent à former des numéros vides, en creux, ou en trop, ceux de la maison toujours d'*à côté*, invisible à l'œil nu – l'espace de l'imaginaire[318].

Contrairement à ces fausses adresses auxquelles Didier Blonde fait référence, la maison de la rue du Métal « dont la façade semble avoir été prélevée dans le tableau d'un maître flamand » (*MPM*, 33) existe et a vraiment cette apparence avec sa brique rouge et ses pignons. Kerangal cherche à intégrer « l'espace de l'imaginaire », selon la formule très juste de Didier Blonde, à l'espace réaliste représenté par cette maison. Elle ne cesse d'ailleurs d'osciller entre réalité et fiction comme le montre par exemple la mention du quartier – « au bas du quartier Saint-Gilles » (*MPM*, 33) – et la référence à la féérie avec la répétition du mot « conte » qui caractérise la maison elle-même – « une maison de conte » (*MPM*, 33) – ainsi que la situation du personnage – « comme si elle entrait dans un conte, exactement comme si elle était elle-même un personnage de conte, Paula tire la chevillette » (*MPM*, 33). Cette référence à l'univers du conte renforce le changement qui se produit dans la vie de Paula dès qu'elle aura franchi le seuil de cette école et donne à cette étape une dimension initiatique. Ainsi, comme son personnage, Kerangal manie à la perfection l'art du trompe-l'œil en jouant sur les interstices entre réel et imaginaire.

« Nom de pays : le nom[319] »

La remarquable structure d'*À ce stade de la nuit* repose sur ce point de rencontre entre l'expérience réelle et les représentations que l'on peut avoir d'un lieu :

> Comment le nom réel appelle et se déporte dans le nom fictionnel, migre de l'état civil au roman, du registre historique des titres de noblesse à celui de la littérature ; ou comment le nom fictionnel peut ressaisir le nom réel (*ASN*, 32).

Ce lieu, c'est l'île de Lampedusa qui résonne à nos oreilles contemporaines comme un lieu hautement tragique et qui dans le texte est l'endroit où a fait naufrage un navire chargé de migrants mais Lampedusa c'est aussi, pour les cinéphiles et les amateurs de littérature, l'auteur du *Guépard*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, roman dont Visconti a tiré un film. Kerangal se promène dans le nom de Lampedusa jusqu'à lui donner une matérialité en

318 Didier Blonde, *Carnet d'adresses*, Paris Gallimard, « L'un et l'autre », 2010, p.47.

319 Ce titre est celui de la troisième partie de *Du côté de chez Swann* qui comporte une rêverie sur les noms de lieux.

utilisant le vocabulaire de la marche et de la géographie : « J'explore ce nom, j'en fais le tour, je le soupèse et le décompose, j'y entends in fine ce toponyme, ces quatre syllabes qui font surgir un espace, catalysent le soleil et l'histoire, le sec, la poudre, la guerre, l'or et le rouge, le délabrement. » (*ASN*, 30). Cette rêverie sur l'onomastique a de forts accents proustiens : « Chaque nom noble contient dans l'espace coloré de ses syllabes un château où après un chemin difficile l'arrivée est douce par une gaie soirée d'hiver, et tout autour la poésie de son étang, et de son église[320] ». Kerangal n'est pas la seule auteure contemporaine à s'attacher à la matérialité et à la sonorité des noms, Olivier Rolin, par exemple, s'inscrit dans cette même rêverie qui le conduit à égrener le nom des villes sur les tableaux d'affichage des aéroports car « les noms ont une couleur, une odeur, comme celle d'étoffes leur texture s'offre au toucher[321] ».

Kerangal voit Lampedusa à travers ses lectures, des souvenirs cinématographiques rejoignant ainsi Proust qui voit, lui aussi, une ville italienne, Parme, à travers sa lecture de Stendhal :

> Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *la Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes[322].

On aurait envie de citer Proust à n'en plus finir tant on retrouve dans *À ce stade de la nuit* le même mode de fonctionnement sur l'onomastique qui permet de faire sortir tout un monde d'un nom, tout comme Combray était sorti de la tasse de thé. C'est une façon de s'approprier le monde, de le rendre réel en lui donnant un aspect tangible. La pensée mouvante de Kerangal, les ponts qu'elle jette, à travers la rêverie sur le nom de Lampedusa, entre fiction et réalité, entre littérature et actualité permettent de reconnecter le passé (souvenir de lecture, de voyage, d'un film vu) au présent (les naufrages de bateaux de migrants et le sort qui leur est fait) montrant et saisissant un monde qui change (ce que raconte d'ailleurs *Le Guépard*, la fin d'un monde et le début d'un autre), « un état du monde, un tout autre récit » (*ASN*, 73) :

> J'ai su que Lampedusa était le nom d'une île il y a une vingtaine d'années, lors des premières arrivées de migrants dans son port et des premiers naufrages dans la zone. À l'époque, ce nom était pour moi celui de Burt Lancaster, celui d'un prince, celui d'un monde qui sombre, celui d'un écrivain, celui du mois d'août, celui d'un enfant. Il feuilletait en désordre différentes couches de sens, activait des imaginaires disparates, instaurait des scènes discontinues, des écritures qui toutes

[320] Proust, *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, [1954], p.268.
[321] Olivier Rolin, *Sibérie*, *op. cit.*, p.7.
[322] Proust, *Du côté de chez Swann,* Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1913], p.381.

> tremblaient dans l'épaisseur de son spectre. Étrangement, le toponyme insulaire n'avait encore jamais recouvert le nom de fiction qui avait fini par sédimenter en moi – ce nom de légende, ce nom de cinéma –, mais ce matin du 3 octobre 2013, il s'est retournée comme un gant, Lampedusa concentrait en lui seul la honte et la révolte, le chagrin (*ASN*, 73-74).

Ainsi, passer par l'imaginaire, par les références littéraires, filmiques, par ce que l'on connaît déjà, loin d'être un repli sur soi, sur son propre monde, devient chez Kerangal une façon de mieux appréhender le monde extérieur, de le déchiffrer et de lire ce qui était illisible autrement dit incompréhensible. On touche ici au cœur du travail de l'écrivain selon Kerangal qui consiste à faire des récits pour faire entendre le « chant du monde » (*ASN*, 46): « J'aime l'idée que l'expérience de la mémoire, autrement dit l'action de se remémorer, transforme les lieux en paysages, métamorphose les espaces illisibles en récit. » (*ASN*, 53). Kerangal fait partie de ces écrivains qui portent une attention accrue aux paysages ce qui, comme le fait remarquer Michel Collot, permet de « rétablir une "relation perdue" avec le monde[323] » loin du formalisme structuraliste et loin d'un certain nombrilisme d'une grande part de la littérature contemporaine.

3.4. Mythographie des grands espaces

Puissance émotionnelle et narrative de la Sibérie

Kerangal aime les grands espaces qui permettent à l'imagination de se déployer comme la Sibérie qui, ainsi que le fait remarquer Pierre Schoentjes « semble exercer depuis plusieurs années un pouvoir d'attraction certain sur les auteurs français[324] » notamment depuis 2010 avec les célébrations de l'année France-Russie qui a embarqué une douzaine d'écrivains, dont faisait partie Maylis de Kerangal, dans le Transsibérien à bord d'un train spécial nommé pour l'occasion « Blaise Cendrars », direction Vladivostok. Cela a donné lieu à la publication de nombreux textes en 2011 et 2012, à une inflation de romans et de récits ayant pour cadre la Sibérie et « peu à peu, des jaquettes enneigées, ouvertes sur des espaces infinis, marquées de ronds de verre de vodka ou striées de rails ferroviaires postsoviétiques, se sont multipliées sur les tables des libraires[325] ». Il faut ajouter aussi les écrivains comme Sylvain Tesson ou Cédric Gras qui ont beaucoup écrit sur cette partie de la Russie et qui y ont séjourné. La chute du mur a permis, au fil du temps, à la Sibérie de rentrer à nouveau dans

323 Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p.123.
324 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p.135.
325 Marine Landrot, « Les écrivains français répondent à l'appel de la toundra russe » *in Télérama* 05/01/2012. « Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/livre/les-ecrivains-francais-repondent-a-l-appel-de-la-toundra-russe,76654.php. Consulté le 19 octobre 2019 ».

l'imaginaire des écrivains français, renouant avec les descriptions de ces espaces faites par Custine ou encore Jules Verne (on peut citer aussi, après eux, *Le Retour d'URSS* de Gide).

Chez Kerangal, la Sibérie permet de mettre l'accent sur le mouvement comme cela a été vu, cela permet de donner une certaine ampleur aux déplacements des personnages et à leurs pensées qui se déploient dans ce vaste espace alors que « la France, c'est tout petit comme pays » (*TE*, 42). La Sibérie « contribue à la puissance émotionnelle que recèle l'espace physique[326] ». Elle est un formidable réservoir à sentiments, sensations, un moteur narratif exceptionnel. Chez Kerangal, la Sibérie est perçue selon les axes suivants : l'immensité et son corolaire, la monotonie d'un paysage qui peut se dérouler sur des dizaines de kilomètres et qui peuvent engendrer la peur. Aliocha, dès le début, ressent fortement la peur à cause du poids de l'histoire de la Sibérie, ce goulag gelé. En un seul passage, Kerangal résume ces axes :

> Putain la Sibérie ! Voilà ce qu'il pense une pierre dans le ventre, et comme pris de panique à l'idée de s'enfoncer plus avant dans ce qu'il sait être une terre de bannissement, oubliette géante de l'empire tsariste avant de virer pays du goulag. Un périmètre interdit, une zone mutique et sans visage. Un trou noir. La cadence du train, monotone, loin d'ankyloser son angoisse, l'agite et la ravive, déroule les files de déportés pioches à la main dans les tempêtes de neige, rameute les baraques frêles alignées au milieu de nulle part, les cheveux que le gel a collés dans la nuit contre les sols de planche, les cadavres raidis sous le permafrost, images tremblées d'un territoire dont on ne revient pas (*TE*, 15-16).

La Sibérie est vue ici uniquement de manière très dépréciative qui correspond à l'image que l'on s'en fait traditionnellement et qui lui colle à la croûte terrestre car, comme le fait remarquer Dominique Fernandez, depuis le XIXe siècle et pendant une grande partie du XXème, « très rares sont les ouvrages qui parlent d'une autre Sibérie que celle des prisons, des camps, des travaux forcés[327] ». Kerangal s'inscrit d'ailleurs dans cette représentation car comme elle le déclare elle-même, elle a un « bagage très classique en ce qui concerne la culture russe », ce qui lui donnait « une vision de la Russie qui était un amoncellement de clichés un peu tragiques[328] ». C'est le pays d'où l'on ne revient jamais comme le montrent des termes tels que « oubliette géante », « trou noir ». C'est une région aux conditions difficiles, une région de mort. L'exclamation initiale semble être dite par Aliocha. L'image négative, accentuée par l'utilisation de l'interjection vulgaire « Putain », qu'il a de la Sibérie, la peur qu'il éprouve à la pensée de son seul nom vient certainement des histoires qu'il a pu entendre sur le destin de ce territoire marqué par une histoire terrible et redoutable qui trouve un écho dans l'angoisse du conscrit qu'il est, qui vit ce trajet et le service militaire comme une sorte de

---

326 Olivier Rolin, *Sibérie*, *op. cit.*, p.9.

327 Dominique Fernandez, *Transsibérien*, Paris, Grasset, 2012, p.34.

328 « Maylis de Kerangal -*Tangente vers* l'est, Librairie Mollat, 2012. « Disponible en ligne : https:// www.youtube.com/watch?v=Yk7RI0YkwIc. Consulté le 13 novembre 2019 ».

déportation. En outre, la description de la Sibérie qui vient après l'exclamation est le fait du narrateur mais peut être même considérée comme venant de l'auteure elle-même dont les souvenirs de lectures affleurent.

Danielle Sallenave, dans son récit de voyage tiré de la même expérience, confie : « J'ai l'esprit rempli de lectures, d'images, de réminiscences historiques[329] », c'est la même chose pour Olivier Rolin qui, dans *Sibérie*, cite Cendrars et pour Dominique Fernandez qui dans *Transsibérien*, cite Tolstoï, Mandelstam, Verne. Kerangal, contrairement à la très grande majorité de ses compagnons de voyage, peut-être aussi parce qu'elle passe par la fiction pour raconter, ne cite pas ses références littéraires qui restent plutôt implicites mais qui n'en constituent pas moins un socle sur lequel repose en partie le récit même si elle déclare : « Je n'avais pas assez de culture sur la Russie pour refiltrer pour reconfigurer tout ce que je voyais[330] ». Jules Verne est d'ailleurs la référence majeure, consciente ou inconsciente, dans le texte de Kerangal qui lui doit les remarques sur l'immensité, les déportés qui sont mentionnées dès le début de *Michel Strogoff* afin de poser le cadre d'une terre d'exil :

> Cette immense étendue de steppes, qui renferme plus de cent dix degrés de l'ouest à l'est, est à la fois une terre de déportation pour les criminels, une terre d'exil pour ceux qu'un ukase a frappés d'expulsion[331].

On retrouve les mêmes constats sur l'immensité de la région et sur le paysage dont la répétition, qui semble être à l'infini dans cette « plaine sans limite[332] », semble redoubler l'impression d'enfermement. Ainsi, chez Kerangal, c'est « toujours le même déploiement lent et massif du paysage » (*TE*, p52), la forêt est dense : « conifères sombres aux troncs roux, épicéas, trembles, une folie de mélèzes » (*TE*, 55). On y entend quasiment la même chose chez Verne :

> La route se développait tantôt à travers d'immenses landes, qui laissaient un champ vaste aux regards, tantôt sous d'épaisses et interminables forêts de sapins, dont on croyait ne jamais sortir[333].

De même, le passage qui met en scène la découverte du lac Baïkal par les passagers du Transsibérien présente un petit air de famille avec le roman de Verne, notamment par cette quasi obsession du détail, de la documentation qui est certes bien moins développée chez Kerangal mais qui est néanmoins présente notamment dans le discours du vieil homme qui explique que le Baïkal est « la plus grande réserve d'eau douce de la terre » (*TE*, 90), information que l'on trouve aussi, sur la page Wikipédia qui lui est consacrée : « Il constitue

---

329 Danielle Sallenave, *Sibir. Moscou-Vladivostok. Mai-juin 2010*, Paris, Gallimard, 2012, p.13.

330 « Maylis de Kerangal -*Tangente vers* l'est, Librairie Mollat, 2012.

331 Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, « Le Livre de poche », 1999 [1876], p.17.

332 *Ibid*., p.174.

333 *Ibid*., p.360-361.

la plus grande réserve d'eau douce liquide à la surface de la Terre[334] ». Cette information est également présente chez Jules Verne, de manière plus développée, dans *Michel Strogoff* :

> Cet immense bassin d'eau douce, alimenté par plus de trois cents rivières, est encadré dans un magnifique circuit de montagnes volcaniques. Il n'a d'autre déversoir que l'Angara, qui, après avoir passé à Irkoutsk, va se jeter dans l'Yeniseï, un peu en amont de la ville d'Yeniseïsk[335].

Evidemment, chez Verne, la partie documentaire occupe toujours beaucoup de place et il saisit ici l'occasion de faire une leçon de géographie, des « leçons de choses[336] » comme l'écrit à son propos Michel Raimond ce qui n'est pas le cas de Kerangal qui d'abord « part du terrain (au sens qu'on accorde à ce terme en sciences humaines[337]) » et qui tisse ensemble expérience, documentation et fiction. Ainsi, ses impressions sur la Sibérie doivent autant à son expérience personnelle qu'à internet et qu'à Jules Verne qui n'était, lui, jamais allé en Russie mais qui a réussi, à travers la documentation glanée et son art de la narration à rendre son Michel Strogoff et les paysages qu'il traverse vivants et saisissants. Kerangal décrit en fait assez peu les paysages de Sibérie puisque son récit se passe souvent la nuit et se concentre sur une situation dramatique, voire dramaturgique (ce lieu unique que représente le train) avec des personnages coincés dans un lieu clos (les wagons) qui parcourt un grand espace (l'immensité sibérienne). C'est ce formidable ressort narratif qui guide Kerangal à travers son histoire et qui était en germe avant même d'effectuer le voyage : « il y a une représentation mythique du Transsibérien avant même qu'on n'y soit monté c'est un train qui excite l'imagination[338] ».

Images américaines

Plus encore que la Sibérie, ce sont les espaces américains qui constituent un important stock d'images et d'histoires. Le territoire américain est un lieu essentiel pour Kerangal qui a séjourné dans une petite ville du Colorado de 1996 à 1997. Elle relate d'ailleurs cette expérience dans une longue nouvelle, « Mustang » publiée en 2021. C'est d'ailleurs là qu'elle s'est lancée dans l'écriture de son premier roman *Je marche sous un ciel de traîne*. Le fait de vivre un temps aux États-Unis, l'éloignement du pays natal et de la langue maternelle lui ont permis de larguer les amarres, de se détacher d'un certain nombre de choses et de libérer sa créativité :

---

334 Wikipédia, Article « Lac Baïkal». « Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lac_Ba%C3%AFkal. Consulté le 14/11/2019 ».

335 Jules Verne, *Michel Strogoff*, *op. cit*., p.421.

336 Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2011, [1987], p.42.

337 Judith Mayer, « Maylis de Kerangal, l'inspiration documentaire », *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.63.

338 « Maylis de Kerangal -*Tangente vers* l'est, Librairie Mollat, 2012, *op. cit.*

> Je m'éloigne, dit-elle de son expérience américaine, d'un certain rapport à la culture et à la littérature, où la mémoire, le rapport au passé, l'empreinte familiale jouent le premier rôle[339].

Le Nouveau monde porte bien son nom pour Kerangal qui se réinvente à son contact et se découvre auteure. Si *Je marche sous un ciel de traîne*, pourtant écrit aux États-Unis, ne traite pas de ce pays et s'inscrit dans un cadre géographique très français, les villages du Périgord, il présente néanmoins une structure assez proche de celle du *road-trip* qui se poursuit de roman en roman. Ainsi, Ariane dans *La Vie voyageuse* part sur les traces de l'amour de jeunesse de sa tante ce qui la conduit de Paris à Barcelone puis en Ardèche en voiture. Dans le passage où Ariane remonte vers Vals-les-Bains et traverse « le désert français, avais-je lu quelque part » (*VV*, 114), Kerangal fait référence à l'ouvrage du géographe Jean-François Gravier, *Paris et le désert français* mais fait aussi avec ce terme « désert » un clin d'œil au paysage américain renforcé par la phrase « comme disent les cow-boys de l'Arizona » (*VV*, 114) et par le restauroute qui fait penser à un *diner* :

> J'ai dépassé un café restaurant éclairé devant lequel stationnaient plusieurs poids lourds et j'ai fait demi-tour. J'aurais dévoré n'importe quoi. À l'intérieur, il faisait une chaleur infernale et la buée dégoulinait sur les vitres (*VV*, 114).

Kerangal parvient à donner un petit air américain à ce trajet malgré « la soupe de châtaignes au lait » servie dans le café restaurant. Une autre Ariane, dans la nouvelle « Ariane espace » du recueil *Canoës*, est décrite comme une « grande Sioux » (*C*, 165) et le titre du recueil lui-même est placé sous le signe de l'Amérique du Nord et plus précisément des Amérindiens. Dans *Corniche Kennedy*, le sachet de drogue pris aux dealers qui se dissipe dans l'air sous forme d'un petit nuage blanc prend des allures de « signal indien qui monte dans le ciel » (*CK*, 180). Dans ce même roman, les impétueux adolescents plongeurs sont comparés à des « poulains lâchés pour la première fois dans le corral » (*CK*, 82) Kerangal plaque tout un imaginaire américain sur des paysages français, permettant ainsi au lecteur d' «entrer dans la fiction de l'Amérique, dans l'Amérique comme fiction[340] ». Cette assertion en forme de chiasme de Baudrillard explique bien les fantasmes que produit le nom « Amérique » avec sa mythologie des grands espaces immédiatement reconnaissables comme en témoigne la narratrice (qui est aussi dans une certaine mesure l'auteure) de « Mustang » :

> La voix du bluesman et la Mustang agencées l'une à l'autre ne formaient plus qu'un seul moteur, un seul corps sonore, lequel nous propulsait vers une ligne d'horizon magnétique, tandis qu'une autre force, celle-là subreptice, nous ramenait aux figures de l'Amérique que nous portions en nous avant de venir ici, puisque ce pays – les *States*, disions-nous, prononcé *stètss'* avec la désinvolture idoine – nous était familier, nous le connaissions déjà, nous en avions une image – cinéma, séries télé, spots publicitaires –, des centaines d'heures de visionnage le samedi après-midi, le plus souvent affalés dans les canapés des maisons de province, en avait produit un reflet.

---

339 *Décapage* n°53, *op. cit*., p.82.

340 Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p.59.

> Désormais un continuum de scènes, de paysages et de visages défilait à l'arrière de nos cerveaux, subliminal, tant il nous semblait que nous étions déjà venus, que nous étions de retour, égarés dans un présent dilaté, un présent bizarre. (*C*, 55-56)

Un air de blues, une voiture mythique – « la voiture mythique de l'Amérique » (*C*, 53) –, un paysage qui défile et voilà toutes les images américaines imprimées par les cerveaux gavées de séries, de films, de « vieux *Lucky Luke* » (*C*, 41), qui sont réactivées, un pays qui est connu et reconnu sans qu'il soit besoin de s'y être déjà rendu. C'est ainsi que Kerangal, à l'instar de Baudrillard, présente les États-Unis, un pays devenu une fiction tant ses représentations ont été diffusées sous toutes ses formes, face auquel le voyageur devient un spectateur confronté à des images qui se superposent, celles qu'il a sous les yeux et celles qui proviennent de son propre cinéma intérieur, de « l'arrière de [son] cerveau […] ». Le présent décrit par l'auteure ne peut, dans ces conditions, qu'être dilaté car il contient à la fois les souvenirs du passé – ces samedis après-midi vautrés dans les canapés à regarder des films – et l'expérience présente, *hic et nunc*, du paysage abordé. D'ailleurs, à force de s'être gavée d'images, la narratrice de « Mustang » finit par se fondre dans le paysage, par entrer véritablement dans « l'Amérique comme fiction » et par percevoir la rue américaine comme un décor tellement conforme à l'idée qu'elle s'en fait :

> Mais quelque chose ici jouait avec le vrai et le faux, comme si la rue principale de Golden était truquée, fabriquée pour les besoins d'un récit, et comme si l'arche de bienvenue matérialisait la porte d'entrée d'un monde fictif. (*C*, 44)

Et cet aspect fictionnel est entretenu par les clichés qu'elle n'évite volontairement pas et avec lesquels elle joue comme le montre notamment cette description qui, sur le mode énumératif, passe en revue les poncifs du mode de vie américain dans une sorte de zoom qui fait passer le lecteur des pelouses, à la crème glacée pour arriver aux armes à feu :

> Le continuum de pelouses et de maisons qui défilent, trombinoscope de l'Amérique *middle class* blanche, chrétienne, bûcheuse, la bannière étoilée plantée au balcon, les pots de crème glacée taille XXL au fond du congélo et le flingue bien à plat dans le tiroir de la table de nuit. (*C*, 34-35)

D'autres clichés sont mis en avant et s'incarnent dans le personnage de la monitrice d'auto-école qui vit dans un mobil-home stationné dans un « *trailer park* » (*C*, 81) et dans la peur de descendre au sous-sol, pièce associée « aux crimes, aux millions d'armes qui circulaient dans ce pays, aux tueurs en série et aux tueries de masse » (*C*, 88-89) ce qui fait dire au personnage du mari : « c'est toi qui a vu trop de films » (*C*, 89). Et c'est précisément par le biais du cinéma et particulièrement du western que Kerangal entre dans la fiction de l'Amérique :

> Les westerns sont les films de mon enfance, je les regardais à la télévision, écrasés en sandwich entre deux bandeaux noirs – le format cinémascope inadapté à l'écran trop étroit. J'en ai vu beaucoup. Plus tard, je suis venue vivre au Colorado, et dès les premiers jours, j'ai éprouvé ce sentiment de l'horizontalité. Mais les bandeaux noirs avaient disparu, le paysage s'était libéré, et

> j'étais soudain au cœur de l'image, j'étais dans le film. La mythograhie américaine jouait à plein[341].

La rencontre avec le paysage américain s'est faite par l'intermédiaire des images que Kerangal s'était forgées. Même sur place, l'auteure perçoit l'espace par le prisme des films. La preuve en est qu'elle reprend dans « Mustang » exactement les mêmes termes pour décrire sa perception de l'espace à travers l'univers filmique : « les bandeaux noirs qui ajustaient le format du film sur l'écran de la télé avaient disparu, et soudain j'étais dans l'image » (*C*, 42), Dans ce même texte, les références cinématographiques sont renforcées par le double sens du mot mustang qui désigne une marque de voiture – « la voiture de Steve McQueen dans *Bullitt* » (*C*, 54) – mais aussi un cheval sauvage qui appartient à la mythologie du Grand Ouest américain. Kerangal joue d'ailleurs sur ces deux acceptions du terme quand elle raconte l'accident de voiture car la Mustang « bondit » (*C*, 98) – « un pur-sang galope en travers de la calandre » (C, 53) – et la narratrice doit en sortir « comme si [elle] devai[t] sauter de cheval » (*C*, 100). Deux univers fictionnels se croisent, celui des films à courses-poursuites et celui du western. Kerangal déclare, dans un entretien accordé à France Culture, que l'Amérique a beaucoup compté dans son imaginaire :

> L'Amérique, c'est la prairie, les westerns, l'aventure, la terre épique […] un cliché véhiculé par les westerns, c'est le *Construire un feu* de Jack London, et les hommes qui en émanent sont ces êtres taiseux, pragmatiques qui habitent ces paysages et qui ont un rapport au faire, à l'action et qui sont délestés de l'obsession des origines qui est une obsession plus européenne[342].

On reconnaît dans cette description certains ingrédients de *Naissance d'un pont* comme l'aventure de la construction de l'ouvrage d'art qui donne son titre au roman et qui devient une épopée des travailleurs. Georges Diderot, l'ingénieur, illustre parfaitement ces hommes taiseux mus par le faire, toujours dans l'action, détachés des origines comme les gamins de *Corniche Kennedy*. Son écriture est également influencée par l'Amérique et son expérience de la vie sur un campus du Colorado qui se retrouve notamment dans les interjections essentiellement utilisées dans le langage des jeunes, ceux de la corniche et les surfeurs de *Réparer les vivants* par exemple :

> Ces voix américaines elles sont revenues dans les livres sous la forme d'interjections « *yes* », « *let's go*[343] ».

---

341 Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.18-19.

342 *France Culture, LSD*, la série documentaire de Perrine Kervran. 1/4 : « Amérique, je t'aime, je te hais », 02/11/2020. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lamerique-des-ecrivains-francais-14-amerique-je-taime-je-te-hais. Consulté le 11 novembre 2020 ».

343 *France Culture, LSD*, la série documentaire de Perrine Kervran. 3/4 « Écrire à l'américaine », 02/11/2020. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lamerique-des-ecrivains-francais-34-ecrire-a-lamericaine. Consulté le 11 novembre 2020 ».

L'anglais ressurgit fréquemment puisque pour elle, « c'est le langage du rock, du surf, du cinéma[344] ».

L'intérêt de Kerangal pour les paysages américains n'est pas à mettre uniquement sur le compte d'une expérience personnelle, il n'est pas à expliquer qu'à travers sa biographie car il s'agit aussi et peut-être principalement d'un intérêt pour des espaces ouverts, presque sans limite où tout semble possible, même s'affranchir de ses racines, de sa généalogie pour se réinventer. On comprend mieux encore pourquoi la France de *La Vie voyageuse* prend, sous le regard de l'auteure, des airs de paysages américains : Ariane étouffe dans le cadre familial rigide et le *road trip* lui permet de larguer les amarres, de commencer à vivre sa vie en se détachant d'une généalogie pesante. *Go west, young lady*, vers un « Ouest rhizomatique […], avec sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées[345] » comme l'ont défini Deleuze et Guattari. Chez Kerangal le paysage américain est perçu comme un espace non figé, rhizomatique qui s'accorde parfaitement avec les projets d'émancipation d'Ariane, même si son ouest à elle c'est le trajet qui la mène de Paris à Barcelone. C'est le même constat que nous pouvons faire pour *Corniche Kennedy* très marqué par la mythologie des grands espaces américains comme nous l'avons vu. Lorsqu'à la fin du roman Suzanne et Eddy se cachent dans les calanques, le paysage devient celui de l'Ouest américain avec la « brise tiède montée du canyon » (*CK*, 176), « les yeux brûlés par le soleil » (*CK*, 176) et « les joues râpées par les vents » (CK, 176). Dans ce cadre ainsi décrit, les deux adolescents deviennent logiquement des indiens qui font comme des signaux de fumée. Et comme l'ont fait remarquer Deleuze et Guattari, dans les représentations du grand Ouest rhizomatique on trouve des « Indiens sans ascendance[346] » ce qui convient parfaitement à Suzanne et Eddy qui s'inscrivent dans cette mythologie américaine en voulant couper les ponts avec leurs origines, leur filiation.

Kerangal prend alors place dans la longue file d'auteurs contemporains français qui ont ancré un ou plusieurs de leurs livres en territoire américain. L'on peut citer parmi eux *Western* (2005) et *Journée américaine* (2009) de Christine Montalbetti, *Faillir être flingué* (2013) de Céline Minard, *La Disparition de Jim Sullivan* (2013) de Tanguy Viel, *Les oiseaux morts de l'Amérique* (2018) de Christian Garcin, *Pas Dupe* (2019) d'Yves Ravey. Ces titres constituent un échantillon de la production contemporaine tournée vers un imaginaire américain. Comme le fait remarquer Pierre Schoentjes, « la génération des auteurs nés dans

[344] *Ibid*.
[345] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p.29.
[346] *Ibid*.

les années 1960 et 1970, et qui connaît bien cette littérature, s'est engagée dans un dialogue à distance avec ses confrères américains[347] ». Tanguy Viel lui-même dans l'incipit de *La Disparition de Jim Sullivan* fait part de ce constat :

> Récemment, comme je faisais le point sur les livres que j'avais lus ces dernières années, j'ai remarqué qu'il y avait désormais dans ma bibliothèque plus de romans américains que de romans français. Pendant longtemps pourtant, j'ai plutôt lu de la littérature française. Pendant longtemps, j'ai moi-même écrit des livres qui se passaient en France, avec des histoires françaises et des personnages français. Mais ces dernières années, c'est vrai, j'ai fini par me dire que j'étais arrivé au bout de quelque chose, qu'après tout, mes histoires, elles, elles auraient aussi leur place en Amérique[348].

Mais les auteurs français ne sont pas de simples *copycat* car il existe un véritable dialogue entre leur écriture et le roman américain par le biais d'une certaine distanciation qui permet justement d'interroger le roman et la culture américaine qui sont des modèles dominants (il n'y a qu'à voir la surreprésentation du cinéma américain dans les sorties en salles) et qui, qu'on le veuille ou non, occupent une place importante dans nos imaginaires. Ainsi, Tanguy Viel, reprend des clichés du roman américain, non pour les reproduire mais pour les interroger, pour les souligner :

> […] de même qu'on pourrait apprendre à connaître Susan Fraser, l'ex-femme de Dwayne Koster, puisque j'ai remarqué cela dans les romans américains, que le personnage principal, en général, est divorcé. Du moins, c'est souvent à ce moment-là qu'on le découvre, en général autour des cinquante ans, après que sa vie sentimentale s'est un peu compliquée[349].

Ce qui fait que son livre est à la fois une entreprise d'écriture de roman américain mais aussi une critique, une analyse :

> Et c'est vrai que Dwayne Koster avait exactement cinquante ans quand commençait mon histoire, que sa vie sentimentale s'était un peu compliquée, et qu'il était divorcé donc, puisque, d'une manière générale, il n'était pas question de déroger aux grands principes qui ont fait leur preuve dans le roman américain[350].

Viel s'autorise aussi l'ironie montrant qu'il n'est absolument pas dupe, qu'il n'essaye pas d'écrire comme un véritable romancier américain mais comme un auteur français qui rend compte de la matière qui compose le roman américain. Comme il a remarqué que les romans américains utilisaient beaucoup le procédé du flashback pour expliquer les fêlures des personnages, leurs origines, d'où ils viennent, il prend véritablement le procédé au pied de la lettre et remonte en 1652 pour expliquer la vie de l'ancêtre de Dwayne. Il a également remarqué l'utilisation importante du détail. Aussi, écrit-il à propos du motel et des frites trop grasses qu'il décrit avec minutie :

---

[347] Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p.110.
[348] Tanguy Viel, *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2013, p.9.
[349] *Ibid*., p.12.
[350] *Ibid*.

> […] j'insiste sur certains détails, non pas qu'ils soient importants en eux-mêmes mais parce que j'ai remarqué qu'on n'écrit pas un roman américain dans un sens aiguisé du détail[351].

Montalbetti également, dès l'ouverture de *Western*, joue sur les images que nous avons de l'Amérique :

> Appelons-le comme on voudra, ce trentenaire à la chemise carrelée qui se berce sous l'auvent, selon un dispositif tout ce qu'il y a de plus bricolé ma foi, un balancement de fortune[352].

Ce sont les toutes premières lignes du texte et le lecteur peut y lire un redoublement du titre qui le conforte dans l'idée que c'est bien un décor américain qui lui est présenté. En effet, il suffit d'une chemise à carreau, d'une chaise sous un auvent pour que se mette en place ce cadre qui va être complété tout au long du roman avec la description des bottes, des paysages, du ranch, du corral, jusqu'au fameux duel final, passage obligé du genre, tout ce qui correspond à la représentation de l'Ouest américain et du western. Baudrillard explique que tout est cinématographique en Amérique : « Vous parcourez le désert comme un western[353] ». Chez Montalbetti, ce western américain est mâtiné de western spaghetti à la Sergio Leone auquel elle emprunte notamment certains procédés comme le gros plan sur un détail qu'elle pratique à merveille avec ce passage étonnant qui décrit sur cinq pages des insectes, « une cohorte d'hexapodes, tout frétillants[354] », qui montent sur une botte. Il est aussi question de bottes dans *Faillir être flingué* de Céline Minard, de bottes que l'on se dispute, de chariots dans la prairie, d'un saloon, toute la panoplie du western, poussée à l'extrême, est utilisée :

> Les portes du saloon s'ouvraient toutes les cinq secondes au rythme des détonations. Des éclats de bois volaient dans la rue. Certains tireurs plaçaient si bien leurs balles qu'elles se plaquaient sur les murs avant de revenir à toute volée dans le bar[355].

Cette outrance qui crée un effet humoristique nous donne également l'impression d'être dans un western spaghetti. C'est donc bien le cinéma qui est, avant tout, le point commun de ces romans français qui prennent pour cadre les États-Unis. Kerangal installe aussi le western dans ses textes, redéveloppant tout un imaginaire cinématographique dans un paysage, les Rocheuses, fait de « travellings panoramiques de western, ceux que l'on regardait le mardi soir en éteignant la lumière du salon pour faire comme au cinéma » (*C*, 42), avec un duel au soleil marseillais dans *Corniche Kennedy* où l'une des plateformes, le Face To Face (au nom évocateur, en anglais de surcroît) devient un lieu d'affrontement digne de ce genre de films :

> […] pour eux le Face To Face est le promontoire des duels, celui où cogne le soleil des westerns, celui de l'épate et du grand jeu (*CK*, 31).

---

351 *Ibid*., p.23.
352 Christine Montalbetti, *Western*, Paris, POL, 2005, p.9.
353 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p.111.
354 Christine Montalbetti, *op. cit.*, p.12.
355 Céline Minard, *Faillir être flingué*, Paris, Rivages « Poche », 2015, [2013], p.65.

Dans *Réparer les vivants*, on pourrait presque se croire en Californie lors de la session de surf des trois jeunes avec les anglicismes tels que *van* « jamais ils ne disent camionnette, plutôt crever » (*RV*, 16), *let's go*, *take off*, *ride*. Ils se surnomment eux-mêmes les *Big Waves Hunters* (*RV*, 15) et se sont donné des pseudonymes qui sonnent comme des noms américains : « Chris, John et Sky » (*RV*, 15). C'est une façon pour Kerangal de montrer que le modèle de ces jeunes est un modèle américain :

> […] l'anglais incrusté dans leur français, constamment, pour tout et pour rien, l'anglais comme s'ils vivaient dans une chanson pop ou dans une série américaine (*RV*, 18).

Cela lui permet donc de faire ressentir l'univers de ces jeunes qui rêvent d'être autre chose que des « lycéens d'estuaires » (*RV*, 15) et fantasment sur les États Unis. Dans *Kiruna*, c'est l'imaginaire du Grand Ouest américain qu'elle convoque et ce d'autant plus aisément qu'il est question de l'origine des premières mines :

> Les premières mines […] engendrent ces hameaux misérables où se forgent les grandes fictions épiques, où s'élaborent ces récits de fondations qui font la manne des westerns (*K*, 39).

On y retrouve donc les mêmes composantes que dans la conquête de l'ouest, des invariants tels que la violence, le bar, ces figures légendaires comme les cantinières « qui ressemblent à des héroïnes de western » (*K*, 99), ou comme Kerangal le montre ici, le même point de départ, une origine commune, des lieux peu peuplés et par conséquent les mêmes résultats, les mêmes types d'individus :

> C'est toujours la même histoire : un éclat de minerai scintille au creux d'une paume, une veine est découverte, une rumeur se répand, des hommes affluent qui s'installent sur place, des femmes plus rarement, un bourg qu'il faut équiper, informer, sécuriser, avitailler en médicaments, en nourriture et en vêtements, en outils et en ustensiles. Bientôt une communauté se forme. Outre les mineurs, le Norrbotten attire alors toutes sortes de marginaux, *moonshiners* (les contrebandiers d'alcool), trafiquants, prostituées, vagabonds, criminels en cavale – on l'a comparé au Klondike de la ruée vers l'or (*K*, 39-40).

Comme les lieux et leur histoire se ressemblent, Kerangal finit par décrire la mine suédoise avec des images et des termes (comme *moonshiners*) empruntés au grand ouest américain et au western facilitant aussi le travail de représentation du lecteur qui est déjà familier de cet univers. Kerangal fait elle aussi référence au western spaghetti dont elle emprunte certaines caractéristiques quand elle décrit le combat entre Georges Diderot et Jacob dans *Naissance d'un pont* comme on le voit avec la coloration grotesque que prend l'affrontement quand, par exemple Georges Diderot s'écrase par terre en faisant « splash » (*NP*, 118), ou encore le gros plan sur un détail de la tenue vestimentaire de Jacob qui le rend ridicule, ici, « le coton blanc des chaussettes, bien visibles sous le pantalon trop court » (*NP*, 117).

Il faut noter également que Kerangal n'utilise pas que le western pour évoquer les États-Unis, ses romans se chargent en effet de références à la musique, au sport, à la

littérature. Ainsi, dans *Dans les rapides*, les trois adolescentes du Havre qui découvrent les albums de Blondie rêvent de partir pour New York ce qui vaut au lecteur, pendant une dizaine de pages, une description de la vie de la chanteuse Debbie Harry dans cette ville des années soixante-dix. New York est en fait peu décrite en elle-même. Certes, certains quartiers comme le Lower East Side ou le Bowery sont cités pour donner un ancrage réaliste à l'histoire mais l'accent est surtout mis sur la trajectoire de Debbie Harry, ses petits boulots, comment elle parvient à se débrouiller dans le New York noctambule et comment elle devient une icône du rock. Ces pages s'inscrivent plus dans un « paysage » littéraire que dans un paysage réel car elles font penser au travail de l'auteure américaine Joyce Carol Oates qui dans *Blonde* retrace la vie de Marilyn Monroe dans une fresque de mille pages, en inventant des dialogues, les pensées de Marilyn, des situations, à partir d'une documentation solide, donnant ainsi l'impression de suivre la vie tragique de l'icône du cinéma comme si on y était. *Blonde* est d'ailleurs un ouvrage qui a compté pour Kerangal et ce n'est pas un hasard si le passage qui décrit la vie de Blondie est inspiré du travail de l'auteure américaine :

> […] quand je lis *Blonde*, je retrouve toute la vie de Marilyn dans laquelle Joyce Carol Oates investit tous les blancs pour y développer la fiction. Moi, la documentation me sert à ça[356].

Kerangal imagine aussi la vie de Debbie notamment par une série de questions qui concerne son arrivée à New York montrant ainsi par l'incertitude revendiquée l'oscillation entre invention et documentation :

> Quel bagage a-t-elle prévu, la jolie Debbie, quels tee-shirts, quelles robes ? Combien de numéros de téléphones a-t-elle dans son sac, cinq, six, douze ? Qui appelle-t-elle le premier soir ? (*DR*, 33)

Kerangal ne fait pas que donner des références et un cadre américain à certains passages de ses romans, elle ne fait pas non plus du roman américain et encore moins une parodie. Elle puise littéralement à la source de la littérature américaine dont elle finit par faire sa propre matière.

Naissance d'un pont est un cas particulier dans l'œuvre de Kerangal car elle crée de toutes pièces une ville et son histoire à partir d'un mélange de lieux, de faune, de flore empruntés essentiellement à l'ensemble de l'Amérique, du Nord et du Sud comme le laisse entendre son nom, Coca qui fait penser à la fois à un « nom de soda » (*NP*, 27) créé aux États-Unis et à la feuille de coca originaire d'Amérique du Sud :

> Coca est un composite de milieux traversés par la fantaisie – la ville, le fleuve et la forêt tiennent de la Californie, de l'Amérique du Sud ; on croise des tigres imaginaires (le *félix tigris cocaensis*), le fleuve gèle[357] !

[356] « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », entretien avec Thierry Guichard, *in Le Matricule des anges* n°117, p.25.
[357] *Décapage* n°53, *op. cit.*, p.109.

La ville de Coca est donc multiréférentielle car elle s'inspire d'espaces géographiques différents ainsi que d'un univers cinématographique, littéraire mais aussi historique. La mythographie de l'Amérique « comme terre d'émigration, terre où se renommer, terre où se réinventer[358] » est aussi l'occasion pour Kerangal de créer un formidable terrain de jeu à la mesure de l'histoire qu'elle raconte. C'est l'occasion aussi de se réinventer en tant qu'auteure, d'explorer d'autres pistes et de laisser son écriture se déployer pleinement, amplifiant encore plus les grandes énumérations, les longues phrases, les plongées dans le passé historique et géologique, tous ces éléments déjà présents dans les textes précédents. C'est l'occasion aussi, pour elle, avec *Naissance d'un pont* de prendre un virage et de mettre l'accent sur le monde du travail, le geste et la matière. Ralph Waldo, l'architecte, déclare à propos du pont que sa création a permis de faire apparaître « un troisième paysage, pas la soudure de deux zones » mais « un nouveau paysage » (*NP*, 207). Ce nouveau paysage peut être aussi interprété comme la métaphore du travail de l'écrivain qui, comme Ralph Waldo, Georges Diderot et ses ouvriers et ouvrières, est un bâtisseur qui, à partir de la documentation, de son arrière-plan culturel, de ses influences, crée non pas un patchwork de tout cela mais bien un ensemble cohérent, fluide. Ainsi, ce lieu qui mélange toutes sortes d'éléments nord-américains (les noms tels que MacDonalds, Wallgreen, Safeways (*NP*,150), les aliments qui portent typiquement la marque des États-Unis comme les donuts, les pancakes arrosés de sirop d'érable (*NP*, 238-239) et d'éléments sud-américains comme la forêt et son tigre de fiction parvient à donner l'impression d'un tout unifié et plausible. De plus, le plaisir de l'écriture est perceptible dans cette création complète de la ville de Coca qui fait de l'auteure une sorte de démiurge qui fait sortir une ville non de terre mais de son écran et de la rencontre entre son imagination et sa documentation. Ainsi, pendant presque vingt pages Kerangal expose la création de la ville et son développement depuis l'arrivée des premiers européens. Cette installation fait furieusement penser à l'histoire des États-Unis et à son peuplement par les colons partis à travers le pays en chariot, massacrant les indiens mais aussi à la fondation légendaire de Rome bâtie également sur le sang que l'on retrouve dans ce « tous meurtriers : ils ont fondé une ville » (*NP*, 164). Par cette formidable analepse (ou *flashback* pour poursuivre dans le champ du cinéma) Kerangal donne une assise historique et mythique à la ville de Coca et permet de la placer sous le signe du collectif qui va se rejouer dans la construction du nouveau pont. C'est bien, comme l'écrit Dominique Viart, « une écriture du

[358] *Ibid.*

collectif, des collectivités humaines[359] » qui nous est donnée à lire dans une esthétique du trop-plein portée par ces énumérations qui semblent ne pas finir, déroulant son récit ambitieux d'un temps antérieur à la narration en donnant l'impression d'un univers qui existe par lui-même.

Naissance d'un pont : quel regard sur la nature ?

Cette présentation de la ville et de son histoire donne déjà une image de ce qu'est la nature et la façon dont elle est perçue par Kerangal. Comme le dit Pierre Schoentjes :

> La forte attirance qu'éprouve une nouvelle génération d'écrivains pour les USA – on songe à Christine Montalbetti, Arno Bertina, Tanguy Viel ou Céline Minard – tient aussi à la fascination pour la nature, supposée sauvage, qui constitue le décor de la très populaire littérature de la *nature writing*[360].

Or, chez Kerangal on ne peut vraiment dire que l'on retrouve le genre du *nature writing*, dont Thoreau avec son *Walden ou la vie dans les bois* a été l'instigateur, puisqu'il y a peu de préoccupations qui concernent l'environnement, peu de réflexion sur le rôle de la nature et la façon dont l'être humain peut et doit vivre avec elle. Certes, Kerangal donne à certains de ses personnages des noms qui sont très évocateurs comme Thoreau qui renvoie justement à l'auteur de *Walden* et qui est considéré comme l'un des premiers écologistes ou encore comme Ralph Waldo qui fait immanquablement penser au philosophe ami de Thoreau, Ralph Waldo Emerson qui s'interroge lui aussi sur la place de l'homme dans la nature. Néanmoins, même si cela témoigne d'un hommage certain à ces penseurs, cela ne suffit pas à renvoyer à une véritable préoccupation écologiste. Pierre Schoentjes fait d'ailleurs remarquer qu'il ne suffit pas de donner de tels noms pour faire apparaître de vrai enjeux environnementaux et que ces noms servent à « rendre l'environnement sauvage plus présent dans l'esprit du lecteur qu'il ne l'est dans le texte[361] », que l'écriture de Kerangal « est ici plus préoccupée d'enjeux esthétiques […] qu'elle n'apparaît soucieuse de dénoncer les atteintes à l'environnement[362] » On peut néanmoins ne pas être complètement d'accord avec le point de vue de Schoentjes qui a néanmoins le mérite de soulever des pistes qui ne manquent pas d'intérêt et d'interroger le rapport à la nature chez Kerangal. Est-ce que dans *Naissance d'un pont* la nature est plus un prétexte à faire une sorte de roman américain, un vernis, comme semble le penser Pierre Schoentjes, ou bien est-ce une véritable préoccupation environnementaliste ? Il est difficile

[359] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante » *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.,* p.31.
[360] Pierre Schoentjes, « Nature, technologie et écriture : naissance d'un ouvrage d'art », *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit.*, p.88.
[361] *Ibid., p.86.*
[362] *Ibid*., p.92.

d'apporter une réponse tranchée tant la position de Kerangal est ambiguë car la nature occupe une place prépondérante dans ses romans mais elle est vue à travers un prisme humain voire anthropomorphique. Ce qui semble intéresser encore plus Kerangal que la nature, c'est le mouvement et particulièrement le flux humain, la façon dont les hommes peuplent la terre. Néanmoins, il serait réducteur de ne voir dans les noms de Thoreau, dans les animaux sauvages qui peuplent la forêt de l'autre côté du pont qu'un procédé, qu'un effet de réel. L'ambivalence de Kerangal sur la question de l'environnement tient au fait que l'on ne sait pas toujours qui parle et que les propos des personnages sont exprimés de manière brute sans contre-point comme par exemple quand Georges Diderot explique à Ralph Waldo ce qu'il compte faire des déchets :

> […] on a dragué un demi-million de mètres cubes de vase et de sédiments, tout un merdier qu'on a redescendu dans l'océan, pas joli joli, je suis pas sûr qu'on soit dans les clous, faudrait pas que les écolos nous tombent dessus (*NP*, 205).

Ces propos semblent bien montrer la réalité du terrain qui ne s'embarrasse pas d'écologie. Kerangal ne cherche certainement pas à faire œuvre de moralisatrice car si Ralph Waldo ne répond pas c'est parce qu'elle ne veut pas donner des réponses à son lecteur, lui dire comment penser mais l'amener à réfléchir par lui-même aux enjeux qui se posent avec les grands travaux, la technologie. Rien n'est manichéen chez Kerangal car si Jacob qui vit avec les indiens et qui s'oppose au pont est présenté sous un jour peu flatteur avec « le coton blanc des chaussettes, bien visibles sous le pantalon trop court » (*NP*, 117), sa rigidité tant physique (« debout raide comme un piquet » (*NP*, 112) sur sa pirogue) que morale (il poignarde Georges Diderot), le même sort est réservé au maire de Coca, John Johnson dit le Boa (le surnom est très évocateur et très dépréciatif). C'est un personnage qui incarne à la fois le progrès mais aussi la démesure et qui ne jure que par la « com ». Devant la maquette de la ville, il est vu comme « un général en campagne élaborant des stratégies » (*NP*, 59). Les deux personnages, qui représentent des points de vue et des conceptions du monde bien distincts, ne sont épargnés ni l'un ni l'autre. Kerangal procède ainsi pour ne pas donner l'impression de prendre parti. Ainsi, pour voir plus en profondeur la façon dont fonctionne cette absence de manichéisme et de jugement, il est nécessaire de s'attarder un peu sur un passage précis de *Naissance d'un pont* et de le comparer avec un autre roman contemporain, *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie qui présente quelques similitudes avec le roman de Kerangal notamment dans le choix de la description de Dubaï. Les deux romans sortent la même année, 2010, et les deux auteurs font tous les deux partie du collectif Inculte. *Les Effondrés* s'inspire de la crise financière de 2008 qu'il raconte à travers ses acteurs (politiques, financiers, banquiers…) et situe l'action, dans l'avant-dernier chapitre, à Dubaï. Les deux auteurs font de cette ville le

symbole du mouvement permanent, des investissements, des constructions folles voire pleines de mégalomanie. Larnaudie comme Kerangal insistent sur le fait qu'avant le Dubaï des grandes tours qui poussent comme des champignons c'était le désert, au sens littéral d'ailleurs : « il y a vingt ans, il n'y avait rien ici, rien, un bout de désert, de l'écorce terrestre sablonneuse et pas même de pétrole » (NP, 55). Ce n'était qu'un « petit port de pêcheurs de perles, repaires des pirates et des contrebandiers du golfe Persique[363] ». Cette insistance sert à mettre en avant l'incroyable poussée de Dubaï et son aspect gigantesque sur lequel les deux romans mettent l'accent, comme sur la taille de la Burj Dubaï qui fait plus de 800 mètres de haut, avec cependant plus de détails dans l'écriture de Kerangal qui utilise plus de chiffres et plus d'informations, « un tiers des grues existant à la surface du globe est réquisitionné en ces lieux » (*NP*, 52) ou encore le prix des îles artificielles qui est de « trois millions de dollars » (*NP*, 53). Le point de vue dans les deux romans est différent. Chez Larnaudie, les constructions sont à l'arrêt car la crise financière a frappé ce qui rend les grues comme des « échassiers pathétiques, réduits à l'inutilité[364] », le vocabulaire est ouvertement très critique avec l'utilisation de termes dévalorisants comme « aberrante », « caricatural », « émirat mégalomane » qui permet d'introduire des jugements de valeur développés parfois entre parenthèses comme dans l'exemple suivant, « se mue en laboratoire du capitalisme (ils disaient : de la modernité[365]) » qui sont comme des commentaires.

Chez Kerangal le ton est assez différent parce que les chantiers de constructions ne sont pas à l'arrêt, bien au contraire, ils fonctionnent à plein régime dans cette ville qui se veut la « cité du futur, une entreprise pharaonique » (*NP*, 53). Le regard sur Dubaï est assez extatique et élogieux avec un champ lexical de la profusion important (« prolifération » « si nombreuses » « multipliées » « comme des milliers » répété deux fois (*NP*, 53)) qui permet de renforcer la fascination pour cette ambitieuse cité. Ce qui est mis en avant c'est la frénésie, le mouvement qui ne s'arrête jamais, « ici on travaille vingt-quatre heures sur vingt-quatre, les ouvriers sont logés à l'extérieur de la ville, les rotations se font par navette » (*NP*, 53) et pas un mot sur les conditions de travail de ces ouvriers parce que ce qui prime c'est l'enthousiasme du Boa, la ville étant vue par son regard qui ne s'embarrasse ni de questions sociales ni de questions écologiques. Il ne s'agit pas ici de livrer une réflexion sur « l'urbanisation du monde[366] » représentée ici de manière accélérée par Dubaï dont les tours ont poussé comme des champignons. La vision est donc très laudative et émerveillée car elle

[363] Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, Le Méjean, Actes Sud, 2010, p.170-171.
[364] *Ibid*., p.172.
[365]*Ibid*., p.171.
[366] Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot/Rivages, « Manuels Payot », 2009. p.32.

reflète le point de vue du maire de Coca qui est ébloui par sa visite, qu'il considère comme une source d'inspiration à la hauteur de son goût du pouvoir, comme le montre sa description physique : « Le Boa arrive à son hôtel bouleversé, les joues rouges et les yeux exorbités, il peine à s'endormir » (*NP*, 54) ou encore « Le Boa s'emballe, son rythme cardiaque accélère, plaisir et étourdissement mêlés ». Ainsi, chez Kerangal, la description est plus longue et détaillée que chez Larnaudie car elle sert à traduire la fascination du Boa pour Dubaï qui n'en finit pas de s'extasier sur tout ce qu'il voit. La valorisation de la ville sans distance critique (à part peut-être dans la remarque sur le mode de vie « la ville s'appréhende comme une fantasmagorie consumériste, un gigantesque ghetto pour milliardaires nomades » (*NP*, 54)) est donc le reflet de son point de vue. Ce qui rend évidemment troublant ce procédé et renforce l'idée d'ambiguïté, c'est que chez Kerangal on ne sait pas toujours qui parle et bien souvent une voix narrative, qui peut d'ailleurs être omnisciente, arrivée d'on ne sait où, interfère avec la voix du personnage, c'est-à-dire avec un point de vue interne, c'est ce que Claire Stolz appelle « la superposition ou la juxtaposition synthétique des points de vue[367] ». Cela est rendu possible par le fait que Kerangal ne marque pas typographiquement la parole, qu'elle n'utilise pas de guillemets notamment.

4. Géographie intime

4.1. « Tous mes livres font signe au Havre[368] »

Le « pays intérieur[369] *»*

Patrick Modiano, lecteur passionné de Victor Hugo, raconte dans *Dora Bruder* comment il suit sur un plan de Paris le parcours de Jean Valjean et de Cosette poursuivis par Javert et ses hommes :

> J'ai relu les livres cinquième et sixième des *Misérables*. Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan une partie de leur itinéraire. Ils approchent la Seine. […]. Ils longent le Jardin des Plantes par les rues basses, ils arrivent sur le quai. Ils traversent le pont d'Austerlitz. […]. La seule manière de leur échapper – pense-t-il – c'est de suivre la petite rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine[370].

[367] Claire Stolz, « Poésie et fiction, l'hypotypose chez Maylis de Kerangal » *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.163.
[368] *Décapage*, n°53, *op. cit.*, p.81.
[369] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2012, p.91.
[370] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, [1997], p.51.

Modiano insiste ici sur le réalisme de Victor Hugo en citant des noms de lieux parisiens tout à fait identifiables et en montrant que le trajet est cohérent et repérable sur un plan. Néanmoins, une fois que les personnages passent la Seine, ils semblent basculer dans un autre univers, celui de la fiction véritable qui utilise des lieux réels pour les réinventer, ce qu'annonce la rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine qui est en fait un collage de deux noms de rues et qui n'est même pas à côté du pont d'Austerlitz :

> Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, comme si Cosette et Jean Valjean, pour échapper à Javert et à ses policiers basculaient dans le vide : jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire[371].

Cette transformation est soulignée par l'adverbe « soudain » qui annonce le changement brutal et l'impression de vertige créés par le glissement entre réel et imaginaire. Modiano utilise d'ailleurs un pléonasme, « les vraies rues du Paris réel » qui loin d'être une maladresse permet de faire ressortir la différence entre deux univers, la réalité et la fiction. Julien Gracq dit la même chose quand il explique qu'il n'est pas nécessaire de chercher la trace des lieux physiques dans les œuvres littéraires qui sont des recompositions :

> Tous ces paysages des romans sont des paysages synthétiques. Evidemment, ils se souviennent des paysages réels mais ils sont recomposés, souvent fondus l'un dans l'autre. Dans le *Balcon en forêt*, Moriarmé, c'est Monthermé, mais c'est Revin aussi par certains côtés. La route qui va vers l'Ardenne est la route qui part de Revin, mais la vue de la boucle est plutôt celle de Monthermé et ce n'est jamais tout à fait le réel. Moriarmé vient de Monthermé et aussi de Morialmé, qui est un village au bord de l'Ardenne, cette fusion des deux noms est assez typique[372].

Ce détour, un peu long, par Modiano et par Gracq va nous permettre de clarifier notre position qui ne consiste pas simplement à repérer tous les lieux kerangaliens comme si nous étions en train de suivre une carte ni bien évidemment à les faire correspondre à la biographie de l'auteure. Nous utiliserons cette géographie personnelle pour voir comment le matériau biographique est traité par la fiction et par l'écriture. Julien Gracq nous rappelle une fois encore que l'écriture transforme les lieux :

> […] il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment posé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens[373].

On l'aura compris, même les lieux familiers arpentés des milliers de fois sont toujours inventés ou réinventés pour devenir ce que Pierre Bayard appelle, d'une belle formule empruntée à Freud, le « pays intérieur[374] » :

> Le pays intérieur, qui pourrait, être un autre nom pour l'inconscient, a une dimension à la fois collective et individuelle, et il n'est pas isolé du monde réel. Bien au contraire, il est à l'origine des transformations que nous faisons subir à la représentation de la réalité[375].

---

371 *Ibid*.
372 Julien Gracq, entretien avec Jean Roudaut *in Entretiens, op .cit.*, p.39.
373 Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p.2-3.
374 Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2012, p.91.

C'est évidemment le propre de toute littérature qui n'est pas affaire de pure *mimésis* mais de création, autrement dit de *poiêsis*.

Le Havre : une « image agissante[376] *»*

Un auteur ne pousse pas hors-sol, il est aussi constitué de la ville, de la région où il a vécu et qui désigne comme le formule justement Kerangal « sa géographie initiale[377] ». Ainsi, Kerangal qui est née à Toulon et a grandi au Havre a une grande familiarité avec les paysages maritimes. D'ailleurs, l'omniprésence de l'élément marin ou plus généralement aquatique (il pleut souvent dans ses romans et on s'y baigne tout autant) a partie liée avec ces villes portuaires et par conséquent avec le fait que son père était pilote de navire. Pour celle qui a vécu au Havre, avoir la mer pour horizon, avoir la sensation d'être « à bout de continent[378] » est source d'inspiration ; d'ailleurs, l'expression « à bout de continent » revient souvent quand elle raconte Le Havre. Sartre, dans *La Nausée*, fait déambuler Roquentin dans une ville qu'il appelle Bouville et derrière laquelle on reconnaît Le Havre. Ce nom significatif renvoie ainsi à ce bout du monde qu'évoque Kerangal car dans Bouville on entend bien « la ville du bout », du bout du continent, du bout de la ligne ferroviaire. La ville du Havre occupe donc une place importante dans la construction de l'imaginaire de l'auteure :

> Je viens du Havre, c'est ma provenance. Chacun de mes livres est écrit pour que j'y revienne, pour la faire revenir, pour approcher ce qui d'elle me constitue comme on le dit d'un matériau, du constituant d'un sol, ce qui d'elle me hante[379].

Sa propre expérience du rivage, d'une ville maritime lui sert pour en décrire d'autres qu'elle ne connaît pas forcément personnellement. Dans *Corniche Kennedy*, un rivage peut en cacher un autre :

> J'avais été, bien avant d'avoir l'intention d'écrire ce livre, me balader sur la corniche Kennedy mais je n'y suis pas retournée pendant que j'écrivais le livre. Surtout on peut travailler le réalisme par analogie c'est à dire que je connais par cœur la corniche toulonnaise, je suis née à Toulon, j'y retourne tous les ans, et j'ai été élevée au Havre, le topos du rivage comme lieu du roman est complètement raccordé à ma vie, c'est le motif biographique qui est poussé à plein dans ce roman. J'ai la foi dans la fiction, la potentialité du roman m'intéresse[380].

---

375 *Ibid*.
376 Gracq, *La Forme d'une ville*, *op. cit.*, p.199.
377 *Décapage* n°53, *op. cit*., p.80.
378 *Ibid*.
379 « Ma région d'enfance par Maylis de Kerangal » *in Zadig* n°1, Printemps 2019, p.159-165, *in Zadig* n°1, p.164.
380 « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », *NRP*, *op. cit*., p.26.

Avoir foi dans la fiction c'est reconnaître son pouvoir de transformation, de construction à partir du matériau autobiographique. Kerangal admet que la ville du Havre est présente dans ses écrits mais qu'elle est retravaillée par l'écriture :

> Tous mes livres font signe au Havre, ou en sont un signe. L'écriture a incorporé quelque chose de la matérialité de la ville, tout en se saisissant d'elle comme d'un matériau[381].

En effet, la ville du Havre est utilisée d'une manière plus ou moins prégnante dans ses romans. Dans *Dans les rapides* ou dans *Réparer les vivants* elle est carrément le lieu où se déroule l'action, c'est un « plateau pour la fiction[382] » comme l'explique Kerangal, dans *La Vie voyageuse* la ville est utilisée dans quelques passages et d'une façon un peu plus anecdotique dans *Bivouac* où la narratrice parle d'« une amie de [s]a mère, partie vivre à Paris après la mort de son fiancé dans un accident d'hélicoptère survenu en rade du Havre ». Ce qui est plus intéressant encore c'est que Kerangal affirme que la ville du Havre est présente de manière diffuse, qu'elle est là sans être décrite, qu'elle est là même quand la fiction s'attache à un autre cadre. Elle devient alors un « écho : un paquebot sombre au large de Cork, un garçon et une fille se tournent autour sur des rochers à Marseille, un pont se construit quelque part en Californie, un oiseau migre[383] ». On reconnaît bien évidemment dans ces exemples *Ni fleurs ni couronnes*, *Corniche Kennedy* et *Naissance d'un pont*. L'exemple de l'oiseau qui migre, que l'on trouve aussi dans *Naissance d'un pont*, peut aussi être vu comme une façon de dire que tout fait signe à cette ville, qu'elle contient toutes les autres villes, tous les autres paysages puisqu'elle est la première, le socle fondateur et même la matrice. Dans *La Vie voyageuse*, le trajet en train d'Ariane qui va de Paris au Havre correspond à celui que faisait Kerangal quand elle était étudiante comme le montre la comparaison entre la fiction et ce qu'elle dit de ce trajet dans la revue *Zadig* :

> Ce train je le connais. Je l'ai pris régulièrement pour rentrer chez moi à partir du milieu des années quatre-vingt, toujours le samedi matin et cela pendant sept ou huit ans[384].

Dans *La Vie voyageuse*, Kerangal réutilise des sensations liées à cette expérience personnelle comme « le Corail aux banquettes de moleskine caramel », Le Havre annoncé par « l'odeur de la raffinerie de Gonfreville-l'Orcher » ou bien les rails qui s'arrêtent puisqu'« on est à bout de continent[385] ». Dans le roman, il ne s'agit pas du trajet en train d'une étudiante, la fiction a évidemment gagné du terrain et l'expérience de Kerangal devient celle du personnage principal Ariane :

---

[381] *Décapage*, n°53, *op. cit.*, p.81.
[382] *Ibid*.
[383] *Ibid*.
[384] *Zadig* n°1, *op. cit.*, p.160.
[385] Ces trois citations sont tirées de la Revue *Zadig* n°1, *op. cit.*, p.160.

> L'approche du Havre s'est annoncée au passage de Gonfreville-l'Orcher quand l'odeur âcre du wagon a commencé à se mêler à celle, plus étouffante, des fumées pétrolifères en suspension au-dessus du port. Pour un peu, on aurait dit que les rails allaient tomber dans la mer (*VV*, 133-134).

Le Havre pour Kerangal, comme Nantes pour Julien Gracq, est précisément, comme le dit l'auteur du *Rivages des Syrtes* une « image agissante[386] » qui a fait son chemin à l'intérieur de l'imaginaire de Kerangal dans lequel elle puise régulièrement, consciemment et inconsciemment. Ainsi, la vision du Havre que donne Kerangal à travers ses romans est forcément loin d'être objective. Pour voir l'image qu'elle en donne nous nous intéresserons plus précisément à trois romans, *La Vie voyageuse*, *Dans les rapides*, *Réparer les vivants*, qui sont les trois textes qui situent l'histoire au Havre. En cherchant la façon dont Kerangal y fait le portrait de la ville, on peut constater qu'il y a finalement peu de pages qui s'attachent à en faire la description. Par comparaison, Le Havre occupe plus de place dans *La Nausée* de Sartre que chez Kerangal, comme si, chez cette dernière, il n'était pas nécessaire de la mentionner constamment, d'y revenir sans cesse. En effet, la ville est essentiellement une présence, elle se diffuse dans toute l'histoire et les figures qui traversent la fiction sont comme « contenues dans cette géographie » (*DR*, 14) ainsi que l'écrit Kerangal à propos des trois adolescentes de *Dans les rapides*. On pourrait le dire de l'histoire de chacun de ces trois romans, elle aussi contenue dans ce lieu de béton, aux artères rectilignes souvent désertes, balayées par le vent et la pluie. Ce sont les principales caractéristiques qui ressortent de ces pages, d'un livre à l'autre et donnent une vision quelque peu sinistre de la ville. Ces mêmes particularités sont relevées par Queneau qui, dans *Un rude hiver*, insiste sur le climat de la ville fait principalement de pluie et de vent :

> Il pleuvait bien doucement, mais méthodiquement, industriellement, et courant du rivage à l'horizon le vent gonflait des vagues que crevaient finalement les galets[387].

Seul *Dans les rapides* propose une vision, peut-être pas enthousiaste mais, au moins énergique du Havre, en fait une ville qui vibre, qui carbure au rock, un « formidable émetteur-récepteur à sons d'outre-Manche, érigé avant-poste » (*DR*, 15). Le Havre qui était présentée comme une « ville de béton dressée en bout d'estuaire » (*DR*, 13), toute grise et pluvieuse très laide, une victime de la guerre dont les stigmates se voient trente ans après, une « gueule cassée passée par la chirurgie lourde » (*DR*, 13), devient grâce au rock un endroit avec un formidable potentiel :

> Entonnoir à musiques, il est terrain fertile, les formations y germent, poussées dans l'obscurité des caves HLM à l'est de la ville ou dans les garages des pavillons de banlieue (*DR*, 15).

386 Gracq, *La Forme d'une ville*, *op. cit.*, p.199.
387 Raymond Queneau, *Un rude hiver*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2014, [1939], p.125.

Le vocabulaire utilisé est nettement plus valorisant et le champ lexical de la germination, représenté par « fertile », « germent », « poussées », fait ressentir cette pulsation de l'adolescence et toute l'énergie du rock.

En revanche, dans *La Vie voyageuse* c'est une image lugubre du Havre qui apparaît quand Ariane, en regardant une carte de la ville au dos d'un arrêt de bus, trouve que le port « ressemblait à une mâchoire grande ouverte, prête à avaler tout ce qui passait à sa portée » (*VV*, 134). Cette image du monstre dévorant on la retrouve très souvent chez Zola mais elle sert plutôt à caractériser un élément de la fiction comme la mine dans *Germinal*, le grand magasin dans *Au Bonheur des dames* ou bien l'alambic que regarde Gervaise dans *Germinal*. Ici, cette image concerne la ville elle-même qui semble avoir tendance effectivement à faire disparaître ses habitants comme le montrent les nombreuses occurrences de rues désertes : « J'ai soudain réalisé que j'étais le seul être humain sur l'avenue » (*VV*, 135), « dimanche provincial, placidité des artères, bruissements atones, la vie qui toujours se cache ce jour-là » (*DR*, 10), « le plus étrange […] c'est qu'elle ne croisa personne ce matin-là, aucune autre voiture, aucun autre être humain et pas le moindre animal – chien, chat, rat insecte –, le monde était désert, la ville dépeuplée comme si les habitants s'étaient réfugiés dans les maisons pour se protéger d'une catastrophe, comme si la guerre était perdue» (*RV*, 52-53). Ces trois extraits présentent chacun à leur manière les rues désertes du Havre. Si dans *Dans les rapides* elles sont plutôt décrites pour montrer des adolescentes qui s'ennuient le dimanche dans une ville de province, dans les deux autres romans ces rues prennent une autre dimension, bien plus inquiétante, qui donne un air de fin du monde ou de ville après une catastrophe, comme si Kerangal rejouait l'histoire tragique de la ville bombardée par les forces alliées en 1944 et détruite à 80%. C'est en tout cas ce que donnent à penser ces descriptions et la référence à la guerre dans l'extrait de *Réparer les vivants*. La force du travail romanesque de Kerangal c'est précisément de mettre en perspective le trauma fondateur de la ville d'aujourd'hui, « cette ville de sortie de guerre, née des ruines de l'autre, sur une couche de gravats épaisse d'un mètre[388] », avec l'histoire des personnages dont la vie est en miettes comme celle d'Ariane qui ne se remet pas de la disparition de Marc ou encore celle de Marianne qui pleure son fils mort (la « redescente vers Harfleur » (*RV*, 53) accentue le chagrin car il rappelle le trajet de Victor Hugo dans ce poème de deuil, « Demain dès l'aube[389] »), créant un écho entre l'histoire d'une ville et la fiction.

[388] *Zadig* n°1, *op. cit.*, p.162.
[389] « Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,/Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur » *in* « Demain dès l'aube ».

Chez Kerangal, Le Havre est peut-être avant tout une sensation, une expérience physique car la plupart des sens sont sollicités et pas seulement la vue. C'est une ville que l'on sent, avec ses odeurs de « fumées pétrolifères en suspension au-dessus du port » (*VV*, 134), ses « vapeurs iodées » (*DR*, 63), on y entend les bruits des bateaux et des sirènes, on sent la pluie sur la peau et le vent fait les joues froides « elles ont les joues fraîches, le vent dans la figure » (*DR*, 14). Kerangal ne privilégie donc pas le sens de la vue mais en convoque d'autres comme pour déjouer, peut-être, certains clichés notamment celui du paysage pictural qu'elle évacue en quelques phrases, comme une concession à la tradition locale, au souvenir des peintres qui ont fixé sur leurs toiles le littoral normand :

> […] la grisaille nuancée sur la palette du peintre (*DR*, 14).

Ou encore :

> Quand le battant de la porte s'ouvre, la pièce s'emplit de vapeurs iodées, de stratus échancrés pour peintre impressionniste (*DR*, 63).

Sartre lui, contrairement à Kerangal décrit Le Havre et son ciel comme s'il nous donnait à voir un tableau :

> Le ciel était d'un bleu pâle : quelques fumées, quelques aigrettes ; de temps à autre un nuage à la dérive passait devant le soleil. Je voyais au loin la balustrade de ciment blanc qui court le long de la Jetée-Promenade, la mer brillait à travers les ajours. La famille prit sur la droite la rue de l'Aumônier-Hilaire, qui grimpe au Coteau Vert. Je les vis monter à pas lents, ils faisaient trois taches noires sur le miroitement de l'asphalte[390].

La description, qui s'appuie sur la vue ainsi que le montre le verbe « voir » employé deux fois (« Je voyais », « Je les vis »), crée un effet très pictural avec le jeu des couleurs qui allient le bleu, le blanc, le vert et le noir. La façon dont les personnages, simples silhouettes, sont décrits participe aussi de cet effet puisque pour les désigner Sartre utilise le vocabulaire de la peinture, ce sont « trois taches noires » qui semblent sorties d'un tableau impressionniste (il invente « l'île Caillebotte[391] », clin d'œil au peintre impressionniste) ou d'un tableau d'Eugène Boudin, ce peintre « des beautés météorologiques » selon Baudelaire[392], qui a travaillé à rendre la lumière changeante, les reflets du ciel dans l'eau et le mouvement des nuages de sa région natale, lumière que Sartre s'attache aussi beaucoup à décrire :

> Une flaque de lumière au loin, c'était la mer à marée basse. Quelques écueils à fleur d'eau trouaient de leurs têtes cette surface de clarté. […]. Le soleil était clair et diaphane : un petit vin blanc. Sa lumière effleurait à peine les corps, ne leur donnait pas d'ombres, pas de relief : les visages et les mains faisaient des taches d'or pâle. […] Le soleil descendait lentement sur la mer. Il incendiait au passage la fenêtre d'un chalet normand[393].

---

[390] Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, [1938], p.80.
[391] *Ibid.*, p.82.
[392] Baudelaire, Salon de 1859, VII, "le Paysage", *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p.779.
[393] Sartre, *La Nausée*, *op. cit*., pp.80-81.

4.2. Se perdre, se retrouver

Le labyrinthe intérieur

Dans *La Vie voyageuse*, les docks havrais deviennent un véritable dédale pour Ariane, un dédale moderne fait de voies de circulation :

> Devant moi, s'étendait un maillage complexe d'échangeurs autoroutiers, de voies ferrées et vieilles routes pavées (*VV*, 135).

Les docks constituent un dédale d'autant plus angoissant qu'Ariane parcourt seule les docks :

> Il me sembla que je devenais minuscule, que je rapetissais au fur et à mesure que je pénétrais dans les arcanes de ce territoire labyrinthique, assurément trop vaste pour moi (*VV*, 135).

Face à l'immensité du lieu, Ariane est perdue et ce d'autant plus que ce lieu semble désert, hormis l'arrivée d'un camion qui roule vite et qui ne la voit pas et qui est décrit comme une sorte de camion fou, sans chauffeur « Je n'ai pas vu la tête du conducteur » (*VV*, 136) qui rappelle « ce train fou, cette machine sans mécanicien ni chauffeur[394] » dans *La Bête humaine* qui d'ailleurs est parti du Havre. Conformément à la tradition crétoise, le labyrinthe, en plus d'être un lieu où l'on se perd est aussi un lieu dangereux. Pour Bachelard, « les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant[395] ». Kerangal propose ici une réécriture quelque peu ironique du mythe d'Ariane car elle fait de cette figure qui, traditionnellement tient le fil qui guide et qui permet de ressortir du labyrinthe, un personnage qui se perd, qui a perdu le fil de sa vie. Le labyrinthe des docks est alors avant tout un labyrinthe mental pour Ariane qui reste bloquée sur l'image de Marc qu'elle croit voir partout. Le labyrinthe prend alors une dimension symbolique car il représente aussi le cheminement que doit faire l'être humain sur lui-même, c'est un labyrinthe intérieur qui doit permettre de se découvrir, de faire retour sur soi-même comme le montre la posture d'Ariane qui se recroqueville sur elle-même dans une position semi-fœtale :

> Après, je me suis laissée glisser contre la caisse en métal, mes jambes ne pouvant soudain plus me tenir et j'ai fermé les yeux, la tête sur les genoux (*VV*, 138).

Il n'y a pas de monstre au cœur de ce dédale, seulement la vision d'un homme en jaune qu'elle identifie à Marc, son obsession personnelle dont elle a du mal à se défaire. Il faut dire qu'elle a été abandonnée par Marc et qu'elle le cherche. L'Ariane de *La Vie voyageuse* avec son nom transparent et sa réminiscence de l'Ariane mythologique abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, ne peut évidemment qu'être liée au motif du labyrinthe déjà évoqué dans la

[394] Zola, *La Bête humaine*, chapitre XII, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1986 [1890], p.423.
[395] Bachelard, *Le Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p.161.

première partie du roman, dans le passage qui se déroule à Barcelone. Ainsi, quand elle se trouve dans le vieux quartier de la ville, le Barri Gotic, Ariane perd son chemin :

> Au bout de quelques instants, j'étais perdue. Le Barri Gotic n'était qu'un entrelacs de ruelles noires et puantes (*VV*, 72).

L'histoire d'Ariane trouve un écho dans l'histoire de Marianne dans *Réparer les vivants*. Ce sont deux femmes qui sont confrontées à un manque, la disparition d'un amoureux pour l'une, la mort d'un fils pour l'autre. L'écho est rendu encore plus fort par la proximité phonétique de leurs prénoms Ariane/Marianne qui fait de ces deux personnages des figures semblables, montrant l'importance du motif du labyrinthe qui se répète d'un texte à l'autre et qui est utilisé dès les premiers romans. De même qu'Ariane erre dans le labyrinthe des villes, Marianne déambule, avec son mari Sean, dans les couloirs de l'hôpital, dans « le lacis de couloirs et de sas » (*RV*, 123) qui devient une sorte de labyrinthe bien qu'ils soient accompagnés d'un guide, l'infirmier Thomas Rémige.

Souvent chez Kerangal, les personnages sont confrontés à des espaces qu'ils ne maîtrisent pas et qui sont alors représentés sous la forme de labyrinthes comme ici, dans ce quartier de Barcelone constitué d'un réseau de ruelles, de petites places dans lesquelles Ariane a du mal à circuler aisément sans se perdre, sans revenir sur ses pas. Ce n'est donc pas uniquement la ville du Havre qui produit cet effet mais également d'autres lieux. Il en est de même pour Armand Tabasque de retour sur les traces de son passé à Dakar « débarqué dans sa ville natale, plus de vingt ans après l'avoir quittée » (*MCT*, 148). Quand il décide de s'aventurer un peu dans la ville, il finit, comme Ariane, par se perdre :

> Il commença alors à marcher à travers la ville en direction de la corniche. À midi, il avait fini par se perdre dans le quartier situé juste derrière le port. Les ruelles aux maisons basses y tissaient un labyrinthe étouffant d'où il ne put sortir que grâce à l'aide d'un marchand ambulant auquel il laissa un billet (*MCT*, 153).

Comme Thésée eut besoin de l'aide d'Ariane pour sortir, Tabasque, sur un mode plus trivial, a besoin d'une aide extérieure qui se présente ici sous les traits d'un marchand. Dans *Sous la cendre*, la misère et le danger des rues de Naples, avec ses adolescents qui se droguent devant tout le monde, est décrite par le « lacis de ruelles infectes » (*SC*, 81), dont la forme tortueuse rappelle celle du labyrinthe.

Organiser le chaos, maîtriser l'espace

Le labyrinthe n'est pas toujours perçu de manière négative ou inquiétante. En effet, dans *Réparer les vivants*, Juliette, la petite amie de Simon construit un labyrinthe en plexiglas pour son projet d'art plastique. C'est un labyrinthe spatial, un volume d'un mètre cube fait avec des

plaques que Juliette découpe, qui est décrit dans sa matérialité avec toutes les opérations auxquelles Juliette se livre pour le construire. C'est aussi un labyrinthe mental qui finit par ressembler à un cerveau comme l'a fait remarquer un jour Simon : « c'est un plan du cerveau ? » (*RV*, 145). D'ailleurs, le cerveau de Simon est, dans un mouvement d'aller-retour entre la biologie et le dédale, assimilé à un labyrinthe :

> […] mais Révol ne cille, concentré sur les clichés du body scan qu'il découvre sur l'écran de son ordinateur, images labyrinthiques légendées comme des cartes de géographie (*RV*, 39).

Dans la description du labyrinthe créé par Juliette, l'insistance sur les connexions, les chemins reliés entre eux fait penser en effet au schéma du cerveau, à son fonctionnement. On dirait la description des neurones, de leurs dendrites et de leurs nombreuses ramifications ainsi que des synapses qui permettent d'établir le contact entre les neurones :

> Elle commence, entaille la plaque blanche et découpe au cutter des lamelles de formes variées qu'elle numérote ensuite suivant le patron qu'elle a tracé au millimètre et qui est censé, une fois la maquette achevée, faire apparaître cet étoilement en rhizome, cet entrelacs complexe, où chaque chemin en croisera un autre, où il n'existera ni entrée, ni sortie, ni centre, mais une infinité de pistes, de connexions, d'embranchements, de points de fuite et de perspectives (*RV*, 144).

Le labyrinthe de Juliette n'a rien d'angoissant car tel qu'il est présenté on ne peut s'y perdre puisqu'on peut y circuler librement d'un point à l'autre sans se soucier d'un début ou d'une fin puisqu'il n'y a ni centre, ni entrée définie ni sortie à trouver ni même d'impasse. Il n'y a pas non plus un chemin précis à trouver mais « une infinité de pistes » ce qui évacue l'angoisse de se tromper, de rester bloquer, d'errer longtemps sans espoir d'en sortir. Tous les chemins sont bons, tous les chemins mènent quelque part et justement, ce n'est pas un hasard si ce labyrinthe est construit par une adolescente, l'âge où justement l'individu est en construction, se cherche, cherche sa voie. Ce n'est pas un hasard donc si cette description du labyrinthe de Juliette fait énormément penser à la description de la corniche dans l'incipit de *Corniche Kennedy*, cette plateforme envahie par les adolescents qui, elle non plus, n'a ni entrée ou sortie précise et qui est connectée aux autres lieux :

> […] zone de contact et non frontière, puisqu'on la sait poreuse, percée de passages et d'escaliers qui montent vers les vieux quartiers, ou descendent sur les rochers (*CK*, 11).

Cette corniche, comme on a pu le voir est précisément le symbole de l'adolescence avec ses expérimentations, ses cheminements, son désir de se connecter aux autres, de franchir les frontières notamment dans un désir de transgression. Le labyrinthe de Juliette, comme la corniche, est régi par la structure en rhizome développée par Deleuze et Guattari qui permet d'insister sur la connexion :

> Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être[396].

[396] Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p.13.

Ainsi, en présentant de cette façon le labyrinthe de Juliette, Kerangal semble nous dire que la vie pour tout adolescent a la forme d'un labyrinthe avec des choix à faire dont on ne sait pas toujours s'ils sont judicieux, s'ils déboucheront sur une impasse ou non mais, en faisant de ce labyrinthe un espace ouvert, à choix multiples, sans risques d'erreurs, d'enfermement, elle donne une image de l'existence plus positive, presque porteuse d'espoir.

On peut remarquer dans la description du labyrinthe de Juliette un mélange de vocabulaire scientifique et de vocabulaire artistique avec des termes comme « connexions » qui renvoient aux connexions neuronales et avec « points de fuite » et « perspectives » qui semblent sortis d'un manuel de dessin. De même, la description de la façon dont Juliette procède mêle le geste artistique au geste chirurgical :

> […] elle dispose sur le plan de travail une plaque de carton plume blanc, prépare les crayons à papier, deux règles de métal, les gommes propres, un taille-crayon et un pistolet à colle chaude, puis elle va se laver les mains dans la salle de bains avant d'enfiler les gants de plastique transparent que lui a donné la coiffeuse de la rue (*RV*, 143-144).

Le passage donne volontairement l'impression que Juliette se livre à une opération (ce qui est confirmé dans la suite du passage, déjà cité, avec des termes tels que « entaille », « découpe »). Le glissement d'un geste à l'autre commence juste après le moment où elle a préparé minutieusement ses instruments (ce qui est traduit par une longue énumération) avant de commencer à travailler et le moment où elle se lave les mains avant d'enfiler ses gants, comme si elle suivait un protocole d'hygiène scrupuleux comme le font les chirurgiens. Cependant, à la fin du passage, le fait d'apprendre la provenance de ces gants de plastiques – offert par une coiffeuse – permet de quitter le geste chirurgical. Néanmoins, Kerangal crée un lien entre la chirurgie, la coiffure et l'art. Ce rapprochement peut sembler étonnant (voire tiré par les cheveux) mais ce qui lie ces trois domaines c'est le geste créateur. Ainsi, l'opération à laquelle se livre le chirurgien est de même nature, du moins sur le plan étymologique, que la création artistique et capillaire car *operari* qui signifie « travailler, accomplir un travail » est dérivé de *opus,* « l'œuvre » qui est le produit d'un travail[397]. C'est bien pour cette raison qu'elle prend le temps de détailler l'endroit où se trouvaient les gants :

> […] ils étaient rangés dans le chariot de la coloriste, sous les bacs à teinture, entre les bigoudis, les pinces multicolores, et les petites éponges. (*RV*, 144)

Bien plus qu'un simple effet de réel, la description du chariot de la coloriste nous emmène du côté de la création artistique, presque dans l'atelier en miniature d'un peintre avec les outils (les bacs, les éponges) et tout ce qui évoque les couleurs (coloriste, teinture, multicolores). Kerangal réunit donc, dans la description de la conception du labyrinthe de Juliette, trois

[397] Cette évolution est tirée du *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

gestes issus de trois domaines différents mais qui ont comme point commun le geste créateur. Et c'est précisément cela qui fait que le labyrinthe de Juliette n'est pas anxiogène, qu'il ne donne pas l'impression d'être enfermé (outre le fait qu'il est constitué de plexiglas, donc qu'il est transparent) car il est le fruit d'un travail maîtrisé de l'espace à la fois physique et mental, il n'y a qu'à voir les nombreuses esquisses, les « schémas à différentes échelles » que Juliette a pu dessiner. Chez Kerangal, il semblerait que le labyrinthe soit plus vivable s'il est le fruit d'un processus, d'une réflexion et d'un acte créateur. C'est déjà cette idée que l'on apercevait dans son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne* au moment où Antoine, en visite dans le vignoble de Saint-Émilion, décrit la nature qui l'entoure. Le paysage devient sous son regard comme un labyrinthe :

> L'ample géométrie du paysage nous fait voir une nature apaisée. Pour un peu, on se croirait perdu dans un jardin en topiaire, dans un labyrinthe (*MCT*, 52).

Chez Kerangal, il semblerait que la nature façonnée par l'homme, domptée en quelque sorte, soit rassurante et dans ce cas de figure, le labyrinthe semble perdre de son aspect inquiétant pour devenir une aimable vision apaisante où tout serait à sa place, ordonné par la pensée humaine. Avec ces deux exemples de labyrinthe, on a l'impression que ce qui est recherché c'est organiser le chaos, le chaos intérieur comme celui du monde afin de neutraliser l'angoisse, ce qui fait quelque peu écho à un chapitre de *Naissance d'un pont* qui s'intitule « organiser le tâtonnement », le roman qui, par excellence, met en scène des bâtisseurs, des constructeurs qu'ils soient ingénieurs, architectes, ouvriers. Dans ce roman, c'est d'ailleurs quand Summer Diamantis, responsable de la production du béton, qui arrive pour la première fois sur les lieux de son travail, est face à l'immensité du paysage qu'elle suffoque effrayée par cette « immensité incontrôlable » (*NP*, 42) :

> […] elle donnera l'adresse au chauffeur qui démarrera sans répondre, et s'engagera dans un labyrinthe de voies express qui les propulsera soudain au beau milieu d'une étendue plane et vide où le ciel prendra une part excessive. Summer aura le vertige en découvrant la démesure du paysage (*NP*, 45).

La nature a horreur du vide et la nature de bâtisseuse de Summer encore plus face à cet espace. Le futur est utilisé comme pour montrer que ce qui lui arrive, le malaise qu'elle ressent est prévisible et que la difficile rencontre entre la fille du béton et ce paysage immense était jouée d'avance. Un peu plus tard, quand Summer, qui est la « Miss béton » (*NP*, 298) du chantier, découvre et explore le lieu sur lequel elle va travailler, son attitude change, son pas se fait « de plus en plus ferme » (*NP*, 74), elle parvient à lire l'espace qu'elle a sous les yeux, « Summer s'applique à en reconnaître l'organisation interne » (*NP*, 74), qui devient compréhensible, qui se met déjà en place et qui n'est plus de l'ordre du chaos comme c'était

le cas face au premier paysage. Ce qui fait la différence entre ces deux espaces, c'est que Summer intervient sur le second, qui est d'ailleurs représenté en mouvement avec tous ces engins de chantier qui le parcourent, ces tours à béton qui n'attendent que le signal du départ pour commencer à tourner, et qui s'oppose au premier paysage vide, cette « immensité incontrôlable » (*NP*, 45). Et c'est précisément le fait de ne pouvoir contrôler l'espace qui crée l'angoisse chez les personnages, ce n'est pas l'espace en lui-même car, si l'on se rappelle bien, dans *La Vie voyageuse*, ce qui effraye Ariane et qui crée son malaise c'est justement le type de lieu dans lequel s'épanouit Summer, à savoir un espace traversé par des camions, occupé par des conteneurs. Le principal, pour les personnages, est donc de comprendre l'espace dans lequel ils se trouvent, peu importe s'il est vide, rempli, si c'est un paysage urbain ou plutôt rural. Summer se sent en phase avec le lieu que va occuper le chantier qu'elle traverse, qu'elle examine attentivement pour parvenir à la conclusion suivante : « Alors tout ça c'est moi ? » (*NP*, 75). Summer se pose cette question car elle se rend compte que le paysage qu'elle a sous les yeux correspond à son paysage intérieur. Ce qu'elle interroge ici c'est son identité.

Deuxième partie : des « paysages politiques »

1. « À la culotte des choses[398] »

1.1. Un regard d'ethnologue

Une « écriture de contact[399] »

Il est évidemment tentant de relier la formation d'ethnologue de Maylis de Kerangal à sa pratique littéraire. En effet, sa prédilection pour les groupes, sa façon de les étudier, d'observer leurs comportements, de partir du terrain, de s'intéresser aux peuplements, aux mouvements de populations, à leur répartition et à bien d'autres éléments encore, font penser aux préoccupations des ethnographes qui la passionnaient déjà quand elle était étudiante :

> En ethno à Nanterre, on avait des profs comme Alexandre MacDonald ou Philippe Sagan qui revenaient de l'Himalaya ou de chez les Inuits. Ils avaient une façon de raconter qui me plaisait vachement. J'envisageais de devenir ethnologue. Avec cette question fondamentale : est-ce que tous les hommes sont pareils[400] ?

Ainsi, la géographie chez Kerangal est aussi une géographie humaine qui s'intéresse à l'être humain, à la place qu'il occupe dans le monde et à la manière dont il l'habite. Comme le fait remarquer Marc Augé « la recherche anthropologique traite au présent de la question de l'autre. La question de l'autre n'est pas un thème qu'elle rencontre à l'occasion ; il est son objet intellectuel, à partir duquel se laissent définir différents champs d'investigation[401] ». C'est précisément cette question qui traverse l'œuvre de Kerangal. Néanmoins, il ne s'agit pas de considérer ses textes comme de purs textes sociologiques ou ethnographiques, ce qu'ils ne sont pas, car ce sont avant tout des textes littéraires. Il s'agit plutôt de voir comment ces domaines sont une source d'inspiration pour l'auteure et même bien plus, une méthode de création.

Kerangal commence ses ouvrages le plus souvent par un travail sur le terrain qu'elle explore d'une façon ou d'une autre, qu'elle soit livresque, qu'elle soit le fruit de rencontres avec des spécialistes ou bien le résultat d'une prise de contact avec des lieux. Elle se rend donc quelquefois sur place, une habitude certainement héritée des années pendant lesquelles elle travaillait pour les guides de voyage Gallimard et se rendait sur les sites afin de faire des repérages : « J'ai aimé ce boulot parce que c'était très concret[402] ». Elle reconnaît elle-même l'importance de cette période de sa vie dans ses romans : « Je ne savais pas que ça me servirait autant aujourd'hui[403] ». Ainsi, son œuvre qui procède toujours d'une recherche documentaire, d'entretiens, de consultations de plans ou d'observations de lieux, trouve son origine dans une démarche très concrète héritée de son

[398] Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, p.18.
[399] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur, une expérience du tâtonnement », *op. cit.*, p.172.
[400] *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.20.
[401] Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle, 1992, p.28.
[402] *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.20.
[403] *Ibid*.

travail d'éditrice de guides de voyages. Même si rien ne la prédisposait à écrire de la fiction – étant plutôt orientée vers une écriture plus axée sur le savoir, la documentation à faire passer au lecteur – toutes ces expériences ont été non seulement formatrices mais ont fini également par constituer la base de son travail d'auteure :

> J'avais un rapport à l'écriture tissé dans des actions professionnelles car j'étais éditrice de guides de voyages, je recevais des textes qu'il fallait parfois discuter, questionner, réécrire. Je recevais de la documentation […], je construisais des cartes, des parcours […], ce travail a fait empreinte dans l'écriture ensuite[404].

C'est véritablement le terrain qui compte pour Kerangal, le contact avec le réel. Elle fait d'ailleurs dire à l'un de ses personnages une phrase sur la manière dont il conçoit son métier qui pourrait tout à fait être dite par Kerangal elle-même. Ce personnage n'est pas choisi au hasard puisqu'il s'agit de Georges Diderot, l'ingénieur chargé de la construction du pont dans *Naissance d'un pont* à qui elle fait dire : « Ce qui me plaît, à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie (*NP*, 18) ». Kerangal insiste sur cette idée d'être au plus proche des choses puisque dans ce même passage, elle décrit Georges Diderot de la façon suivante : « c'est un homme de terrain, le ras des pâquerettes, voilà son élément » (*NP*, 18). L'ingénieur, qui est celui qui bâtit, peut être une métaphore de l'auteure et son travail de construction peut être envisagé comme une métaphore du travail de l'écrivain. Ces tropes permettent d'éclairer le projet de Kerangal qu'elle exprime d'ailleurs à peu près de la même façon lorsqu'elle explique qu'elle aime se situer « au ras du réel[405] » ou encore qu'« il s'agit d'écrire alors au ras du sol, sans surplomb[406] ». Kerangal utilise des termes familiers pour décrire sa démarche, des termes qui ont plutôt une connotation péjorative comme le « ras des pâquerettes » qui désigne habituellement quelque chose de peu élevé, de minable. Or, ce que cherche Kerangal c'est précisément à ne pas prendre de hauteur, c'est-à-dire à ne pas prendre son sujet de haut, veiller à ne pas donner de leçons de morale et à être la plus proche possible du sujet afin de mieux l'observer. Elle prône donc pour sa propre pratique une « écriture de contact[407] » à la fois sur le terrain et au plus près du sujet. Cette idée lui vient aussi de la littérature et plus particulièrement du *Parti pris des choses* de Ponge dont l'attention pour le concret, le matériel constitue pour Kerangal une source d'inspiration :

> Le titre du recueil résonne pour moi comme un possible programme littéraire, un horizon d'écriture : prendre le parti des choses, écrire « à la culotte des choses » dans un geste de captation et de restitution du monde physique. La manière dont Ponge rend compte des objets – cageot, bougie, galet, savon -, son art de la description comme définition, la précision et la profondeur avec lesquelles il s'empare des réalités

---

404 Maylis de Kerangal, « La littérature permet d'avoir accès à un autre monde que le sien », entretien avec Caroline Broué, *op. cit.*

405 Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.

406 Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur, une expérience du tâtonnement », *op. cit.*, p.172.

407 *Ibid*., p.173.

> matérielles les plus prosaïques et les plus négligées – comme le fera aussi Perec – m'inspirent et me guident, et je me mets dans le sillage de son écriture du contact[408].

Comme l'écrit Sylvie Vignes, Kerangal, par cette écriture de contact, « s'efforce de toujours faire corps avec son sujet[409] », de maintenir le lien, de ne pas le perdre de vue, d'en apprendre le plus possible sur lui.

La méthode ethnologique

Cette écriture du contact se nourrit donc d'une méthode empruntée à l'ethnologie, à l'anthropologie, à toutes ces matières qui privilégient l'observation sur le terrain. Ainsi, l'écriture de Kerangal est elle-même contaminée par l'analyse ethnographique comme elle l'explique à travers la métaphore du pistage :

> Écrire un roman tient d'un art du pistage. Quelque chose rôde autour de moi, furtif, spectral, quelque chose qui me fuit et par quoi je veux être touchée. Je sens sa présence – c'est une image, un lieu, une scène, une question. J'y pense, j'en rêve, jusqu'à ce que cette rêverie *« apporte sa terre »* (Michel Chaillou), situe un milieu, se donne un sol. Dès lors, je peux le pister. J'apprends à le connaître. Je me déplace sur son terrain, je relève les indices de sa présence, je recueille ses pratiques, je file ses parcours, je découvre ses rythmes, ses gestes[410] ».

La métaphore du pistage, à laquelle Kerangal revient régulièrement, permet de mieux saisir la façon dont se fait l'acte d'écrire chez elle comme nous pouvons le voir dans le rapprochement qu'elle opère entre les pièges lumineux créé par le photographe Georges Chiras pour capter le mouvement figé de la faune sauvage et la phrase :

> Par son mouvement propre, par son dispositif narratif, la phrase, à l'instar d'un piège lumineux tendu dans l'obscurité, tente de fixer ce qui échappe au regard, d'éclater dans des directions différentes, de creuser un halo de clarté dans le noir[411].

Cet aspect fugace et fuyant des choses que la phrase ne parvient qu'à saisir imparfaitement, de la réalité qu'elle épuise dans son entièreté suscite un désir de pistage très fort :

> Sauf que cette pure extériorité toujours se dérobe. C'est même son *modus operandi*. Elle fuit dans le noir. Elle m'échappe. Elle rallie le territoire de la nuit, celui de l'invisibilité, celui des fantômes et des rêves. C'est parce que je ne la possède pas, que se déclenche un désir de pistage, que la phrase peut se frayer un chemin[412].

Dans ses propos sur le pistage revient souvent la référence à l'immatérialité du roman, une présence fantôme qu'il faut – et c'est le rôle de la phrase – capter. La quête doit alors passer par certaines méthodes de l'ethnologie pour permettre à l'auteure de se rapprocher de la matérialité des choses, les faisant devenir tangibles, visibles. Ainsi, même la rêverie devient concrète, « se donne un sol ».

---

[408] Revue *Décapage*, n°53, *op. cit.*, p.85.
[409] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », in *Revue des Sciences humaines*, n°324. Octobre-Décembre 2016, p.68.
[410] Maylis de Kerangal, « Écrire pour donner forme à mon obsession », *Le Monde*, 16 mai 2019.
[411] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.25.
[412] *Ibid., p.24.*

Ce quelque chose d'insaisissable dont parle l'auteure est traité, comme une population qu'étudierait un ethnologue ainsi que le montre l'énumération de verbes qui traduisent l'enquête tels que « me déplace », « relève », « file » et l'énumération de substantifs qui renvoient à l'étude d'un groupe avec, par exemple, « indices de sa présence », « parcours » ou encore « gestes ». Il y a dès le premier roman *Je marche sous un ciel de traîne* un passage qui contient ce regard ethnographique et la démarche qui va avec :

> Ribérac. Cinq mille habitants bercés sous les tuiles par ce vent sec et chaud qui remonte d'Espagne. Deux fois plus de monde l'été. La rue principale traverse la bourgade, du nord au sud, prend soin de s'élargir au milieu de sa course en une fausse place qui rassemble les commerces, puis s'en va mourir en courbe sur la Nationale, en passant habilement devant l'hypermarché local, celui qui enfle chaque année davantage avec sa cohorte de parkings, d'affiches géantes et de petites baraques tristes. Une ville simple annoncée comme une capitale touristique, celle d'un Périgord que l'on dit vert pour pouvoir le distinguer de l'autre, le noir, celui des festivals chics, des premiers hommes et des ravins profonds. Ici, le pays s'est tourné vers l'ouest, allant y chercher cette lumière dorée, celle qui donne, entre Angoulême et Bayonne, la signature du sud-ouest tout entier. […] Ribérac et son silence. Comme un sud dans le sud. Un sud sans le sourire, où les fermes sont bousculées par les orages, les toitures ruinées, les jachères en expansion. Un sud pauvre et maladroit, fait de petits chemins creux et de ronds-points démesurés. Les adolescents s'y ennuient sur des cyclos trafiqués, les filles sortent en minijupe, l'œil charbonneux et la mèche décolorée, tandis que leurs mères restent en blouse (*MCT*, 27-28).

En quelques phrases, Kerangal, dans cette description, a examiné le peuplement de la ville en étudiant la population selon les saisons – notamment la saison touristique -, elle s'est intéressée à l'urbanisme, à la façon dont la ville est bâtie, aux ronds-points exagérément grands, à l'extension de l'hypermarché qui gagne du terrain tous les ans modifiant obligatoirement le plan d'occupation des sols. La façon dont les adolescents passent leur temps entre également dans l'étude de cette société. Cette étude de milieux se développe plus encore dans les textes suivants. Ainsi, dès le deuxième roman, *La Vie voyageuse*, l'incipit présente l'étude d'un milieu bourgeois à travers son habitat, ses meubles et objets, ses rites (notamment la célébration de Noël) et les comportements de ceux qui le composent. Il s'agit d'une immersion car ce milieu est celui de Jeanne, la narratrice qui observe sa propre famille. L'observation de milieux constitue, au fil du temps, la véritable trame des romans de Kerangal : les adolescents dans *Dans les rapides* et dans *Corniche Kennedy* et aussi dans la troisième histoire de *Pierre feuille ciseaux*, l'univers de la construction et des chantiers dans *Naissance d'un pont*, de la médecine dans *Réparer les vivants*, de la restauration dans *Un chemin de tables*. D'ailleurs, *Un chemin de table* s'inscrit dans la collection « raconter la vie », créée par l'historien et sociologue Pierre Rosanvallon, dont le but est de montrer les vies de ceux et celles que l'on qualifie d'invisibles. On y trouve des récits de vie ou bien des portraits de personnes faits à partir d'enquêtes sur le terrain comme c'est le cas avec *Un chemin de tables.* Ce regard ethnologique s'accentue au fil des romans pour prendre une place de plus en plus importante qui va de quelques notations, quelques pages à des ouvrages entièrement inspirés par les sciences humaines comme *Kiruna* publié en 2019.

Il serait intéressant, de s'arrêter justement un instant sur les méthodes pratiquées par l'ethnologie notamment les méthodes d'observation telles qu'elles ont été décrites par Marcel Mauss dans son *Manuel d'ethnographie*. Cet ouvrage d'ailleurs important pour Kerangal, qui a fait des études d'ethnologie, figure dans la « collection » – ce sont les livres qu'elle sélectionne et qui l'accompagnent dans l'écriture d'un roman – de *Réparer les vivants*[413]. Une fois encore, il faut bien insister sur le fait qu'il ne s'agit pas ici de montrer que Kerangal utilise cette méthode scrupuleusement, point par point, ce qu'elle ne fait évidemment pas puisque son propos n'est pas d'écrire un ouvrage ethnologique mais de faire une œuvre littéraire. Il s'agit alors plutôt de voir comment cette méthode peut être une source d'inspiration pour son travail et son écriture. Pour ce faire, nous allons prendre l'exemple de *Corniche Kennedy*, l'une des œuvres qui développe le plus clairement ce type de méthode. Marcel Mauss explique précisément comment effectuer l'étude d'une société ou d'un groupe. Il distingue, dans son plan d'étude, plusieurs étapes comme par exemple la « morphologie sociale[414] » qui étudie « la masse humaine[415]» ainsi que la démographie, la géographie humaine, la « physiologie sociale[416] » qui, elle, s'intéresse notamment aux techniques de ces groupes. Ainsi, dans *Corniche Kennedy* nous retrouvons, d'une façon souple, cette organisation de l'observation. L'ouvrage commence par la description de ce que Mauss, comme nous venons de le voir, appelle la « morphologie sociale » :

> Toute société se compose d'abord d'une masse. L'étude de cette société en tant que masse humaine et sur son terrain forme ce qu'on appelle la morphologie sociale[417].

En effet, l'incipit de *Corniche Kennedy* s'intéresse à cette masse de jeunes et à leur terrain, la plateforme. Kerangal prend en compte la façon dont ils se saluent, dont ils interagissent, dont ils s'installent sur la corniche :

> Ils s'agglutinent les uns aux autres, se touchent, se frottent, se bousculent, se font la bise – si fille-fille ou fille-garçon – se tapent dans la main, paume sur paume, poing sur poing, phalange contre phalange – si garçon-garçon –, s'invectivent, exclamatifs, crus, juvéniles (*CK*, 13).

Elle s'attache également à décrire la façon dont ils occupent l'espace et dont ils se disposent pendant les bains de soleil comme si elle étudiait selon la méthode ethnologique « la disposition de l'habitat et les règles de résidence[418] » :

> Ils y ont ensemble des pauses indéfinies, vautrés les uns contre les autres en formation arachnéenne, ou étalés, nénuphars très ouverts, dessinant sur la pierre telle arborescence bizarre, tel cadastre secret et ils glandent au soleil, des heures durant pigmentent leur peau, jouent, rient et divaguent, disponibles, effroyablement disponibles (*CK*, 17).

---

413 *Décapages* n°53, *op. cit.*, p.113.
414 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 1971, [1926], p.15.
415 *Ibid*.
416 *Ibid.*
417 *Ibid*.
418 Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p.58.

Dans le premier passage la façon de se saluer dépend du sexe car les filles et les garçons ne se plient pas aux mêmes rituels. Néanmoins, on peut voir qu'à partir d'une observation toute ethnographie, Kerangal choisit une façon de s'exprimer peu académique comme on peut le voir dans les expressions « fille-fille », « garçons-garçons ». De même, le vocabulaire utilisé, dans le second passage, mélange des termes qui appartiennent à la botanique et à la géographie. Il devient même familier avec « glandent », il manque de précision avec « bizarre » qui ne définit en fin de compte aucune forme. Tout cela nous rappelle que Kerangal ne se prend pas pour une véritable ethnologue mais qu'elle se comporte en écrivain par le travail sur la langue et sur les images qu'elle produit. La méthode d'observation ethnologique qui se sent dans son observation vient en appui mais ne saurait en aucun cas faire oublier le travail littéraire comme le fait remarquer Kerangal :

> Cette articulation entre la fiction et la documentation est une espèce de double hélice qui « tient » mon travail littéraire[419].

De même, le travail sur le terrain est à nuancer car l'auteure ne visite évidemment pas tous les lieux qu'elle évoque dans ses romans. Il en est ainsi de la carrière de Philippeville où elle ne s'est pas rendue ce qui ne l'a pas empêchée d'en faire une description cohérente, très vivante et très imagée du lieu :

> Dans *Un monde à portée de main*, même si je suis allée sur les lieux du roman, la carrière de marbre de Cerfontaine, elle, je ne suis pas allée la voir, et ça me va[420] !

Elle revendique d'ailleurs ce travail d'imagination qui est propre à la fiction en faisant remarquer que chez elle l'enquête de terrain, certes importante, ne domine pas forcément ses romans. Dominique Viart rappelle que Kerangal est écrivain et que c'est par les moyens de la littérature qu'elle intègre dans ses romans les sciences humaines, qu'elle transcrit « sur le plan littéraire des travaux de sociologue[421] ». Se renseigner, se documenter ne saurait bien évidemment se substituer au travail littéraire comme le fait remarquer l'auteure :

> […] le rapport à l'enquête ou au document dans la fiction littéraire est présent chez de nombreux auteurs, qui l'intensifient plus que moi[422].

Après cette mise au point sur ce qu'est le terrain chez Kerangal, nous continuons avec le plan d'étude proposé par Mauss qui nous permet de nous rendre compte que Kerangal poursuit sa description de la bande de jeunes dans *Corniche Kennedy* par un intérêt marqué pour la

---

[419]Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien avec Carine Capone et Cécile Ternisien, *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020, p.70.p.123.

[420] *Ibid.*

[421] Dominique Viart, « Une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.25.

[422]Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », *op.cit.*, p.123.

« technomorphologie » autrement dit la « physiologie sociale » qui s'intéresse aux outils et aux techniques utilisées. L'auteure énumère alors les vêtements que portent les jeunes, ainsi que leur outillage, si l'on peut dire :

> [ils] agglomèrent leurs sacs, baskets, sandales, tongs, vêtements, casques, étendent leurs serviettes à touche-touche ou les disposent en soleil avec au milieu un lecteur radio pourri, deux ou trois litres de Coca, des paquets de clopes (*CK*, 13).

On reconnaît ici les fournitures, les accessoires, tout ce qui constitue le matériel typique de la plupart des adolescents. Kerangal s'intéresse également, dans ce qui s'apparente à la technomorphologie évoquée par Mauss, à leurs techniques de saut adaptées aux différents paliers de la corniche, de plus en plus hauts et par conséquent de plus en plus difficiles et dangereux. La technique utilisée pour le plongeoir intermédiaire, le Just Do It, situé à sept mètres au-dessus de la mer, est la suivante :

> Leurs narines se pressent contre leur paroi nasale, leur cage thoracique se gonfle, ils écartent les bras, Just Do It, font un pas en avant, Just Do It, et sautent raides, tendus comme des bâtons, des allumettes de plomb : à sept mètres, les plats sont des brûlures. Ils prennent de l'élan pour plus d'amplitude, recherchent la courbe pour réduire leur vitesse, ne pas tomber tête la première et perpendiculaire, mais ouvrir leur angle de pénétration dans la mer, Just Do It ! (*CK*, 30).

Kerangal, dans ce passage, décrit avec minutie la préparation et la posture des corps qui s'apprêtent à sauter ainsi que la façon de s'y prendre afin d'éviter la douleur du choc qui pourrait advenir lors de la rencontre avec l'eau.

Nous avons montré, avec prudence, ce que l'écriture, la construction des textes, à partir de l'exemple de *Corniche Kennedy*, devait à la méthode ethnographique sans tomber toutefois dans l'excès qui consisterait à voir dans l'œuvre de Maylis de Kerangal un véritable travail d'ethnologue. Il y a bien une méthode qui a déteint sur elle, sur sa pratique, comme le fait de se documenter sur la « topographie des lieux[423] » pour la corniche, comme le fait d'écrire « à partir d'entretiens avec des femmes de Stains[424] » pour bâtir la première histoire de *Pierre feuille ciseaux* ou encore se rendre en Laponie suédoise pour étudier le territoire de Kiruna, sa ville et sa mine, mais si elle a pratiqué l'observation pour *Corniche Kennedy*, elle ne l'a pas fait sur ce qui constitue le terrain du roman, Marseille, mais plutôt pas loin de chez elle, à Paris :

> Dans le parc, place des Vosges, où il y a toujours des grappes d'adolescents qui viennent se réunir, se vautrer[425].

Elle a regardé autour d'elle afin de retenir ce qui fait la quintessence de l'adolescence, son aspect universel. C'est pour cette raison qu'elle peut déclarer « La jeunesse n'est pas sociologisée dans ce

[423] *NRP*, « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », *op. cit*.
[424] Entretien avec Judith Mayer, *op. cit*.
[425] *NRP*, « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », *op. cit*.

roman, ce qui m'intéresse, c'est l'âge de la vie[426]. » Ainsi, même si Kerangal s'intéresse aux sciences humaines, si elle en vient de par sa formation universitaire, il n'est pas question pour elle de s'enfermer dans une seule grille d'analyse. Le regard ethnographique se teinte toujours chez Kerangal d'une analyse politique du monde et d'un travail littéraire sur la langue. Dans *Pierre feuille ciseaux*, la vie des jeunes du Clos, la façon dont ils occupent l'espace et leur territoire dont ils sortent très peu, n'est pas présentée au lecteur avec des théories sociologiques mais plutôt avec des clichés repris par les discours politiques ou journalistiques :

> Cet entre soi fossilise leur défiance de l'extérieur où le Clos est désormais un objet de discours, « zone de non-droit » qui insulte la République ou exemple de la désertion de l'État, de sa défaillance – on oublie seulement qu'il y a des gens qui vivent là (*PFC*, 28).

Elle intègre dans la phrase ces discours que l'on entend souvent au sujet des cités qui sont le plus souvent respectivement associées à une vision de droite (la « zone de non-droit ») et à une vision de gauche (la démission de l'État). Kerangal sort d'une vision binaire pour rappeler que ce qui l'intéresse c'est une vision « au ras du sol », c'est l'humain, l'humain qu'on ne peut enfermer dans un système, dans des théories. De même, dans *Ni fleurs ni couronnes* la description de l'habitat de la famille de Finbarr Perry permet de décrire la pauvreté et la forte mortalité infantile dans les milieux très populaires sans faire de grand discours mais en montrant l'espèce de rituel macabre et poignant du père qui enterre ses enfants dans la terre tourbeuse qu'il revend au fabriquant de briques :

> Sept fois la pelle, le trou, le petit paquet blanc, la brouette, la boue noire et le chemin de la cabane. Sept fois le retour avec la pièce au creux du poing. Sept fois le pub où la pièce est bue tout entière, jusqu'à plus soif (*NFNC*, 12).

Toujours dans *Ni fleurs ni couronnes*, le regard de Kerangal sur l'organisation de l'espace permet de montrer l'organisation sociale. Ainsi, elle oppose deux lieux, le hameau de Sugaan et la campagne environnante d'un côté et de l'autre les villes :

> À vrai dire, ils sont effrayants, ces enfants des sous-bois – crânes tondus, croûtes de sang séché, crânes fragiles aux veines palpitantes – il faut s'imaginer. Les dames de Kinsale, de Cork, de Queenstone s'en plaignent. Ils n'ont point des regards d'enfants, murmurent-elles le soir à la table du dîner. Elles frissonnent soucieuses, plissent le front, puis chassent de leur pensée les enfants de Sugaan – la soupe est chaude, la nappe amidonnée (*NFNC*, 14).

Cette opposition des lieux est avant tout une opposition sociale entre les très pauvres et les plus riches, ce qui revient quasiment ici, dans ce passage, à décrire la frontière entre la sauvagerie et la civilisation ou en tout cas à ce qui est considéré comme de la sauvagerie par la bourgeoisie puisque le passage cité semble donner le point de vue des membres de cette dernière. On voit dans cette description de deux mondes, dans l'intérêt porté à l'organisation des groupes sociaux (même si l'action se passe au XIXe siècle et qu'il ne peut être question d'observation sur le terrain), dans leur

[426] *Ibid*.

répartition dans l'espace, un emprunt aux sciences sociales qu'elle intègre dans le matériau littéraire comme on peut s'en rendre compte avec la façon dont elle nous fait entrer dans les pensées des dames de la bourgeoisie en passant du discours direct avec le verbe de parole « murmurent-elles », sans guillemets afin de donner un aspect plus immédiat, au discours indirect libre « la soupe est chaude, la table amidonnée ».

De même, dans *Tangente vers l'est*, les préoccupations fictionnelles de Kerangal rejoignent ses observations sur le terrain qui est ici la Sibérie et plus particulièrement le Transsibérien puisqu'elle explique lors d'un entretien à l'occasion de la sortie de cet ouvrage le rôle politique qu'avait cette ligne de train et le transport des troupes auquel il sert aujourd'hui encore :

> Une autre nature du train, un côté plus dur, le train est né pour sécuriser la région c'est d'abord un vecteur politique assez fort, il y avait les jeunes conscrits qui ne savaient pas toujours où ils allaient[427].

Kerangal s'intéresse ici, une fois encore, à un groupe de jeunes qu'elle décrit dès la première page, en une seule phrase. Il ne s'agit pas d'adolescents réunis en bande pour leur plaisir comme dans *Corniche Kennedy* mais de jeunes qui partent faire leur service militaire en Sibérie et qui sont contraints de cohabiter quelque temps ensemble :

> Ils sont nombreux, plus d'une centaine, des gars jeunes, blancs, pâles même, hâves et tondus, les bras veineux le regard qui piétine, le torse encagé dans un marcel kaki, futes camouflage et slips kangourous, la chaînette religieuse qui joue sur le poitrail, des gars en guise de paroi dans les sas et les couloirs, des gars assis, debout, allongés sur les couchettes, laissant pendre leur bras, laissant pendre leurs pieds, laissant pendre leur ennui résigné dans le vide, plus de quarante heures qu'ils sont là, à touche-touche, coincés dans la latence du train, les conscrits (*TE*, 9).

Kerangal donne à voir dans cet extrait l'entassement en commençant par le nombre qui traduit l'approximation « une centaine », comme si ces jeunes appelés étaient trop nombreux pour que l'on puisse les dénombrer précisément, puis arrive la comparaison entre ces jeunes gens et les murs des wagons « des gars en guise de paroi » qui, avec son côté hyperbolique, renforce leur omniprésence et leur entassement. Elle donne l'impression qu'ils sont partout comme le suggère l'anaphore de « laissant pendre ». Rien n'échappe à la sagacité de Kerangal qui dans le même temps, l'espace d'une phrase, parvient à décrire leurs vêtements en s'attachant à ce qui traduit leur coutume comme la « chaînette religieuse », leurs attitudes et leur état d'esprit miné par l'ennui qu'elle s'attache à faire ressortir.

Naissance d'un pont : l'ethnologue, une figure de la bonne conscience ?

Certes, le geste du commissaire Sylvestre Opéra, qui regarde les jeunes à la jumelle au début de *Corniche Kennedy* et qui « s'articule à la transcription d'une scénographie répétitive[428] » jouée

[427] *Tangente vers l'est*-Entretien librairie Mollat, *op. cit*.
[428] Dominique Viart, « Une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.25.

tous les jours par les adolescents de la corniche, peut être quelque peu rapproché de l'observation ethnologique. Néanmoins, dans l'œuvre de Kerangal, il y a une seule figure d'anthropologue. On la trouve dans *Naissance d'un pont*. Il s'agit de Jacob qui vit six mois de l'année dans la forêt, parmi les indiens, de l'autre côté du fleuve, face à la ville de Coca. Il représente tout à fait la posture de l'anthropologue puisqu'il s'appuie sur le terrain, sur son expérience et sur ses observations plutôt que de rester enfermé dans son bureau de Berkeley au milieu de ses livres :

> […] il ne sera pas le héraut documenté d'une ethnologie de faculté, il ne sera pas un savant triste, non, plutôt crever (*NP*, 108).

Il apparaît comme un personnage pris entre deux mondes puisqu'il vit chez les indiens, sait piloter une pirogue mais a l'air d'être sorti tout droit de son université comme le montre la description de ses vêtements qui tranche singulièrement avec son mode de déplacement dont le contraste qui en résulte étonne les riverains – « oh viens voir, il y a un drôle de mec là » (*NP*, 114) – qui le voient passer sous leurs fenêtres :

> Ce n'est pas la pirogue qui étonne, non, elles sont nombreuses ici, déclinées de mille manières, c'est plutôt de voir, encaissé, cet homme livide qui rame tout droit, la cravate noire comme un sabre ottoman en travers de la poitrine sur la chemise claire, la veste de velours sombre universitaire, les blanches chaussettes devinées dans les mocassins, d'où il sort celui-là ? (*NP*, 114)

Jacob n'est pas qu'un simple observateur, il est aussi très impliqué, plus impliqué même que les indiens dont certains, comme Buddy Loo, travaillent sur le chantier ce qui fait dire à Aurélie Adler que Jacob est un personnage figé « dans la nostalgie d'une origine perdue[429] ». Il est très engagé comme le montre la colère qui le gagne quand il apprend qu'on construit un pont, une colère qui est traduite par le lexique des humeurs : « une fièvre noire issue de la colère, une suffocation de bile » (*NP*, 111) ou encore « du fiel, un jus amer et animal, un concentré de hargne et d'amertume » (*NP*, 112). Il est caractérisé par sa raideur « raide comme un piquet au centre de sa maison » (*NP*, 112) et par ses gestes brusques, « et soudain, comme on craque une allumette, en proie à l'explosion de sa volonté, il s'était habillé et était sorti » (*NP*, 112). Son engagement et sa colère le mènent très loin puisqu'il finit par se battre avec Georges Diderot et par le poignarder. Sa violence et son geste étaient annoncés dans la description de ses vêtements et particulièrement de la cravate présentée comme « un sabre ottoman » (*NP*, 114). La grande scène de Jacob est ce combat avec Georges Diderot qui est en fait un combat symbolique comme l'explique Pierre Schoentjes :

> […] c'est Jacob, le professeur immergé dans l'univers des Indiens qui représente la Nature et Diderot, le bridgeman de la technologie et des chiffres, qui incarne celui de la Ville. Le combat auquel les deux hommes se livreront est d'ailleurs explicitement vu sous l'angle symbolique[430].

[429] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques », *op. cit.*, p.36.
[430] Pierre Schoentjes , « Nature, technologie et écriture : naissance d'un ouvrage d'art », *op. cit.*, pp.83-84.

Kerangal fait de cette lutte une opposition du « pont contre la forêt, l'économie contre la nature, le mouvement contre l'immobilité » (*NP*, 118). Cet aspect symbolique est renforcé par le nom de l'anthropologue qui n'a pas de patronyme contrairement aux autres personnages et qui est présenté uniquement par son prénom, Jacob, qui évoque immédiatement le personnage biblique. Ici, Kerangal joue avec cette référence puisque dans le livre de la Genèse, c'est Jacob qui est blessé alors que dans le roman c'est Georges Diderot qui prend le coup de couteau. Dans le texte biblique il s'agit de montrer le combat intérieur que se livre l'être humain. Jacob sort transformé de ce combat puisqu'il acquiert un nouveau nom. Le combat se déroule près d'une rivière qui est à la fois un lieu de séparation et de passage exactement comme dans *Naissance d'un pont* où Jacob et Diderot sont des figures inversées « comme les deux rives s'opposent et se font face[431] ». Le rapprochement symbolique avec l'épisode biblique est donc important puisque Georges Diderot sort lui aussi sortir transformé par ce combat. Lui, l'homme qui vit à cent à l'heure, accepte de faire arrêter le chantier trois semaines le temps qu'une espèce protégée d'oiseaux puisse nidifier :

> Les chefs d'équipe sont tendus : alors quoi, on arrête les travaux ? On arrête tout pour des piafs ? Combien de temps ? Après ça on va douiller quand va falloir tout rattraper. Un des ingénieurs fait le malin, s'exclame à voix forte eh, moi aussi j'voudrais bien qu'on protège ma zone de reproduction ! La salle rigole. Diderot attend que le silence se fasse puis annonce froidement que le chantier est arrêté pour trois semaines, après quoi il quitte la salle (*NP*, 138-139).

Dans ce passage, Kerangal fait entendre les remarques de ceux qui travaillent sur le chantier. L'absence de ponctuation, qui marque habituellement le discours direct, donne l'impression que les paroles s'entremêlent, sont prises dans un flot. Elle fait entendre de cette manière l'agitation de la salle ce qui fait ressortir le calme de Diderot qui annonce sa décision sans se lancer dans une discussion. Cette réaction de Diderot, c'est ce qui fait dire à Eléonore Devevey que Jacob, par ses insultes et son acte, est « comme la voix de la mauvaise conscience pour l'ingénieur[432] » qui perd le sommeil, tiraillé entre les injonctions du Siège et la protection de la nature: « Dingue, il le devient parfois la nuit quand les cloches passent au-dessus de sa couche et sonnent « salaud ! salaud ! » » (*NP*, 138). D'ailleurs, dans les dernières pages du roman, Georges Diderot se raccommode avec Jacob et le remercie même montrant une sorte de réconciliation de Diderot avec lui-même, ce qui le conduira à la toute fin à s'abandonner avec Katherine dans l'eau du fleuve. Dans ces dernières pages, Jacob qui vient vers Diderot est présenté comme une silhouette « fantomatique » (*NP*, 313). S'il ne s'incarne pas vraiment et prend la forme d'un ectoplasme c'est pour renforcer l'idée qu'il est la bonne conscience de Diderot, toujours présente dans son esprit sans qu'il soit nécessaire qu'il lui fasse la leçon ou le menace. Peut-être que Jacob sert aussi de bonne conscience à l'auteure car

[431] Eléonore Devevey, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *in Temps zéro*, nº 9. « Disponible en ligne : https://tempszero.contemporain.info/document1250. Consulté le 09 novembre 2019 ».
[432] *Ibid*.

comme le fait remarquer Pierre Schoentjes, Kerangal, qu'il compare sur ce plan à Claude Simon et à son rapport à la nature, elle ne tient pas vraiment compte des questions écologiques. Il prend d'ailleurs un exemple précis dans *Naissance d'un pont* pour expliquer son point de vue, celui où Shakira essuie le sable collé à ses pieds avec des mouchoirs en papier qu'elle jette par la fenêtre de la voiture « maculant peu à peu tout le paysage » (*NP*, 216). Pour Pierre Schoentjes, Kerangal est bien plus préoccupée de recherche esthétique et des effets qu'elle peut en tirer que d'écologie :

> La scène est montrée comme s'il s'agissait davantage d'un happening de land-art que d'une nuisance qui perdurera pendant les trois mois que les mouchoirs mettront à se biodégrader[433].

Il est vrai que cette scène peut heurter nos sensibilités actuelles portées sur la préservation de la planète mais le but de Kerangal n'est pas de délivrer un message et encore moins une morale à travers son œuvre mais de montrer divers comportements aussi choquants soient-ils, ce qui participe il est vrai d'une lecture ambiguë de ses textes comme l'exprime Pierre Schoentjes :

> Maylis de Kerangal choisit toujours de mettre l'accent sur l'immuabilité de la nature, décidant de passer outre les changements majeurs que le réchauffement climatique fait subir aux paysages[434].

Jacob se situe dans un entre-deux, entre le monde des indiens, de la forêt et celui de la ville. Comme Perséphone qui passe six mois dans les Enfers auprès de son époux et six mois sur terre auprès de sa mère, Jacob partage son temps entre un semestre dans la forêt et un semestre à Berkeley. C'est donc un personnage très connoté sur le plan mythologique et biblique. Kerangal écrit à propos de l'approche de Jacob : « Jacob vient à leur rencontre » (*NP*, 313). En lisant cette phrase, on ne peut s'empêcher de penser au carton du film de Murnau *Nosferatu*, tant apprécié par les Surréalistes : « Quand il eût passé le pont les fantômes vinrent à sa rencontre ». Encore une histoire de pont, encore une histoire de passage et d'entre-deux. Tout un symbole.

1.2. « Au ras du réel c'est là où on peut capter la vie[435] »

Saisir le monde dans sa matérialité pour mieux le comprendre

L'ethnologie et ses méthodes sont un moyen pour Kerangal de se connecter au monde, à la vie, ce n'est pas une fin en soi. Elles constituent un procédé qui lui permet de poser les jalons d'une exploration, de savoir où elle va même si elle n'a pas, par avance, des connaissances sur le sujet dont elle parle comme c'est le cas avec la granulométrie ou plus généralement avec la construction d'un pont dans *Naissance d'un pont* ou encore avec la transplantation cardiaque dans *Réparer les vivants* pour ne citer que ces deux exemples. Ainsi, comme le fait remarquer Eléonore Devevey :

---

433 Pierre Schoentjes, « Nature, technologie et écriture : naissance d'un ouvrage d'art », *op. cit.*, p.92.
434 *Ibid*., p.84.
435 Maylis de Kerangal, Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit.*

> Les objets des sciences humaines tiennent ainsi lieu de matériau privilégié pour l'écriture du roman, façon de mettre en œuvre sa capacité à « parler du réel[436] ».

Le passage par les sciences humaines permet en effet de capter le monde, de mieux le cerner pour ensuite pouvoir le dire. L'ethnologie, l'anthropologie ou encore la sociologie ne sont pas utilisées chez Kerangal pour donner une somme de connaissances au lecteur, dans le but premier de lui faire apprendre des choses. Il y a loin de ses textes à ceux de Jules Verne dont la volonté didactique était inhérente au projet des éditions Hetzel et s'offre à nous sans complexes dans ce passage emblématique qu'est la description des poissons et de la flore sous-marine présentée dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Nous soulignons les nombreuses occurrences utilisées par Jules Verne afin d'en faire ressortir le nombre et la façon dont elles saturent le texte :

> L'embranchement des zoophytes offrait de très curieux spécimens de ses deux groupes des polypes et des échinodermes. Dans le premier groupe, des tubipores, des gorgones disposées en éventail, des éponges douces de Syrie, des isis, des Moluques, des pennatules, une virgulaire admirable des mers de Norvège, des ombellulaires variées, des alcyonnaires, toute une série de ces madrépores que mon maître Milne-Edwards a si sagacement classés en sections[15], et parmi lesquels je remarquai d'adorables flabellines, des oculines de l'île Bourbon, le "char de Neptune" des Antilles, de superbes variétés de coraux, enfin toutes les espèces de ces curieux polypiers dont l'assemblage forme des îles entières qui deviendront un jour des continents[437].

Michel Raimond fait remarquer que la documentation chez Verne et le vocabulaire technique qu'il utilise servent à faire passer des connaissances à son jeune lectorat ce qui est logique puisque Hetzel avait créé *Le Magasin d'éducation et de récréation*, alimenté par des récits d'aventures notamment ceux de Verne, dans le but vulgariser les sciences :

> Le romancier (en cela il était bien de son temps) ne se prive pas de donner des leçons de choses tout en racontant des aventures passionnantes[438].

Chez Kerangal, les connaissances ne sont pas à envisager comme un pur savoir universitaire. Sylvie Vignes fait justement remarquer que Kerangal « refuse de faire œuvre savante, cérébrale[439] » :

> […] elle n'écrit pas pour donner à ses lecteurs des cours de physique ou de médecine, ni même pour transmettre tout ce que lui ont appris ses enquêtes préparatoires « sur le terrain », mais pour montrer ultimement les sensations et les affects que ces réalisations mettent en branle[440].

Il faut plutôt voir la documentation chez Kerangal comme un moyen de saisir le monde, de l'expliquer. Cela lui permet également de ne pas rester enfermée dans une expérience personnelle, de sortir des limites de l'intime et de l'individuel. Cette compréhension du monde se fait par sa matérialité qui se manifeste par une attention portée aux gestes, aux matériaux, aux petites choses,

---

[436] Éléonore Devevey, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *op. cit*.
[437] Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, « Le livre de poche », 1999 [1870], p.112-113.
[438] Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « cursus », 2011, [1987], p.42.
[439] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op .cit.*, p.67.
[440] *Ibid*.

par un sens du détail mais aussi, comme le fait remarquer Marie Fontana-Viala, par les mots eux-mêmes :

> À l'échelle du mot, la matérialité inscrite dans l'espace se trouve elle aussi souvent soulignée en un jeu signifiant : ainsi le A d'Alphonse, « en forme de montagne » devient pour le personnage « sa talonnette symbolique » (*NP*, 41)[441].

Kerangal nous renvoie aux abécédaires pour enfants qui imagent les lettres. Elle est proche aussi du travail de Ponge déjà évoqué, auquel Kerangal est sensible, qui lui aussi se penche sur les objets, sur le quotidien et qui s'intéresse aux mots, à ce qu'ils font entendre et voir :

> Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles. Très bien, j'approuve. Mais à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des ailes déployées, le v d'avis : OIVEAU. Le populaire dit Zozio. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et oi et eau de chaque côté de l's, ce sont deux gras filets de viande qui entourent le bréchet[442].

Ces jeux sur les lettres sont bien plus qu'un simple amusement littéraire, il s'agit de créer des images à partir de la matérialité des lettres et, par là-même, de faire advenir le monde, de le capter et de le recréer.

« Miss Béton[443] » : bâtir sur du concret

Patrick Boucheron dit de Kerangal qu'elle est une « romancière de la matière, du travail, du labeur, de la tache[444] ». Chloé Brendlé va dans le même sens en évoquant chez Kerangal la « passion du réel[445] » que l'on trouve dans les sujets qu'elle choisit, notamment dans son intérêt pour ce qui a trait au travail, aux gestes du travail qui constituent l'ancrage dans le concret par excellence. Cela traduit bien son intérêt pour la matière qu'elle observe et qu'elle décrit. D'ailleurs, son goût pour la matérialité des choses et du monde s'incarne, dans ses romans, dans des personnages qui sont plutôt des créateurs, qu'ils soient artistes ou ingénieurs ou bâtisseurs. Ainsi, Summer Diamantis, dans *Naissance d'un pont*, surnommée « Miss Béton » (*NP*, 298) par Duane et Buddy, Georges Diderot l'ingénieur sont bien des personnages de terrain de même que Paula qui dans *Un monde à portée de main* visite une carrière pour éprouver la matérialité du marbre qu'elle reproduit, le cerfontaine, pour comprendre comment il s'est créé sur plusieurs millions d'années. Paula, dans son observation de la matière, n'agit pas autrement que Summer qui analyse le béton, sa composition, son aspect :

---

441 Marie Fontana-Viala, « Formes et enjeux de l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.98.

442 Francis Ponge, « Notes prises pour un oiseau » *in La rage de l'expression in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.346.

443 Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, p.298.

444 Patrick Boucheron, « Matière à penser : en attendant Lascaux », *op. cit.*

445 Chloé Brendlé, « « Points de suture ». P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », *op. cit.*

> […] le béton est une cuisine très compliquée, tu sais, très, on pense toujours qu'il s'agit d'un matériau basique mais c'est une substance étonnante, joueuse (*NP*, 144).

On retrouve d'ailleurs une image semblable quand Paula visite la carrière de Philippeville. En effet, chaque coupe dans la roche lui fait penser à une « belle tranche de fromage de cochon » (*MPM*, 90). Une image alimentaire se retrouve dans la remarque de Summer sur la constitution du béton : « le béton est une cuisine très compliquée » (*NP*, 144). Kerangal passe souvent par la nourriture pour parler de la vie quotidienne et pour faire ressentir la matérialité. Ainsi, dans *Naissance d'un pont*, quand la mère de Summer part refaire sa vie ailleurs, Summer se retrouve à sept ans avec son père. Ils sont tous les deux seuls « devant un plat en Pyrex où refroidissait du hachis parmentier » (*NP*, 75) au moment où il lui annonce qu'elle va vivre définitivement avec lui. Dans le même roman, la vie de famille de Katherine Thoreau est souvent vue à travers des moments de repas comme dans ce passage où elle rencontre Georges Diderot dans un « rade à barbaque » (*NP*, 153). La nourriture sert à plonger le lecteur dans le quotidien des personnages, à montrer leurs habitudes et leur niveau social comme lorsque la famille de Katherine a passé sa commande et que « la serveuse apporte leurs plats – trois burgers pour cinq, deux coca, deux bières, ils partageront » (*NP*, 154). Dans *Un monde à portée de main*, les parents de Paula sont presque toujours vus en train de faire la cuisine « Guillaume et Marie Karst, comme chaque soir, préparent ensemble le repas » (*MPM*, 40). Cette activité commune montre qu'ils sont soudés et que Paula les perçoit comme un bloc. Dans le même roman, quand Paula est vue en train de peindre la chambre de bébé, Kerangal utilise d'autres images qui appartiennent au domaine de l'alimentation et de la cuisine. Ainsi, la texture de la peinture fait penser à « de la crème Mont Blanc, en bleu » (*MPM*, 138). Cette crème dessert est déjà utilisée dans *Pierre feuille ciseaux* dans une autre comparaison : « l'énorme canapé du salon qui ressemble à une assiette de crème Mont-Blanc au caramel » (*PFC*, 73). Le geste de peindre est rapproché de celui du cuisinier « émulsionnant un ciel possible » (*MPM*, 139). La cuisine, la préparation des aliments sont semblables au travail de n'importe quelle matière. Le travail du peintre, du constructeur, du cuisinier, de tout créateur en somme, repose sur une base commune qui est le fait de s'appuyer sur du concret et de transformer la matière comme on peut le voir à propos de Paula pour qui peindre revient à percer le mystère de la matière et du monde et à « jouer la sorcière affairée devant ses cornues, l'alchimiste possédant les secrets de la nature et les formules de sa métamorphose » (*MPM*, 138). Dans *Naissance d'un pont*, Summer aime le travail du béton parce que « la métamorphose de la matière est un spectacle qui la fascine » (*NP*, 143). Kerangal revendique le rapprochement de l'ingénieure-béton, Summer, et de la peintre de trompe-l'œil, Paula, comme on peut le voir quand elle explique que le béton et ses teintes sont comme les couleurs du peintre :

> […] des énormes blocs de béton dont la formule chimique décline des nuances chromatiques inattendues comme celle de la palette d'un peintre[446].

Le béton apparaît donc comme étant le symbole de la démarche kerangalienne qui s'appuie sur l'observation du quotidien, des choses, qui se fonde sur le concret. D'ailleurs, dans *Naissance d'un pont*, le père de Summer, fier de la réussite de sa fille, déclare :

> C'est exactement ce que j'aurais voulu faire, un métier fort, concret, un métier en prise avec le réel (*NP*, 80).

Le détour par la langue anglaise nous rappelle que « concrete » signifie béton (« miss Concrete » (*NP*, 285) est aussi le surnom de Summer) et permet d'insister sur le fait que le béton, comme on l'a vu chez Kerangal, c'est le concret par excellence, le tangible sur lequel on peut s'assurer pour bâtir et aussi, pour Kerangal, pour construire une œuvre. Le personnage de Summer est d'autant plus intéressant qu'il est un moyen incarné de parler du béton et de ses processus de fabrication et aussi parce que, comme le fait remarquer Sylvie Vignes, c'est un personnage qui permet de « relier les deux rives du fleuve bien mieux que le pont matériel sur lequel elle travaille[447] » tout comme Kerangal multiplie « les ponts entre les rives, les disciplines et les savoirs[448] ». Et c'est précisément par le travail de l'écriture qu'elle parvient à tracer ce trait d'union entre la littérature et les sciences ou encore les sciences humaines comme elle le souligne elle-même :

> […] la documentation et la fiction sont une espèce de drôle d'attelage, […] je voudrais que le pont tienne debout à la fin, je recherche une sorte d'exactitude[449].

En effet, comme nous l'avons déjà montré, Kerangal ne cherche pas à apprendre des choses à son lecteur à travers sa documentation. Son travail consiste plutôt à faire percevoir « les sensations et les affects[450] », autrement dit son entreprise consiste à dire la vie :

> Dire le réel ce n'est pas le propos de la fiction, c'est le propos de l'essai, le rôle de la fiction c'est de dire la vie[451].

Kerangal prend plaisir d'ailleurs à s'installer dans la fiction et à la revendiquer comme le suggèrent les noms de ses personnages, très peu réalistes comme Sylvestre Opéra, Summer Diamantis, Cordelia Owl et à la fois très balzaciens dans le choix d'une onomastique signifiante. Il ne s'agit pas pour Kerangal de faire de la documentation et de l'observation du terrain un prétexte mais de travailler cette matière première et de l'incorporer à la pâte littéraire afin de produire quelque chose d'homogène par l'écriture. C'est ce que Valeria Gramigna nomme l' « écriture-monde, pour sa

---

[446] Maylis de Kerangal, « La centrifugeuse, le papier tue-mouche et l'écumoire », *op. cit.*, p.148.
[447] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.69.
[448] *Ibid*.
[449] Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.
[450] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.67.
[451] Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.

capacité à se démultiplier, en alliant précision technique et emphase lyrique[452] ». Ainsi pour ne prendre qu'un exemple, nous pouvons nous pencher plus particulièrement sur *Réparer les vivants* qui est l'archétype parfait de cette écriture-monde et du mélange entre documentation et littérature. La construction même du roman qui prend pour modèle l'unité de temps dans la tragédie, puisque l'action dure 24 heures, est à elle seule la preuve que le travail du terrain prend place dans un cadre très littéraire qui est très affirmé. Et d'un autre côté, Kerangal nous explique de manière très précise les étapes de la transplantation du donneur au receveur. Ce n'est donc pas la marque d'une méconnaissance des procédures de transplantation mais simplement la volonté de faire de la littérature et de jouer avec le réel. D'ailleurs, comme le fait remarquer Kerangal dans un entretien :

> Loin de rabattre la fiction, de l'étouffer, de l'aliéner au réel, la documentation plus elle est juste et plus elle est précise et plus elle débride la fiction[453].

Une écriture au « ras du réel »

Les romans de Kerangal cherchent donc à prendre en compte le monde en adoptant une démarche non surplombante car comme le déclare l'auteure : « au ras du réel c'est là où on peut capter la vie[454] » car c'est là où l'on est le plus proche des personnes. Le ras du réel c'est l'attention portée au quotidien, aux petites choses, aux gestes qui semblent insignifiants, aux objets, à la façon de vivre des gens.

Plutôt qu'avec de grandes théories, Kerangal préfère nous présenter le monde à travers ceux qui le font, ceux qui l'habitent. Ainsi, *Pierre feuille ciseaux* met en scène des personnages qui vivent dans ou autour des cités à Saint-Denis. Pour ce texte, Maylis de Kerangal et le photographe Benoît Grimbert ont travaillé chacun de leur côté. Les photos n'ont pas pour vocation d'illustrer le texte et le texte n'est pas une description des photos. Le texte était déjà écrit quand l'auteure a vu les photos. Comme elle l'explique à Judith Mayer, images et texte sont donc complémentaires. Kerangal explique que son texte a consisté finalement à « peupler ces images[455] » qui, dans leur grande majorité, sont des « images vides d'individus[456] ». Cela renforce l'idée que l'humain est la matière première de Kerangal, que sa géographie est aussi une géographie humaine. Dans *Pierre feuille ciseaux* il n'y a pas d'exposition de grandes théories sur les grands ensembles et la façon dont, dès le début, ils étaient voués à l'échec et ont contribué à la dégradation du climat social comme choisit par exemple de le faire Aurélien Bellanger, dans *Le Grand Paris*, qui rappelle ce qu'était la construction de Clichy-sous-Bois et qui montre ce que la cité est devenue :

---

[452] Valeria Gramigna, « Maylis de Kerangal : l'écriture du réel », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, *op. cit.*, p.126.
[453] Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.
[454] *Ibid*.
[455] Entretien avec Judith Mayer, *op. cit*.
[456] *Ibid*.

> Le grand ensemble de Clichy-sous-Bois, construit sur une butte témoin qui offrait à ses tours le contrôle stratégique de tout le 93, était ainsi devenu, depuis que les émeutes l'avaient exondé, le décalque parfait de ces arrière-pays problématiques, de ces hauts-plateaux hors du temps, de ces forteresses minérales[457].

Kerangal procède façon peut-être plus subtile, en n'assenant pas de messages, en montrant simplement comment les habitants s'approprient les lieux, comment on vit dans ces espaces qui sont des espaces qui enferment. Elle donne littéralement corps aux idées en les faisant vivre à travers des personnages. Elle se permet malgré tout de donner son avis, sans donner de leçon, en interrogeant le mot « clos » qui évoque, pour elle, tout ce qui a trait à la fermeture :

> […] on habite au « Clos », et ce seul mot donne un tour d'écrou à l'ensemble, il isole et retranche, cercle et grillage, renvoie au secret, signe l'obscurité, le puits, la geôle – chacun a oublié qu'il raconte davantage les vignes de l'abbaye de Saint-Denis qui couvraient déjà le territoire en 862, et désigne la parcelle entretenue et exploitée par un « closier » (*PFC*, 27).

Le détour par l'origine de ce clos, tant sur le plan historique que sur le plan étymologique permet de sortir des images toutes faites, des clichés qui imprègnent les cités. De plus, ce retour sur les origines permet à Kerangal de redonner une dignité à ces lieux en leur rendant par la même occasion un passé, ici de surcroît prestigieux avec l'abbaye de Saint-Denis, et une fonction agricole oubliée, qui semble bien loin des tours et de leur univers bétonné. À contre-courant des stéréotypes qui font des cités des lieux gris sans aucun lien avec la nature, elle s'intéresse beaucoup à la verdure dont elle révèle l'existence. Elle déclare d'ailleurs avoir été sensible à « la résilience de la nature[458] », à la présence du végétal qui est très importante et véritablement présente dans ces endroits. Cette attention portée aux sentiers, à la végétation conduit l'auteure à regarder autrement, à adopter un autre point de vue sur la cité et à sortir finalement, sans mauvais jeu de mots, des sentiers battus.

Dans *Réparer les vivants*, le regard au ras du réel s'exprime notamment par l'attention portée aux gestes simples du quotidien. Par exemple au début du roman, Révol, le chef du service de réanimation de l'hôpital, est présenté par les gestes qu'il fait au quotidien que Kerangal appelle « les gestes qui l'installent au travail » (*RV*, 30) :

> […] Révol gagne son bureau sans dévier de sa trajectoire pour répondre à ce signe que déjà on lui adresse, à ces papiers que déjà on lui présente, à cet interne qui déjà se cale sur son pas et le sollicite ; sort sa clé devant une porte banale, entre, et procède aux gestes qui l'installent au travail : accroche son vêtement sur la patère clouée dans le dos de la porte – un trench-coat mastic -, enfile sa blouse, allume la cafetière, l'ordinateur, tapote machinalement la paperasse qui nappe son bureau, revisite le classement par tas, s'assied, se connecte à Internet, trie les messages dans sa boite, rédige une ou deux réponses (*RV*, 30).

Outre le fait que cela sert à faire le portrait du personnage, à l'inscrire dans son cadre, à donner une dimension réaliste grâce aux détails de la description, cette énumération permet aussi de montrer que les grandes actions, comme sauver des vies, trouver un donneur, s'ancrent dans la vie de tous

[457] Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018, [2017], p.167.
[458] Entretien avec Judith Mayer, *op. cit*.

les jours, commencent dans une banalité sans cesse renouvelée donnée à voir ici par l'anaphore « à ce que » + nom + l'adverbe « déjà » qui permet de visualiser l'enchaînement des actions quotidiennes faites par Révol qui sont nécessaires à son travail même si elles n'ont rien de spectaculaires.

La poésie du langage technique

La précision de la langue a justement une grande importance chez Kerangal, on sent chez elle la recherche du mot juste, du mot technique approprié correspondant à la situation décrite, aux gestes professionnels évoqués, aux outils utilisés. Pierre Schoentjes propose un point de vue intéressant sur la place de la technique dans les textes de Kerangal, un point de vue qui va à contre-courant de ce qui est habituellement admis puisqu'il déclare, en prenant l'exemple de *Naissance d'un pont,* que les ouvrages de Kerangal ne comportent pas autant de techniques qu'on le dit :

> La critique journalistique, confiante dans le titre et la quatrième de couverture, a volontiers mis en avant la place qu'occupait la technologie dans le roman et le travail documentaire qui a présidé à son écriture. À y regarder de près toutefois, le roman comporte en définitive peu de précisions techniques et guère de données chiffrées. En matière de construction d'un pont, le curieux en apprendra infiniment plus en visionnant une quelconque émission télévisée, même très grand public comme celle consacrée par FR3 au viaduc de Millau, qu'à travers la lecture de Maylis de Kerangal[459].

Le jugement peut sembler brutal voire provocateur mais il permet au moins de sonder les intentions de Kerangal qui, comme nous l'avons déjà montré, ne cherche pas à faire une leçon de choses. Il ne s'agit pas d'apprendre comment on fait un pont, de savoir par quelles phases il faut passer. Ce n'est nullement un manuel d'ingénierie que propose l'auteure. La documentation qu'elle passe du temps à glaner lui sert de support, lui sert aussi à rendre l'ambiance d'un chantier, toujours dans l'exemple de la construction du pont. C'est d'ailleurs pour cette raison que les ingénieurs – Sylvie Vignes rapporte cette anecdote – ont salué le travail de Kerangal :

> […] saluant la façon dont elle a su, en quelque sorte, redorer le blason de leurs métiers en montrant qu'ils étaient certes applications de techniques, mais que la passion, la sensibilité et l'adrénaline jouaient aussi un grand rôle dans la partition, les ingénieurs qui l'ont invitée après la parution du roman de 2010 ont d'ailleurs simultanément salué la rigueur de son enquête sur tout ce qui relève de leur domaine[460].

Ce que dit Sylvie Vignes n'est finalement pas incompatible, contrairement aux apparences, avec le point de vue de Pierre Schoentjes puisqu'en fin de compte ce à quoi les ingénieurs ont été le plus sensibles n'est pas en priorité le traitement technique de leur métier mais bien le fait que cette profession pouvait engager aussi son lot de sentiments forts, loin de l'image de froideur qui est souvent attachée à la figure de l'ingénieur. Si l'on compare *Naissance d'un pont* avec *La Centrale* d'Elisabeth Filhol on se rend en effet compte que, chez cette dernière, les informations techniques

[459] Pierre Schoentjes, « Nature, technologie et écriture : naissance d'un ouvrage d'art », *op. cit.*, pp.86-87.
[460] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.64.

sont beaucoup plus précises puisqu'il y a des chiffres qui sont donnés comme ces « vingt millisieverts, la dose maximale d'irradiation autorisée sur douze mois glissants[461] » et puisque les processus de la décontamination et le protocole à suivre sont exposés sur deux pages avec précision :

> La sortie sous escorte médicale du bâtiment réacteur, le dosimètre que je dois leur remettre parce que d'autres dans ma situation étaient tentés à une époque de le faire disparaître, premier sas de contrôle, mesure de la radioactivité en tenue, second sas de contrôle, mesure de la radioactivité sans la tenue, douche[462].

Dans *Naissance d'un pont*, Kerangal utilise bien du vocabulaire technique et les étapes de la construction du pont sont bien posées par l'ingénieur Georges Diderot mais elles sont présentées de manière très rapide :

> Feuille de route : un, creuser la terre – il lève le pouce ; deux, draguer et aménager le fleuve – il lève l'index ; trois démarrer le béton – il lève le majeur. Se tourne pour abaisser un écran mural, met en route un ordinateur portable, se retourne, regarde lentement l'assistance puis les premiers mots claquent.
> Creuser la terre, donc. Il se tourne vers la carte géomorphologique affichée sur l'écran, sort une zapette de la poche arrière de son pantalon : ici coexistent deux types de sols (*NP*, 70-71).

Ce passage présente donc à grands traits la construction à l'aide de verbes à l'infinitif « creuser », « draguer », « aménager », « démarrer » qui finalement n'engagent pas la description dans une réelle précision. L'auteure passe très vite à l'attitude de Georges Diderot, à son matériel, l'ordinateur et la carte géomorphologique. Juste après, l'ingénieur explique qu'ils auront à travailler avec deux types de sols :

> […] ici coexistent deux types de sols. Un – un point rouge lumineux se pose sur la carte, parfaitement synchrone : Rive Coca. Le causse de la haute plaine. Aride en surface, fracturé en profondeur […]. Problème, – Diderot pivote vers l'auditoire sans sourire –, on a des roches calcaires qui reposent sur des argiles marneuses capables de provoquer des glissements de terrain. Faire très attention. Deux – même chorégraphie de Diderot : Rive Edgefront. Sol humide et habité, ravines à arracher, trouer la glèbe et descendre chercher le minéral pour s'y appuyer, pour y faire socle. Donc deux types de matériel (*NP*, 71).

Les personnes qui assistent à la réunion de chantier prennent des notes mais on peut se demander si ce n'est pas un peu vain puisque l'ensemble reste relativement vague. Ainsi, si les différents types de sols sont évoqués, nommés et si leurs avantages et inconvénients sont expliqués, il n'est, en revanche, rien dit sur les « deux types de matériel » à utiliser. Les données techniques circulent sur une feuille mais ne sont pas explicitées ni présentées en détail, l'ensemble reste vague et très général :

> Personne n'ayant formulé de questions à voix haute, on se penche sur les documents, on échange sur les données techniques, puis le métreur confirme les quantitatifs de la construction (*NP*, 73).

La réunion se termine sur l'intervention de l'intendant qui précise la quantité de vin que pourront boire les ouvriers le midi. C'est fini, tout le monde sort. Les informations techniques, chiffrées qui

[461] Elisabeth Filhol, *La Centrale*, Paris, POL, 2010, p.16.
[462] *Ibid*., p.36.

figurent sur les documents restent inaccessibles pour les lecteurs. Kerangal semble dire qu'une réunion digne de ce nom doit consister à fournir des données concrètes mais qu'il n'est pas nécessaire que le lecteur en prenne connaissance. Ainsi, la crédibilité de la scène est respectée sans que le texte soit encombré d'informations techniques. Ce qui l'intéresse c'est davantage de présenter le personnage de Georges Diderot dans son contexte, dans son milieu, de le mettre en mouvement comme on le voit avec les nombreuses occurrences qui concernent sa gestuelle, ses déplacements dans la salle. Néanmoins, la traductrice italienne de Kerangal, Maria Baiocchi, explique que le vocabulaire technique de ses romans nécessite un travail particulier parce qu'il n'est pas inexistant même s'il n'est pas toujours précis :

> Dans la page se rencontraient et s'affrontaient registre haut et registre bas, lexique lyrique et lexique technique, usage courant et usage « privé ». Pour ces écarts permanents, ces glissements syntactico-sémantiques, ces pas de côté stylistiques, cet exercice de trapèze, j'ai compris que j'avais besoin d'un filet, d'un réseau d'expert. Il s'agissait de toute évidence de consulter des ingénieurs, des architectes, des grutiers, tous les corps de métiers ou presque qui participent à la construction d'un pont, comme plus tard, pour *Réparer les vivants*, il allait être indispensable de consulter médecins, chirurgiens, spécialistes des prélèvements et transplantations d'organes et personnels hospitaliers, mais aussi bien sûr des surfeurs[463].

Il est intéressant de constater qu'en tant que traductrice, elle doit refaire le parcours de l'auteure et se documenter à son tour, se constituer « un réseau d'expert » et adopter en fin de compte la méthode de Kerangal, se mettre dans ses pas afin de coller au plus près des termes techniques à traduire. Dans *Réparer les vivants*, tout ce qui touche à la technique médicale ici, est plus détaillée que dans *Naissance d'un pont*. En effet, Kerangal s'arrête un moment sur le dossier Cristal qui est le dossier contenant les informations sur les receveurs et les donneurs et explique les différentes étapes qui constituent le protocole pour remplir ce fichier qui doit être le garant de l'anonymat du donneur :

> De retour à son bureau, Marthe Carrare prévient Thomas que c'est bon, puis rive ses yeux à l'écran de l'ordinateur, ouvre le dossier Cristal, clique sur les différents documents qui le composent, fiche d'informations générales, évaluation médicale de chaque organe, scanners, repère immédiatement le groupe sanguin relativement rare de Simon Limbres (B négatif). Le dossier est complet. Marthe valide et lui attribue un numéro d'identification, matricule qui garantit l'anonymat du donneur : désormais le nom de Simon Limbres n'apparaîtra plus dans les échanges à venir entre l'Agence et les différents hôpitaux qu'elle interroge. Commence le protocole de répartition des greffons (*RV*, 179-180).

De même, un peu plus loin dans le passage, Kerangal s'applique à utiliser le vocabulaire scientifique et médical approprié pour décrire la façon dont est évaluée la compatibilité entre le donneur et le receveur comme dans le passage suivant où les termes techniques portent sur les groupes sanguins, les gènes :

> La transplantation cardiaque nécessitant l'isogroupe et l'isorhésus, et Simon Limbres étant de sang B neg, un premier écrémage s'effectue qui raccourcit la liste initiale […]. Elle examine ensuite la compatibilité tissulaire avec le système HLA, également essentielle : le code HLA (*Human Leukocyte Antigen*) est la carte d'identité biologique du sujet, il intervient dans sa défense immunitaire et, s'il quasiment impossible

[463] Maria Baiocchi, « Une entreprise titanique. Traduire Maylis de Kerangal (en italien) », *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit.*, p.217.

> de trouver parmi les donneurs un sujet dont l'identité HLA soit rigoureusement identique à celle du receveur, ces codes doivent être le plus proches possible pour que la transplantation du greffon se fasse dans les meilleurs conditions, et diminuer les risques de rejet (*RV*, 182).

Malgré tout, même si dans *Réparer les vivants*, Kerangal insiste plus sur les termes techniques que, par exemple, dans *Naissance d'un pont*, ce qui l'intéresse avant tout n'est pas les informations qu'elle peut donner mais la façon dont une chaine se met en place du donneur au receveur, c'est de montrer comment chaque maillon de la chaîne agit, comment on se passe le flambeau du médecin du service réanimation à l'Agence de biométrie jusqu'à l'équipe chargée de la transplantation car comme l'écrit Sylviane Coyault « il s'agit moins d'informer sur une technologie que d'explorer une expérience ou une aventure inédite de l'âme humaine[464]. Si la précision du mot chez Kerangal est essentielle c'est parce que ce qui l'intéresse encore plus, c'est le travail sur la langue :

> Il s'agit aussi de style, c'est-à-dire d'inventer la langue la plus efficace pour son objet. […] Sa phrase est assez souple pour intégrer les idiomes des milieux observés – médical, sportif – […] ; mais il en résulte une écriture éminemment poétique[465].

Le vocabulaire technique utilisé par Kerangal donne véritablement à voir le monde, le milieu dont elle parle, montre qu'elle maîtrise son sujet et le respecte en choisissant les mots appropriés. Le vocabulaire lui permet d'intégrer et de faire vivre, sous les yeux du lecteur, le milieu qui est décrit. Cette précision dans le choix des mots est une façon de mieux cerner le monde, de lutter contre le flou et l'approximation. De plus, ce lexique est appréhendé chez elle comme une façon de faire bouger la langue, de la bousculer en y intégrant des termes inusuels, auxquels le lecteur n'est pas habitué, créant ainsi des télescopages linguistiques qui viennent enrichir les effets langagiers comme l'écrit Kerangal elle-même à propos de *Naissance d'un pont* :

> L'écriture devient un lieu d'incorporation, de conciliation, le matériau documentaire, ici le langage, le lexique du béton, devenant une manne poétique propre à activer la fiction[466].

Le vocabulaire spécialisé est envisagé finalement encore plus dans sa dimension poétique que dans sa dimension technique. Peu importe si le lecteur, dans sa très grande majorité, ne comprend pas les termes utilisés par les ingénieurs dans *Naissance d'un pont*, par le corps médical dans *Réparer les vivants*, ce qui intéresse l'auteur c'est d'ouvrir à un autre univers, c'est de faire sonner les mots, d'engager une réflexion sur la langue comme dans le passage où le médecin du SAMU prononce ces deux mots, « Glasgow 3 » (RV, 38), ce qui déclenche une remarque sur la langue utilisée dans le milieu hospitalier :

> Il ferme les yeux en lissant son crâne du front vers l'occiput : suspicion d'hémorragie cérébrale suite à un trauma crânien, coma aréactif, Glasgow 3 – il use de cette langue qu'ils partagent, langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscrire l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des

---

[464] Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal, *in Revue des Sciences humaines*, n°324. Octobre-Décembre 2016, p.77.
[465] *Ibid*.
[466] Revue *Décapage* n°53, *op. cit.*, p.109.

> codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner un corps, rassembler les paramètres d'une situation afin de permettre qu'un diagnostic soit posé, que des examens soient demandés, que l'on soigne et que l'on sauve : puissance du succinct (*RV*, 38).

L'analyse à laquelle se livre l'auteure est plus stylistique et même sociologique que médicale. Elle décrit un système linguistique avec ses codes, ses phrases nominales, sa concision – tout le contraire de l'écriture de Kerangal qui se développe plutôt selon le schéma d'une spirale prolixe – qui visent l'efficacité. Comme nous l'avons déjà montré, l'usage des mots techniques chez Kerangal et la précision qu'ils apportent à ce qui est décrit est plus le fruit d'une recherche d'effets, plus un travail littéraire qu'un travail qui viserait à apporter des connaissances sur la construction d'un pont, la greffe d'organes :

> […] la question du vocabulaire et de la précision du vocabulaire souvent relevé dans mon travail, n'est pas la volonté de préciosité même si parfois un mout un peu rare donne un grain, un effet particulier[467].

Cet effet particulier que mentionne Kerangal est encore plus perceptible dans *Un monde à portée de main* qui comporte quelques passages qui concernent les instruments, les techniques picturales. Dans le passage qui suit, l'auteure se livre, par l'intermédiaire du personnage de la directrice de l'Institut, à une énumération des pinceaux qui doivent constituer l'outillage de tout élève :

> […] la directrice appelant chaque pinceau par son nom et les élèves vérifiant sa présence dans leur boîte, et ceux de Paula sont beaux et propres, la virole étincelante, la touffe douce – on distingue ici un pinceau à lavis, un petit-gris à soies de porc, un épointé, un striper, un effilé à hampe de bois en martre Kolinsky (*MPM*, 48).

Nommer, comme le fait la directrice, c'est faire advenir les choses, les rendre concrètes, c'est créer des univers et c'est exactement le but de la formation en trompe-l'œil que suit Paula qui prend conscience à cet instant que ces outils, qu'elle range consciencieusement dans sa boîte et dont elle ignorait le rôle, sont précisément « des outils créés pour refaire le monde » (*MPM*, 48). Après le nom des outils, Kerangal s'attache à l'acte créateur lui-même comme le montre, dans le passage suivant, l'énumération des gestes qui permettent de réaliser les imitations de marbres, de bois et l'énumération des couleurs :

> Ils ont appris à glacer, à chiqueter, à blaireauter, à pocher, à éclaircir, à créer un petit moiré au putois ou un œillet sur glacis avec le manche du pinceau, à dessiner des veines courtes, à moucheter, à manier le couteau à palette, le deux-mèches à marbrer et le pinceau à pitchpin, le grand et le petit spalter, le trémard, la queue de morue, le drap de billard et la toile à chiffonner. […] ils ont appris à reconnaître la terre de Cassel et la craie Conté noire, le brun Van Dyck, les jaunes de cadmium clair ou orange (*MPM*, 83).

Là encore, le but de Kerangal n'est pas de rendre son lecteur plus savant par toutes ces énumérations d'outils, de techniques mais plutôt de montrer la précision qu'il faut pour entrer dans le geste technique juste. Ces accumulations finissent par créer aussi un effet d'une grande poésie si on se laisse porter par les mots eux-mêmes, par leurs sonorités, par ce qu'ils évoquent, conduisant à

[467] Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, entretien librairie Mollat, *op. cit.*

une sorte de rêverie sur les noms des peintres, sur les couleurs. Cette recherche de l'effet qui n'échappe pas à une certaine préciosité fait penser à Huysmans dont Kerangal admire le style. En effet, l'auteur d'*À rebours* cultive les mots rares. Dans un entretien[468] sur ce roman, Kerangal a choisi de lire, entre autres, le chapitre VIII qui est celui dans lequel Des Esseintes se fait livrer des fleurs pour aménager sa nouvelle demeure. Sur six pages, dans une longue énumération, Huysmans dresse un inventaire des fleurs choisies :

> […] le « Cocos Micania », une sorte de palmier, dentelé et grêle, entouré, de toutes parts, par de hautes feuilles semblables à des pagaies et à des rames, le « Zania Lehmanni », un immense ananas, un prodigieux pain de Chester, planté dans de la terre de bruyère et hérissé, à son sommet, de javelots barbelés et de flèches sauvages ; le « Cibotium Spectabile », enréchissant sur ses congénères, par la folie de sa structure[469].

Ce type d'inventaire peut rappeler celui que nous avions mentionné chez Jules Verne mais, à la différence de l'auteur de *Vingt mille lieues sous les mers*, Huysmans n'a aucun projet pédagogique. On comprend alors que Kerangal apprécie *À rebours* qui correspond sa façon d'envisager le traitement des termes techniques. Ainsi, dans *Un monde à portée de main*, elle se livre aussi à une rêverie sur les noms d'essences, des marbres que Paula doit apprendre à peindre et qu'énumère la directrice de l'institut de peinture :

> Dès la rentrée, on peindra les bois. Les chênes, qui sont loin d'être les plus faciles, mais aussi l'orme par exemple, ou le frêne, l'ébène de Macassar, l'acajou du Congo, la gerbe du peuplier, le poirier, la ronce. […] Mi-novembre, on attaque les marbres. Carrare, grand antique, labrador, henriette blonde, fleur de pêcher ou griotte d'Italie […] – l'énumération de ces noms est bien autre chose qu'une table des matières (*MPM*, 38).

Cette énumération mélange le végétal et le minéral qui finit par devenir lui-même végétal avec des appellations telles que « fleur de pêcher », « griotte » conduisant le lecteur au bord d'un vertige lexical. La fin du passage cité est révélatrice de l'entreprise de Kerangal car elle montre qu'il ne s'agit pas d'énumérer gratuitement mais que c'est bien plus que cela, bien plus qu'une simple liste puisque cela renvoie à une façon de mieux comprendre le monde, de le faire entrer dans le roman par morceaux et parce que cela renvoie aussi à une poétique des noms qui font sonner la langue autrement :

> […] tout peut entrer dans le roman, le réel est soluble dans le roman, la granulométrie du béton, la linguistique des Indiens[470]... .

Cette pratique fait dire à Sylvie Vignes, dans une formule aussi amusante que juste, que Kerangal est une « romancière-ogresse [qui a] besoin de faire entrer dans le récit toute la matière recueillie

---

468 « Maylis de Kerangal, « Pourquoi aimez-vous *À rebours* de Huysmans? », *op. cit*.

469 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992 [1884], 190-191.

470 *Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.25.

"sur le terrain[471]" » sous la forme de listes « obsédantes comme des mantras[472] ». La façon qu'a Kerangal de s'intéresser au monde consiste à en dire la beauté en passant par le vocabulaire technique et spécialisé dont elle parvient à extraire la poéticité. Il n'y a pas chez elle de rupture entre poésie et observation du monde, les deux sont inextricablement mêlés.

1.3. Littératures transdisciplinaires et « indisciplinaires[473] »

« Littératures de terrain[474] »

Marie Fontana-Viala fait justement remarquer que les romans de Kerangal résultent d'une tension entre des recherches formelles qui sont littéraires et des idées, des méthodes qui appartiennent aux sciences humaines :

> […] la démarche littéraire se trouve sous-tendue par une appréhension du réel d'ordre phénoménologique et relevant diversement des sciences humaines. On en vient là à un des aspects les plus intéressants de cette écriture : combien ces idées ou modèles de pensée s'imposent dans le texte par le biais de formes qui sont, elles, proprement littéraires le littéraire se nourrit donc, et restitue, l'ayant fait sien, un attirail et une méthode qui ne sont pas essentiellement de lui[475].

Elle souligne, par la métaphore de la nourriture, le fait que le littéraire non seulement s'appuie sur les sciences humaines mais qu'il finit par les absorber. Comme preuve de cet attachement aux sciences humaines qui viennent traverser son œuvre et qui l'alimentent, Kerangal cosigne, avec la philosophe Vinciane Despret, la préface d'un ouvrage de deux chercheuses en sciences humaines et sociales Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin*[476] qui croise d'ailleurs certaines préoccupations de la romancière telles que le devenir, la transformation des êtres ainsi que la coopération, les connexions et la transgression des frontières.

On assiste à la création d'une nouvelle façon de faire de la littérature de même qu'on assiste à une nouvelle façon de pratiquer l'écriture de textes de sciences humaines. Notre époque a créé un aller-retour, des connivences entre le champ littéraire et le champ des sciences humaines si bien que les écrivains empruntent, par exemple, à l'ethnographie ses méthodes tandis que les anthropologues écrivent des textes où se lisent les techniques littéraires. Il en est ainsi notamment du récit de

---

471 Sylvie Vignes, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* ou comment "travailler le réel" », *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020, p.70.

472 *Ibid*.

473 Mathilde Roussigné, « Le terrain : une affaire de discipline ? Généalogie d'une pratique et confluences indisciplinaires » *in* Alison James & Dominique Viart, *Littératures de terrain*, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n° 18 juin 2019. « Disponible en ligne : *http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.01/1315*. Consulté le 03 février 2020 ».

474 Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *in* Alison James & Dominique Viart, *Littératures de terrain*, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n° 18 juin 2019. « Disponible en ligne : *http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc*. Consulté le 01 février 2020 ».

475 Marie Fontana-Viala, *op. cit*., p.98.

476 Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin. Le Langage des Plantes*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2020.

l'anthropologue Nastassja Martin, *Croire aux fauves*, qui dans ses choix narratifs même inscrit son écriture du côté de la littérature. Ainsi, tout en se livrant à une réflexion sur l'identité, l'altérité, l'animalité, tout en étudiant le mode de vie des éleveurs de rennes du Kamtchatka, elle prend soin d'éviter une narration trop linéaire, trop chronologique et choisit plutôt de morceler la rencontre avec l'ours (est-ce aller trop loin que d'imaginer que ces « accrocs » faits au textes sont aussi ceux faits à son visage ?), ce moment capital, de ne pas la raconter d'un seul coup en déjouant les attentes du lecteur puisque le livre commence juste après l'affrontement qui sera raconté seulement dans les dernières pages. Tout cela constitue alors ce vaste ensemble que Dominique Viart a appelé « littératures de terrain[477] ». Néanmoins, les littératures de terrain ne sont pas toutes régies par les mêmes codes et ne respectent pas forcément les données des ouvrages des sciences humaines. Certains textes prennent d'ailleurs des libertés dans l'écriture et ne cherchent pas forcément à être rigoureux sur le plan méthodologique, leurs auteurs n'ayant pas la prétention d'être des chercheurs. En effet, ce sont avant tout des écrivains qui utilisent les moyens de la littérature tout en faisant des emprunts à d'autres moyens d'expressions, à d'autres champs comme celui des sciences humaines. Il s'agit donc d'une écriture transdisciplinaire mais aussi, comme l'écrit avec humour et beaucoup de justesse Mathilde Roussigné, de « protocoles de terrain indisciplinaires[478] ».

Dominique Viart[479] fait remarquer que les emprunts de la littérature à d'autres domaines, que les enquêtes sur le terrain ne sont pas l'exclusivité des écrivains contemporains car un auteur comme Zola n'hésitait pas à faire un trajet en locomotive, à visiter une mine de charbon, à s'immerger dans un grand magasin ou bien à fureter aux halles pour se documenter sur les sujets de ses romans ayant toujours à la main un carnet pour noter les choses vues, les entretiens, le vocabulaire technique et spécifique utilisé par des vendeurs, des machinistes, des mineurs, pour dessiner des croquis. Zola prend lui aussi des libertés avec les méthodes d'observation même s'il veut que le naturalisme s'appuie sur une connaissance objective et scientifique. Telle est l'image qu'il veut donner afin d'asseoir ses romans, souvent critiqués, sur une base rigoureuse, pour s'assurer une certaine légitimité ce qui n'est pas le cas des auteurs d'aujourd'hui qui intègrent l'enquête à leur narration et en font même pour certains le sujet principal du livre et ne prétendent à aucune démarche scientifique. Ainsi, Dominique Viart opère une distinction entre le projet de Zola et celui des auteurs actuels qui vont sur le terrain :

---

[477] Dominique Viart, « Les littératures de terrain » *in* Alison James & Dominique Viart, *Littératures de terrain*, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n° 18 juin 2019. « Disponible en ligne : *http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc*. Consulté le 01 février 2020 ».

[478] Mathilde Roussigné, « Le terrain : une affaire de discipline ? Généalogie d'une pratique et confluences indisciplinaires », *op. cit.*

[479] Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *op. cit*.

> Zola, par exemple, s'est constitué toute une documentation, y compris photographique, sur les lieux et milieux qui firent ensuite l'objet de ses romans. Mais cette recherche et cette documentation demeuraient en amont de l'œuvre, dans laquelle elles étaient comme dissoutes[480].

L'ambition documentaire de la littérature et son exploration de différents terrains ne sont pas nouvelles comme on peut le voir avec l'exemple de Zola dont la démarche a laissé des traces sur la littérature contemporaine, notamment celle qui puise une partie de sa matière sur le terrain, qui puise dans un lexique socio-professionnel, comme le souligne justement Laurent Demanze :

> Mais un sillon zolien travaille plus indirectement la littérature contemporaine, dans une veine documentaire aux franges du roman : par des circulations souterraines, le cycle d'Émile Zola a ouvert la littérature à une passion de l'enquête, singulièrement vive aujourd'hui[481].

Néanmoins, sa façon de procéder se distingue de la méthode ethnographique et des œuvres contemporaines car si la documentation de Zola irrigue ses romans, sa démarche, ses carnets, eux, restent à l'extérieur de l'œuvre qui repose avant toute chose sur l'intrigue et sur l'argumentation que l'auteur veut délivrer à travers l'histoire et ses personnages comme le fait remarquer Laurent Demanze :

> L'enquête s'adosse en effet à un souci argumentatif qui amène le romancier à passer des faits singuliers à des personnages typiques, de choses vues à des scènes romanesques[482].

Kerangal, en préparant une documentation, en se rendant sur le terrain[483] avant d'écrire, se rapproche de la démarche de Zola à ceci près qu'elle traite cette documentation à travers le champ des sciences sociales tandis que l'auteur de *Germinal* l'envisageait plus selon une perspective médicale notamment pour illustrer les thèses de l'hérédité qu'il met en scène par ses observations des personnages. Kerangal voit dans la documentation un point de départ qui permet de lancer l'écriture, de démarrer la fiction car « il y a des mots, que l'on recueille dans le travail documentaire, et qui vont engendrer des scènes, des séquences, des visions[484] ». Le travail sur la documentation n'est pas le moyen d'écrire un roman qui « soit un prétexte, qui soit mis au service d'une information documentaire[485] » car il ne s'agit pas pour elle « de faire un bon petit dossier sur

---

[480] *Ibid*.

[481] Laurent Demanze, « Des enquêtes naturalistes aux romans documentaires contemporains. L'ombre portée d'Émile Zola », *Francofonia n°78, Printemps 2020, op. cit., p.164.*

[482] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019, p.124.

[483] Elle est montée dans les tours du *Golden Gate Bridge* à San Francisco quand elle écrivait *Naissance d'un pont*, a assisté à la Salpêtrière à une greffe de cœur, a visité cuisines de grands restaurant pendant l'écriture d'un *Chemin de tables* et s'est rendue sur les différents chantiers des fac-similés de Lascaux pour *Un monde à portée de main* comme elle l'indique dans une communication faite à Sciences Po : La rentrée littéraire de Sciences Po. Maylis de Kerangal, 28 septembre 2020.
« Disponible en ligne : https://www.sciencespo.fr/actualites/actualit%C3%A9s/chaire-decrivain-offrir-aux-etudiants-un-espace-de-liberte/4949. Consulté le 16 juillet 2021 ».

[484] Maylis de Kerangal, entretien avec Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée », *op. cit.*, p.77.

[485] *Ibid*.

la transplantation cardiaque, puis de le diluer dans un roman[486] » mais de se livrer à un véritable travail d'appropriation des lieux visités et aussi un travail d'appropriation de la langue, celle des milieux rencontrés : « ce sont des lieux, des milieux où je suis étrangère, dont je ne parle pas la langue[487] ». Pour Kerangal, chaque milieu est un pays étranger dont il faut maîtriser le langage pour mieux le comprendre et le restituer au lecteur. Il est intéressant de constater qu'il y a chez Kerangal un double positionnement par rapport à l'utilisation de la documentation, à la fois un travail sur le réel et sur le langage qui peut s'accompagner d'une véritable rêverie sur les mots, d'un plaisir du terme précis, d'un lexique minutieux qui vient enrichir le langage de tous les jours et qui semble constituer une sorte de réserve inépuisable, vertigineuse.

Le filtre de la fiction

La très grande majorité de ses textes absorbent littéralement la documentation, les entretiens, le terrain qui sont mélangés à la fiction comme c'est le cas pour *Naissance d'un pont* ou *Réparer les vivants*. *Un chemin de table* est un cas particulier car, ce texte, lui aussi fondé sur une enquête de terrain, étant une commande de la collection « Raconter la vie », devient sous la plume de Kerangal une fiction :

> Dans ce texte, je m'invente comme personnage de fiction : dans le livre, je suis l'amie de Mauro, qui partage de rares moments de loisir avec lui[488].

Le « je » présent dans le texte est donc un je fictif, une construction romanesque qui permet au lecteur d'avoir l'impression, par le point de vue donné par cette fausse amie, d'entrer dans la vie de Mauro par quelqu'un censé le connaître. Pourtant Kerangal n'avait pas prévu de procéder de cette façon :

> À la naissance du projet, je ne pensais pas écrire un récit de fiction, mais plutôt faire un reportage pour aller quérir du matériau brut parce que j'avais l'idée que nous sommes souvent en déficit de réel. Mais c'est le contraire : nous devons faire face à un trop-plein de réel. Aucune description, par exemple, ne peut contenir la totalité du réel. Le passage par la fiction permet d'en donner une lecture, d'en dégager une forme. C'est déjà quelque chose. Mais pour moi, l'enjeu de la fiction n'est absolument pas la restitution du réel, mais la captation de la vie : dans ce livre comme dans les précédents, la matière documentaire est au service de la fiction, toujours fondue en elle et colonisée par elle. La fiction, c'est alors le réel augmenté de l'expérience du langage, c'est le réel qui se perce de tunnels, de galeries, de passages, d'ouvertures par lesquels je m'engouffre, pour l'habiter[489].

Kerangal explique qu'elle a eu la tentation du reportage mais qu'elle a fini par préférer la forme fictionnelle qui est un filtre permettant de mieux saisir le quotidien. Elle met l'accent sur une des

---

[486] *Ibid*.

[487] La rentrée littéraire de Sciences Po. Maylis de Kerangal. « Disponible en ligne : https://www.sciencespo.fr/actualites/actualit%C3%A9s/chaire-decrivain-offrir-aux-etudiants-un-espace-de-liberte/4949. Consulté le 16/07/2021 ».

[488] Maylis de Kerangal : « Les idées viennent du premier monde, celui des sensations, de l'expérience », entretien avec Cécile Daumas, *Libération*, 11 mars 2016.

[489] *Ibid*.

caractéristiques de nos sociétés qui est l'abondance d'informations. Il est vrai que nous sommes pris dans un faisceau continu et quasiment infini d'informations qui arrivent tous les jours sur nos ordinateurs et comme le fait remarquer Dominique Viart quand il explique les différentes raisons de l'apparition et de la multiplication de ces littératures de terrain :

> La rapidité des flux d'informations, la réduction du temps consacré à chacune – qu'il s'agisse de la durée des reportages ou du nombre de signes des articles – ne sont guère favorables à la prise en compte des détails effectifs, des nœuds de sens, des contradictions internes[490].

C'est précisément le point que souligne Kerangal pour expliquer son choix de la fiction plutôt que du documentaire. Pour elle, et comme le souligne aussi Dominique Viart, le réel devient difficile à saisir à cause de ce flux, il devient également incompréhensible à cause de sa masse et de la rapidité à laquelle il arrive, ne permettant pas de faire nécessairement des liens. La fiction permet alors de s'arrêter sur des points précis et de mieux cerner le monde à l'aide de personnages dont on suit le parcours et qui permettent d'incarner, au sens littéral, certaines notions. Comme le précise l'auteure, le recours à la fiction peut permettre d'accéder à des réalités qui échappent habituellement ou qui sont éloignées de nos préoccupations habituelles :

> La fiction est pour moi un moyen d'accéder à des réalités qui ne sont pas celles de nos vies, celle de ma vie. C'est aussi un moyen d'accéder à des lieux ou des états auxquels le documentaire ne donne pas accès : des zones invisibles ou interdites, l'intériorité, la vie psychologique[491].

Kerangal précise bien que la documentation est toujours fondue dans la fiction. Cependant, *Kiruna*, publié en 2019 semble prendre une autre direction et se rapprocher beaucoup plus des littératures de terrain. L'auteure se montre sur le site, elle se montre en train d'agir, de regarder :

> À l'approche de l'aéroport, je cherche des yeux le renard blanc à longue queue plate, qui marchait souverain le long des palissades, le premier soir (*K*, 146).

Elle prend la peine de souligner des détails la concernant, qui semblent au premier abord assez insignifiants comme cette paire de gants qui n'a aucune importance pour le reste de la narration mais qui sert à montrer l'implication de l'auteure, à faire sentir au lecteur qu'elle est sur le terrain à la manière d'un « j'y étais », comme lorsque l'on fait un selfie en voyage, renforçant ainsi la proximité avec son sujet :

> Je vérifie mes gants de mauvaise laine achetés à la va-vite dans une boutique de l'aéroport de Stockholm (*K*, 23).

Kiruna se rapproche aussi par la forme (et pas seulement par la méthode) des littératures de terrain que Dominique Viart définit comme étant des « petites formes », présentées très souvent comme « des assemblages de fragments[492] » juxtaposés. Cette pratique traduit une volonté de ne pas donner

[490] Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *op. cit*.
[491] Maylis de Kerangal : « Les idées viennent du premier monde, celui des sensations, de l'expérience », entretien avec Cécile Daumas, *op. cit*.
[492] Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *op. cit*.

l'impression d'un ensemble bien lissé, dont les éléments s'enchaîneraient d'une manière certes cohérente mais artificielle pour les besoins de la lecture. La littérature de terrain revendique les blancs, l'absence de ligature précise entre les idées. *Kiruna* adopte d'ailleurs une forme très brève et de courts chapitres qui présentent une alternance entre des entretiens, des observations, des réflexions pas toujours directement reliées entre eux. Ainsi, Kerangal, d'un chapitre à l'autre, passe d'un souvenir de la visite du centre historique minier près de Douai à une description de Kiruna et de l'effet qu'elle provoque sur elle. Néanmoins, d'autres chapitres ont des liens entre eux et l'on peut remarquer également beaucoup de liens entre *Kiruna* et les œuvres précédentes de Kerangal. On y retrouve non seulement les mêmes centres d'intérêt, comme le monde du travail, mais aussi les mêmes motifs comme le *flow* de la ville (*K*, 135), les profondeurs de la terre, l'ours (au féminin ici), les commencements d'une ville, le collectif, et tant d'autres. Kerangal s'installe donc avec *Kiruna* dans une autre forme, celle du documentaire, de la littérature de terrain telle que la définit Dominique Viart, mais demeure finalement très proche de ses autres textes, la fiction en moins mais toujours avec une perspective littéraire. C'est d'ailleurs ce que remarque Dominique Viart :

> […] si les littératures de terrain empruntent certaines pratiques et parfois quelques notions aux sciences sociales, elles n'en demeurent pas moins fidèles à toute une imprégnation littéraire qu'elles convoquent abondamment[493].

En effet, Kerangal ainsi que la grande majorité des auteurs qui s'aventurent sur les terres des littératures de terrain restent avant tout des écrivains (même si certains comme Jean Rolin sont aussi journalistes) et la littérature et ses moyens restent leur mode d'expression et de saisie du monde privilégié permettant de rendre compte de sa complexité, de faire réfléchir notamment à travers des images. Kerangal, dans *Kiruna*, convoque Zola et son roman *Germinal*. La référence est plutôt attendue dans l'univers minier de Kiruna. Elle a pour fonction de dire les angoisses des parents d'Alice et de mieux les faire comprendre au lecteur à partir d'une référence commune qui fait partie de l'imaginaire collectif :

> C'est ici que ça se passe, dit-elle à ses parents qui s'affolent, déballent en vrac une imagerie de la mine qui n'a guère évolué depuis la lecture de *Germinal* : la mine c'est physique, noir, sale, c'est le bouillon prolétarien, la violence et la peur (*K*, 92).

Elle convoque aussi la littérature jeunesse avec *Le Club des cinq* pour imaginer l'enfance d'Alice, la géologue française qui travaille pour la mine :

> J'imagine la fillette savante et dégourdie, toujours dehors à s'aventurer sur ce sol fertile, cette couche de limon et de lœss, collectionneuse de minéraux et de mystères enfouis façon héroïne du Club des Cinq (*K*, 89).

[493] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, [1997], pp.51-52.

Kerangal nous signale que cette enfance qu'elle invente ne correspond pas à la réalité car Alice « n'a pas de belle histoire de vocation à raconter » (*K*, 89) mais plutôt un parcours simple de bonne élève appliquée. Kerangal fait figurer les deux visions de l'enfance d'Alice, celle qu'elle imagine et celle qu'Alice raconte. Ces deux versions donnent une impression d'honnêteté intellectuelle qui renforce le réalisme du texte en montrant notamment le travail de l'auteur et la façon dont elle articule ses propres pensées à ce qu'elle découvre sur le terrain et en montrant aussi le travail d'enquête, d'entretiens et ses difficultés. C'est précisément ce qu'explique Jeanne Favret-Saada au sujet du travail de l'ethnologue sur le terrain :

> Que l'ethnologue puisse être ainsi dérouté, que rien de ce qu'il trouve sur le terrain ne corresponde à son attente, que ses hypothèses s'effondrent une à une au contact de la réalité indigène, bien qu'il ait soigneusement préparé son enquête, c'est là le signe qu'il s'agit d'une science empirique et non d'une science-fiction[494].

Les deux versions de l'enfance d'Alice font donc apparaître un double travail dans *Kiruna* : un travail sur les images, les visions de l'auteure mais aussi un travail qui se rapproche de l'ethnologie et qui oblige l'auteure à accepter, comme elle le dit, « le parcours sans histoire » (*K*, 89) d'Alice, un parcours sans histoire qui peut s'entendre aussi comme un récit de vie qui ne sera pas fictionnalisé. Dans son roman *Un monde à portée de main* elle faisait déjà référence au *Club des Cinq* pour donner à voir et rendre vivante la découverte de la grotte de Lascaux :

> Ils montent, les quatre, la tête penchée en avant comme si leur front traçait le chemin, avancent à bonne allure mais sans hâte excessive, ont ramassé des bâtons et frappent les feuillages à grands gestes vagues […] et les imaginant gravir la sente à travers le sous-bois, Paula pense au prologue d'un épisode du *Club des Cinq*, typographie bold et pages cousues dans la couverture cartonnée de la Bibliothèque Rose – tu les connais, ces livres, Jonas ? Paula demande soudain, tu vois le chien Dagobert jappant dans les jambes des enfants intrépides ? (*MPM*, 253)

Ce rapprochement est quelque peu troublant car la référence à cette série pour enfants est faite par le personnage de Paula dans *Un monde à portée de main* et par l'auteure[495] elle-même dans *Kiruna*. *Kiruna*, en plus d'être un reportage littéraire sur cette mine septentrionale, fait donc apparaître la façon dont les œuvres de fiction de Kerangal sont construites, c'est-à-dire en parlant de soi à travers des personnages qui recouvrent l'identité de l'auteure, et c'est sur cette question importante de l'identité qu'il faudra revenir un peu plus tard.

Kerangal avait déjà utilisé les références littéraires pour aborder un sujet sensible, celui des migrants comme on les appelle aujourd'hui, dans *À ce stade de la nuit* qui n'était pas un livre de terrain mais plutôt un récit qui sonde la question de l'immigration dans une sorte de rêverie poétique où l'auteure se met en scène. Kerangal dit à propos de ce texte qui lui permet de « quitter

[494] Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, [1977], p.31.
[495] *Le Club des cinq* figure dans la rubrique « Les livres qui m'accompagnent » du numéro de la revue *Décapage* consacrée à Maylis de Kerangal, *op. cit.*, p.86.

la fiction »: « c'est la première fois où je prends la parole[496] ». *À ce stade de la nuit* est dans un entre-deux car nous ne sommes plus dans la fiction mais il ne s'agit pas non plus d'une enquête sur le terrain. Kerangal, qui s'exprime en utilisant la première personne du singulier, nous fait entrer dans sa cuisine, se montre en train d'écouter la radio et de chercher une cigarette, signale son identité par une référence à des noms de lieux :

> […] sur une route des Landes, dans l'été qui bourdonne, ce panneau rectangulaire liseré de rouge et ces lettres noires inscrivant MAYLIS sur fond blanc, ou cet autre, photographié en novembre, en Finistère, signalant KERANGALL (*ASN*, 36-37).

Cette rêverie sur les noms, ceux évoqués ci-dessus, celui de Lampedusa, à travers le roman de l'auteur du *Guépard* et le film de Visconti, sont une entrée vers des interrogations plus politiques sur le sort réservé aux migrants aujourd'hui. La prise en compte du monde se fait donc dans cet ouvrage par des références littéraires, cinématographiques, culturelles et pour beaucoup fictionnelles qui permettent une réflexion plus complexe, plus travaillée que celle qui serait produite par l'information immédiate. C'est pourquoi Kerangal éprouve le besoin de passer par ces intermédiaires culturels quand elle entend à la radio l'information qui concerne le bateau qui transportait des migrants. Elle a besoin de cette médiation pour filtrer les nouvelles et réfléchir. C'est précisément ce qui peut s'entendre quand elle écrit :

> J'essaie d'intercepter ce qui circule entre eux, ces allées et venues, cette boucle tournoyante du sens. Ou comment le nom réel appelle et se déporte dans le nom fictionnel […] ; ou comment le nom fictionnel peut ressaisir le nom réel (*ASN*, 32).

Avec *Kiruna*, Kerangal franchit un pas supplémentaire par rapport à ce qu'elle avait entrepris dans *À ce stade de la nuit* et elle s'affranchit de la fiction, comme si elle abandonnait le trompe-l'œil qu'elle décrit notamment dans *Un monde à portée de main*, rompant avec l'illusion réaliste du roman pour assumer ses réflexions plutôt que de les faire dire par ses personnages. Dominique Viart écrit à juste titre que « les littératures de terrain produisent cependant l'image d'un écrivain retrempé dans le monde[497] » et que par ses recherches sur le terrain « l'écrivain – ou son substitut narratif – apparaît directement engagé dans le monde[498] ». Dans ces propos tout est en effet dans l'apparence car nombre d'auteurs, même s'ils ne pratiquent pas une littérature d'enquête, travaillent sur et avec le réel. Et Kerangal n'a pas attendu *Kiruna* pour s'intéresser au monde.

[496] Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.
[497] Dominique Viart, « Les Littératures de terrain », *op. cit*.
[498] *Ibid*.

2. Identités multiples et nomades

2.1. Je est un autre

Un « je » problématique

La question de l'identité est primordiale chez Kerangal et se traduit en premier lieu par la place du « je » dans son œuvre. En effet, cette question du « je » mérite que l'on y s'arrête un moment tant elle pose d'interrogations. D'ailleurs, au moment où elle publie *Un monde à portée de main* en 2018 et où elle est invitée à s'exprimer sur son roman, Kerangal déclare : « la question du je dans mes livres est encore assez problématique même après tous ces livres[499] ». Elle est problématique à plusieurs titres. Problématique d'abord parce que l'auteure éprouve une certaine réticence à dire « je », à parler en son nom. Problématique aussi parce que le « je » utilisé est souvent difficile à cerner et à identifier. Dans ses deux premiers romans, *Je marche sous un ciel de traîne* et *La Vie voyageuse*, la narration se fait à travers un personnage qui dit « je ». C'est une narration classique où l'énonciation est parfaitement claire car le narrateur est interne, il s'agit dans les deux cas du personnage principal, Antoine pour le premier roman et Ariane pour le second. Les problèmes, si l'on peut dire, commencent véritablement avec *Dans les rapides*. En effet, dès la première page, la présentation des trois personnages féminins se fait en utilisant le pronom personnel sujet pluriel « elles » :

> […] il y a trois filles qui piétinent sous la pluie tiède de septembre, à l'arrêt du bus numéro 1, en haut du boulevard Albert-Ier au Havre. Il est dix-sept heures et le jour tombe. Elles ont rabattu leur veste en capuche sur leur tête (*DR*, 9).

La narration semble donc être faite, dans ce premier chapitre, par un narrateur externe qui n'est pas impliqué dans l'histoire. Ensuite, assez rapidement, on apprend les prénoms de ces adolescentes, à la fin du premier chapitre :

> […] il y a Nina Canavaro – faonne fébrile, les trois foulards indiens insensés tressés en écharpe, oreilles percées –, il y a Lise Berger – la grande, chaussettes montantes vert pomme et genoux rouges – et à l'avant, le chandail arc-en-ciel tricoté point mousse, primo-articulatrice du vocable étincelant, *Blondie*, il y a moi (*DR*, 19-20).

C'est dans cette présentation plus précise des trois filles que la narration bascule car il apparaît que le troisième personnage féminin est désigné, non pas par un prénom et par un nom de famille comme le sont les deux autres, mais par le pronom personnel complément « moi ». Ainsi, la narration devient interne car elle est faite par la troisième fille désignée dans les pages précédentes par les expressions « la troisième » (*DR*, 11) et « celle à l'avant » (*DR*, 11), « la fille à l'avant » (*DR*, 12). Le « moi » utilisé à la fin de ce premier chapitre permet d'introduire le second chapitre et

[499] Entretien librairie Mollat-*Un Monde à portée de main, op. cit.*

les suivants et de donner une cohérence dans la continuité narrative puisque c'est cette troisième fille qui prend en charge la narration de l'histoire en utilisant le pronom personnel sujet « je » et « nous » comme nous pouvons le voir dès le début du chapitre 2 : « Le lendemain de ce que nous devions appeler plus tard entre nous le Jour-de-Blondie » (*DR*, 21). La narration est alors bien interne et est faite par un personnage impliqué dans l'histoire. Pourquoi alors passer par ces détours narratifs, passer d'un narrateur externe au début du roman à un narrateur interne, dès le chapitre 2 et jusqu'à la fin du roman, un narrateur qui de surcroît est le même, l'adolescente amie de Nina et de Lise, pourquoi mettre le lecteur sur une sorte de fausse piste ? On peut avancer que Kerangal se livre, peut-être, à ce procédé intrigant afin de placer une sorte de distance initiale entre le personnage et elle-même étant donné que l'action se déroule au Havre ville où elle a passé sa jeunesse, que les lieux fréquentés par les filles sont souvent ceux fréquentés par l'auteure. Le début, qui commence par de la narration externe, est très certainement une façon de prévenir le lecteur que l'on ne va rien lire d'autobiographique. En faisant de ce « moi » un personnage dont les actions sont décrites par un narrateur, c'est aussi certainement une façon pour l'auteure elle-même de placer un garde-fou pour éviter de mêler la fiction et la réalité, pour borner les deux à l'aide d'une frontière narratologique.

Le « je » est souvent problématique ou en tout cas difficile à définir chez Kerangal car il peut intervenir, de temps en temps, en plein milieu d'une narration faite à la troisième personne. Ainsi, dans *Corniche Kennedy* (c'est d'ailleurs à partir de cette œuvre que ce procédé est vraiment utilisé) quand est décrite la chute des adolescents de la première plate-forme, la narration se fait à la troisième personne du pluriel par ce qui semble être un narrateur externe. Tout à coup arrive le « je » sorti d'on ne sait où :

> […] ils hurlent, ça dure une, deux secondes, pas plus, trois mètres ce n'est pas long, leur cri déchire l'espace dans le sens de la hauteur […] un cri de fin du monde, n'importe quoi, un rire peut-être – mais pas encore de terreur, je rappelle que nous n'en sommes qu'au premier promontoire (*CK*, 28).

Il devient alors difficile de dire qui raconte l'histoire. Est-ce un personnage qui prend la parole ou bien est-ce l'auteure qui fait une incursion dans la narration ? Kerangal semble briser alors les conventions narratives mélangeant narration interne et narration externe ce qui rend l'identification des voix difficile :

> J'ai trouvé ça dans les livres d'Échenoz, cette liberté et cette espèce de trouée. Sa grande liberté de narration me sidérait[500].

En effet, Échenoz pratique fréquemment ce brouillage des voix narratives qu'affectionne Kerangal, procédé que Franck Wagner [501] nomme l' « instance intruse » ou encore la « narration

[500] *Le Matricule des anges*, n°117 entretien avec Thierry Godard, *op. cit.*, p.23.

buissonnière » et que Bruno Blanckeman appelle « le récit ventriloque[502] ». Il s'agit d'une métalepse narrative que Genette définit dans *Figures III* comme étant un moyen par lequel les différents niveaux narratifs d'un récit se fondent ou en tout cas comment la frontière entre les deux tend à disparaître comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement[503] ». Genette propose d'appliquer le terme de métalepse narrative à toutes ces transgressions. Prenons pour seul exemple, parmi l'ensemble de l'œuvre d'Échenoz, *Je m'en vais* publié en 1999. Ce roman est tout à fait caractéristique de la façon dont l'auteur utilise la métalepse dont il multiplie les occurrences comme le montre notre petite sélection: « Car à l'époque dont je parle, le marché de l'art n'est pas brillant[504] », « Le ptarmigan, par exemple, l'eider dont on fait l'édredon, le fulmar, le pétrel, et je crois que c'est à peu près tout[505] », « Changeons un instant d'horizon, si vous le voulez bien, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner[506]», « Personnellement, je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner[507]». Gianfranco Rubino rappelle le caractère étonnant de ce procédé car le narrateur « en tant qu'exempt de toute connivence avec l'intrigue et le système des personnages, […] a ou […] devrait avoir la fonction fondamentale de relater ce qui se passe dans la diégèse. On pourrait donc s'attendre à ce qu'il se concentre sur cette tâche, sans trop donner de signes de sa présence[508] », or ces signes abondent et se remarquent par l'utilisation des pronoms « nous » et « je ». À ce propos, Échenoz revendique le jeu sur le « je » qu'il assimile au « jeu de l'auteur[509] » Cette remarque et ces exemples tirés de *Je m'en vais* permettent de mettre en avant les fonctions de la métalepse narrative qui permet de créer une sorte de complicité avec le lecteur qui est inclut dans le texte et ce d'autant plus quand le pronom nous est « utilisé ». Outre cette fonction assez attendue de *captatio benevolentae* créée par ce procédé il ne faut pas négliger le geste ludique qui se combine au plaisir de l'écriture d'auteurs qui veulent montrer qu'ils ne sont pas dupes de leur art et qui pour cela

---

[501] Ces deux dénominations se trouvent dans Frank Wagner, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *Itinéraires*, 2013. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/783. Consulté le 14 mars 2021 ».

[502] Bruno Blanckeman, « Jean Échenoz ou le récit ventriloque », *Cahiers de narratologie*, n° 10, *La Voix narrative*, 2001.

[503] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétiques », 1972, p.244.

[504] Échenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p.24.

[505] *Ibid*., p.20.

[506] *Ibid*., p.86.

[507] *Ibid*., p.189.

[508] Gianfranco Rubino, « Les évidences du narrateur », *in Jean Échenoz, Une tentative modeste de description du monde*, Christine Jérusalem, Jean-Bernard Vray (dir.), Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006, p.221.

[509] Échenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain » (entretien avec Jean Échenoz, réalisé le 28 octobre 1999, pour les éditions Bréal, par Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy ; publié dans *Français seconde*, Paris, Bréal, 2000, puis repris dans la réédition de *Je m'en vais* dans la collection « Minuit Double », cité par Franck Wagner, *op.cit.*

questionnent le geste littéraire de l'intérieur[510] » car la littérature a beau s'être retrempée dans le monde depuis les années 1980, « on ne se débarrasse pas du "soupçon" d'un revers de manche[511] » comme l'explique Dominique Viart tout en montrant que la réflexivité, depuis le Nouveau roman, a trouvé une autre voix et qu'elle se compose d'« une double ouverture, sur le dehors, l'extériorité du texte, d'une part; et, d'autre part, une ouverture de l'œuvre en train de se faire sur l'histoire littéraire dans laquelle elle s'inscrit[512] ». Ces réflexions sur la place du « je » dans la narration correspondent tout à fait aux préoccupations de Kerangal quand elle introduit dans la narration un « je » qui arrive sans crier gare. On retrouve donc chez Kerangal comme chez Échenoz ce désir de connivence avec le lecteur, ce plaisir de l'écriture qui s'incarne dans ce que la métalepse peut avoir de ludique et cette prise en compte d'une réflexion sur l'acte d'écrire et aussi de lire dans ce que Dominique Viart nomme une « morale de la forme » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, proche de ce que, dans le champ de la poésie, Michel Deguy et Jean-Claude Pinson appellent une « poéthique ». Ce qui pourrait aussi s'énoncer d'une formule: « à *l'ère du soupçon* a succédé *l'ère du scrupule*[513] ».

Peut-être plus encore que chez l'auteur de *Je m'en vais*, Kerangal fait faire ce pas de côté à la narration dans la perspective de se dévoiler en tant qu'auteure mais pas trop, de manière fugace et pudique, une façon d'être là sans s'imposer :

> […] je m'avance comme si j'écartais un rideau, comme si j'étais face to face avec le lecteur[514].

Elle agit comme si le montreur de marionnettes passait un instant la tête de son castelet et apparaissait parmi ses personnages :

> Un ciel dans une chambre. Paula ne sait quoi répondre, mais investit immédiatement cette demande comme s'il s'agissait de réaliser le plafond de la chapelle Sixtine, transportée par ce sujet premier et pourtant si commun – et j'aurais tant aimé être dans sa tête à l'instant où les ciels de la peinture ont afflué dans son cerveau (*MPM*, 135).

L'intrusion du « je » de l'auteur n'est pas un procédé nouveau ni propre à Échenoz ou bien à Kerangal puisque des auteurs avant eux l'ont déjà utilisé comme Diderot dans *Jacques le fataliste*[515] dès le très célèbre incipit :

> Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut… »

---

510 Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines? » ***in*** *Studi Francesi*, 177 (LIX | III) 2016. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/studifrancesi/1196. Consulté le 14 mars 2021 ».

511 *Ibid*.

512 *Ibid.*

513 Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines?, *op. cit.*

514 *Ibid*.

515 Nous avons montré dans la première partie que c'est un ouvrage cher à l'auteure : *Décapage*, n°53, *op. cit*., p.84.

> Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai[516].

La différence entre l'intrusion du « je » chez Kerangal et chez Diderot, c'est que chez ce dernier, la présence de l'auteur s'affirme de manière très claire car il s'adresse directement au lecteur en séparant les moments où la narration se fait à la troisième personne et les moments où elle se fait à la première. Or, chez Kerangal, il n'y a pas cette séparation, la première personne se mêle à la troisième entretenant volontairement l'incertitude quant à l'identification des voix. De plus, les métalepses dans *Jacques le fataliste* sont traitées sur le mode de la désinvolture, d'une certaine provocation du lecteur alors que dans les textes de Kerangal il s'agit plutôt d'une délicatesse – être là mais pas trop, pas trop voyante ni trop visible – d'une sorte de nouveau pacte de lecture, d'une « déontologie formelle[517] » selon l'expression très juste de Dominique Viart. Bien plus que le « je », c'est peut-être l'utilisation de la ponctuation qui révèle l'auteur et ce physiquement même :

> […] la ponctuation pour moi, c'est d'abord l'inscription de mon corps, du corps dans la phrase, la trace physique[518].

Pour Kerangal, il s'agit presque de faire entendre sa voix à travers les marques de ponctuation, sa respiration comme si elle était en train de conter l'histoire ou de commenter comme dans le cas des tirets qui sortent pour un instant le lecteur du cadre de l'histoire pour lui permettre d'entendre les commentaires de l'auteur comme dans l'exemple, que nous avons déjà commenté, qui se trouve dans Ni fleurs ni couronnes, « ça vous plante un décor » ou bien dans Corniche Kennedy :

> […] les fringues modes dénichées pour rien dans un décrochez-moi-ça –qualité zéro mais trois euros deux tee-shirts pailletés, c'est cadeau (CK, 114).

L'oralité transparaît donc derrière l'écrit comme on peut le voir, par exemple, dans l'utilisation des virgules qui scandent les longues phrases – et l'on peut penser notamment à l'ouverture de Réparer les vivants et sa phrase qui court sur deux pages. Cela est perceptible également dans la non-utilisation des guillemets qui rend difficile l'identification des voix et qui fluidifie la parole des personnages qui se livre alors sans coupure, sans la médiation du dialogue, comme si la voix de l'auteure venait lisser à la fois la narration et les propos des personnages, les unifier dans son récit.

---

[516] Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, [1796], pp.36-37.
[517] Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines? », *op. cit.*
[518] *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, op. cit.*

L'autoportrait caché

Ces exemples, notamment celui tiré de *Dans les rapides* illustre bien la mise à distance du biographique qui est caractéristique de l'œuvre de Kerangal.

En effet, chez Kerangal on constate qu'il y a une volonté de se mettre à l'abri derrière des personnages, de cacher ce qui est autobiographique derrière la fiction, il y a chez elle une sorte de pudeur peu courante dans le paysage littéraire français actuel où l'on ne compte plus les récits qui racontent les diverses expériences sexuelles de leurs auteurs, leurs problèmes familiaux (source inépuisable d'inspiration), de règlement de compte avec les parents. Pour Kerangal, il y a une véritable réticence à parler de soi directement, à s'exposer dans ses livres :

> […] je pense que d'un point de vue culturel, m'autoriser à écrire n'était pas simple. L'écriture a parfois quelque chose d'obscène, par le fait déjà de se mettre en avant[519].

D'ailleurs, il est frappant de constater que *Tangente vers l'est*, qui est un texte de commande, devait au départ selon la demande de France Culture prendre la forme d'un journal de voyage. Beaucoup d'auteurs qui participaient au voyage dans le Transsibérien ont opté pour cette forme en adoptant le « je » qui dévoile leurs pensées mais les met aussi en scène et livre des éléments autobiographiques comme par exemple Danièle Sallenave dans *Sibir* et Dominique Fernandez dans *Transsibérien*. Sylvie Germain choisit, elle, de mêler l'évocation de la géographie russe à la géographie intime et au souvenir de ses parents. Rien de tel chez Kerangal qui ne fait pas un journal mais écrit une fiction qui a pour cadre le train russe. Pour Kerangal, *Tangente vers l'est* est tout de même issu « d'une expérience autobiographique, celle d'un voyage en train[520] », puisque c'est en effet le terrain vu sur lequel elle s'appuie, mais il semble qu'elle ait intégré la remarque de Deleuze à propos de cette littérature qui est souvent qualifiée de nombriliste et envers laquelle il se montre très virulent :

> Quand on écrit, on ne mène pas une petite affaire privée. C'est vraiment les connards, c'est vraiment l'abomination de la médiocrité littéraire – de tout temps mais particulièrement actuellement – qui fait croire aux gens que, pour faire un roman par exemple, il suffit d'avoir une petite affaire privée. Sa petite affaire à soi. Sa grand-mère qui est morte d'un cancer ou bien son histoire d'amour à soi et puis voilà. Et puis on fait un roman.
> Mais c'est une honte, quoi ! C'est une honte de penser des choses comme ça !
> C'est pas l'affaire privée de quelqu'un, écrire. C'est vraiment se lancer dans une affaire universelle. Que ce soit le roman, ou la philosophie[521].

Pas de « petite affaire privée » chez Kerangal donc ou alors vraiment bien camouflée comme par exemple dans son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne*, qui prend appui des épisodes de sa vie comme elle le signale elle-même :

---

[519] *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.24.
[520] Maylis de Kerangal, entretien avec Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée », *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit.*, p.68.
[521] Gilles Deleuze, *Abécédaire*, « A comme animal », avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 3 DVD, (1988-1989), 2004.

> Comme de nombreux premiers romans, celui-ci ressaisit des éléments autobiographiques, identitaires[522].

Antoine, par exemple, travaille sur un projet de guide touristique sur le Périgord ce qui n'est pas sans rappeler le fait que Kerangal a été éditrice de guides de tourisme pour les éditions Gallimard, ce qu'elle explique d'ailleurs elle-même dans un entretien quand elle déclare qu'en effet, dans ce premier livre il y a une « histoire qui pourrait relater cette expérience d'éditrice de guides de voyage[523] », qu'on y retrouve la trace des déplacements professionnels qu'elle effectuait. L'histoire se déroule dans le Sud-Ouest dont est originaire une partie de la famille de l'auteure. Le roman s'appuie sur un socle familial, des souvenirs comme l'histoire des parents de Tabasque, François et Hélène, qui se sont rencontrés sur un bateau, qui est en fait l'histoire de la rencontre des grands-parents paternels de l'auteure. De même, Hélène et ses enfants qui attendent le retour du père, capitaine au long cours, est en fait ce qu'a vécu Kerangal dont le père partait, lui aussi, de longs mois en mer. Ainsi, elle se raconte « en grimant l'épisode familial en fiction[524] » et en donnant comme narrateur à ce premier roman un personnage masculin pour éviter les rapprochements trop flagrants avec elle. D'ailleurs dans l'un de ces romans les plus récents, *Un monde à portée de main*, elle réutilise des éléments qui appartiennent au roman familial et qui concernent le père de l'auteure :

> […] j'ai commencé à m'intéresser beaucoup à la grotte de Lascaux avec laquelle ma famille a une histoire, enfin il y a une légende familiale connectée à Lascaux qui me touchait énormément et qui me fascinait surtout enfant mon père aurait pu la voir avant qu'elle soit ouverte[525].

Dans *Un monde à portée de main*, cette situation inspire la conversation animée, qui se termine par une dispute, entre Paula et son père puisqu'elle ne croit pas qu'il a visité la grotte en 1969 alors qu'elle est fermée au public depuis 1963 et qu'elle conteste son souvenir d'enfance sur un ton « définitif, tatatata, mademoiselle-je-sais-tout » (*MPM*, 230). Au fil des textes, Kerangal déguise de plus en plus les éléments autobiographiques qui vont en s'amenuisant comme elle le fait remarquer :

> Ce qui a eu tendance à disparaître, ou plutôt à venir différemment, c'est le rapport explicite aux matériaux autobiographiques, qui de fait, n'apparaissent plus sous cette forme visible : ils sont directement happés par la fiction[526].

Et s'il y a autant d'éléments qui révèlent un aspect autobiographique dans son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne*, que dans le dernier en date, *Un monde à portée de main*[527], ils sont

---

[522] *Décapage* n°53, *op. cit.*, p.100.

[523] Maylis de Kerangal, « La littérature permet d'avoir accès à un autre monde que le sien », entretien avec Caroline Broué, *op. cit.*

[524] *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.18.

[525] Entretien librairie Mollat-*Un Monde à portée de main*, *op.cit.*

[526] Maylis de Kerangal, entretien avec Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée », *op. cit.*, p.68.

dans cet opus bien moins transparents et complètement résorbés, la plupart du temps, dans la fiction :

> Les personnages qui me masquent, ils me désignent tous, je suis cachée, je ne suis pas là vraiment, je suis dans une médiatisation[528].

Dans « Bivouac », l'évocation de fouilles à Paris, rue Henri-Farman sont l'occasion de faire revivre un souvenir d'enfance de la narratrice : « ces trois noms, Farman-héliport-Balard, […], résonnaient dans mes tempes, réimposant ce quartier où vivait Olive Formose, son appartement où j'étais venue passer trois jours l'année de mes treize ans » (*C*, 14). Comme Kerangal, la narratrice vient du Havre où elle prend le train pour se rendre chez l'amie parisienne de sa mère. Rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'un véritable souvenir de l'auteure tant l'autobiographie se dissout dans le récit mais il semble que l'archéologie préventive rejoint l'archéologie intime.

Cette médiatisation que mentionne Kerangal, nous pouvons aussi l'appeler, à la suite de Dominique Viart, le «décentrement biographique du sujet qui trouve à parler de soi en traitant d'autrui[529] », un détour qui permet à l'auteure de ne pas occuper le devant de la scène tout en utilisant son expérience personnelle :

> […] me désigner cela reste un problème, en revanche, je pense que je suis hyper présente, autoportraits de biais, en oblique, moi je suis toujours un peu de dos[530].

Dans les rapides offre aussi un exemple de décentrement intéressant produit par le décalage temporel. En effet, l'ouvrage raconte le quotidien de trois lycéennes havraises à la fin des années 70, plus précisément 1978 c'est-à-dire au moment où sortent les albums de *Blondie*, *Parallel lines* et de Kate Bush, *The Kick inside*. Elles ont quinze ans alors que Kerangal a onze ans en 1978 et n'a pas connu cette effervescence musicale qui imprègne le roman mais ce qui importe à Kerangal c'est de ressaisir son expérience d'adolescente à travers l'adolescence de ses trois personnages féminins sans forcément raconter exactement ce qu'elle a vécu précisément. C'est l'essence de l'adolescence qu'elle cherche à saisir, une expérience de cet âge et non pas écrire son autobiographie :

> Il existe un décalage entre l'âge des trois lycéennes et le mien, si bien que j'ai peu connu la scène rock havraise. Pour autant, le roman prend clairement place sur le terrain autobiographique, c'est un geste assuré : via l'adolescence des héroïnes, il situe la mienne, fait retour sur mes quinze ans, investit Le Havre, et donne une présence à des figures proches – mes parents -, s'introduit dans des lieux familiers – le lycée Porte Océane, les cafés autour, le boulevard maritime, les docks[531].

---

527 Bien évidemment *Kiruna* est postérieur à *Un monde à portée de main* mais nous considérons qu'il s'apparente plus à l'enquête de terrain et moins au genre romanesque à proprement parler, aussi pour la comparaison dont il est question nous ne le prenons pas en compte.

528 Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit*.

529 Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *in* Anne-Marie Monluçonet Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques XIXè-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p.51

530 Entretien librairie Mollat-*Un Monde à portée de main*, *op. cit.*

531 *Décapage* n°53, *op. cit.*, p.105.

Comme l'écrit Dominique Viart, l'écriture de Kerangal ne cherche pas à être psychologique car « plus que des histoires singulières, elle donne à lire une traque de l'humain[532] ». Kerangal convient que le « je » est « rare[533] » dans ses textes. On peut en fait voir que, comme nous l'avons déjà mentionné, ses deux premiers romans sont écrits à la première personne du singulier, que c'est aussi le cas de *Dans les rapides*, de *À ce stade de la nuit* et de *Kiruna*. Il ne s'agit pas du même « je » à chaque fois puisqu'il s'agit d'un personnage qui prend en charge la narration dans les trois premiers textes cités alors que dans les deux derniers il s'agit de l'auteure qui prend la parole en disant « je » ce qui est vraiment peu courant chez elle et se fait toujours avec retenue car il ne s'agit pas pour Kerangal de parler d'elle, de raconter sa vie. Le « je » dans *À ce stade de la nuit* et dans *Kiruna* n'autorise pas pour autant un laisser-aller à la confession. Marie Fontana-Viala voit dans ce texte un retour à l'autobiographie, un retour plus direct que dans les deux premiers romans où elle était très voilée :

> Après avoir quitté l'inspiration autobiographique ténue des deux premiers romans, l'auteur revient, explicitement cette fois, à sa personne par le biais de ce lieu qui, malgré leur absence, amène dans le texte les membres d'une famille génératrice de photos d'identités et de playmobils[534].

Elle identifie parfaitement le mouvement de l'œuvre de Kerangal et l'évolution de l'utilisation du « je ». Il est vrai que dans *À ce stade de la nuit* Kerangal introduit d'une certaine manière le lecteur chez elle, dans son intimité puisque le texte se passe dans sa cuisine :

> […] à ce stade de la nuit, je remue les mains au fond d'un tiroir, je tâtonne dans le fatras, agrégat d'objets qui archive le quotidien de l'appartement, j'entrechoque boutons, feutres secs, débris de Playmobil, échantillons de crème adoucissante, sachets de sucre ramassé au café, cuiller ancienne, billes, chewing-gums, téléphone portable sans vie […] enfin une cigarette fripée mais pas de boîte d'allumette si bien que je vais ouvrir le gaz à la cuisinière (*ASN*, 35).

Kerangal estime d'ailleurs que ce « je » en dit beaucoup sur elle-même et qu'il est très autobiographique :

> C'est un « je » qui me ressaisissait beaucoup[535].

Néanmoins le cadre intime de l'auteure dans lequel elle installe son texte ne suffit pas à faire une autobiographie véritable puisque finalement Kerangal parle peu d'elle-même et si elle le fait c'est pour montrer ses gestes qui traduisent son trouble face à l'annonce de la mort de tous ces migrants, comme l'envie de fumer qui la prend et le passage consacré à la recherche d'une cigarette dans un tiroir, c'est pour montrer comment ce drame passe par le filtre de ses souvenirs de voyage, des films qu'elle a vus lui permettant de mieux le comprendre et le saisir. L'utilisation du « je » ne lui sert pas à exposer sa vie, à raconter son enfance, son parcours mais à rendre plus concrète la réflexion sur

---

[532] Dominique Viart, « Maylis de Kearngal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.31.
[533] Entretien librairie Mollat-*Un Monde à portée de main, op. cit.*
[534] Marie Fontana-Viala, *op. cit*., p. 91.
[535] Entretien librairie Mollat-*Un Monde à portée de main, op. cit.*

l'immigration, à se montrer en tant qu'être humain qui est sensible aux problèmes de son temps. Ce retour à l'autobiographie qu'avait déjà pressenti Marie Fontana-Viala reparaît de façon très évidente et très forte dans « Mustang » non seulement par l'histoire d'une jeune femme qui débarque dans le Colorado pour suivre son mari – c'est on le sait un élément important de la vie de Kerangal – mais aussi par l'utilisation du « je » qui facilite l'identification de la figure de la narratrice à l'auteure. Malgré tout, ce « je » est diffracté dans l'ensemble des nouvelles – Kerangal préfère le terme de chapitres[536] – qui constituent ce qu'elle appelle « un roman en pièces détachées[537] » qui lui permet de parler d'elle-même en évitant encore malgré tout le vrai roman autobiographique, en n'y cédant pas complètement :

> ça m'a impressionnée d'écrire des textes avec un "je" narratif. Les "je" sont tous ceux d'une même femme qui me ressemble et qui parfois narre des éléments de ma vie comme par exemple ce repas en haut de ce building, cet enregistrement de texte. Je ne vais pas dire maintenant que je vais tout écrire avec un "je" qui soit moi mais, pour moi, ce livre là il est saillant dans mon travail, c'est pas loin d'être mon livre le plus personnel d'une certaine manière avec *Un monde à portée de main* mais *Un monde à portée de main* il y a quand même cette Paula Karst qui me regardait, qui me réfléchissait beaucoup mais c'était pas en direct[538].

On voit bien à travers cette remarque qu'elle ne fait pas le grand plongeon, qu'elle s'engage prudemment dans cette voie même si elle se livre beaucoup et beaucoup plus que dans ses précédents ouvrages, que ce sont des éclats de vie qu'elle livre dans un morcellement autobiographique intéressant qui renouvelle le genre et certainement protecteur afin d'éviter une sorte d'exhibitionnisme – ou ce qu'elle juge comme tel – autobiographique.

Dominique Rabaté souligne le fait que l'ouverture géographique de l'œuvre de Kerangal a permis une ouverture sur le monde complémentaire de l'abandon de l'axe familial, avec un « basculement du côté de l'espace, vers les lieux plutôt que vers l'épaisseur du passé[539] » qui signifie également un abandon de la psychologie et de la narration à la première personne qui étaient à l'œuvre dans les deux premiers romans. D'ailleurs, ces deux romans étaient portés par une histoire qui tend à s'effacer au fil des écrits suivants où Kerangal semble avoir découvert le plaisir de l'écriture pour elle-même et plus seulement pour raconter une histoire classique : «« Il me semble que j'ai bourré mes premiers livres d'intrigues et de personnages pour éviter d'être vue dans mes livres[540] ». C'est pourquoi, en s'éloignant un peu plus à chaque fois des histoires familiales, elle finit par s'éloigner aussi du roman traditionnel, disant adieu en même temps à toutes ces

---

536 Librairie Mollat, Maylis de Kerangal - Canoës : récits, 25 juin 2021. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Wn38oL03yM8. Consulté le 16 juillet 2021 ».

537 *Ibid.*

538 *Ibid.*

539 Dominique Rabaté, « « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.75.

540 *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.24.

attaches initiales, larguant les amarres pour acquérir une autonomie par rapport aux schémas familiaux et aux schémas littéraires. C'est comme si elle se défaisait des figures tutélaires que sont les parents et les auteurs classiques pour trouver sa propre voix et son propre chemin :

> L'identité comme verticalité généalogique, assez à l'œuvre dans mes deux premiers textes, est un repère que j'ai cassé […], je me bascule dans l'espace pour me débarrasser de « papa/maman ». J'ai quitté cet axe vertical, généalogique, qui pour moi est trop risqué, pour un axe horizontal qui est celui du paysage. Je suis trop contente de m'être décanillée de l'axe identitaire…[541].

C'est ce travail que lui a permis le roman dont la forme hybride a absorbé le langage technique, qui n'est pas celui de l'auteure, ainsi que d'autres expériences et lui a donné l'occasion de sortir du « je » autobiographique ou en tout cas de faire en sorte que le « je » personnel puisse rejoindre les autres « je », ceux des personnages qui peuplent ses romans et qui appartiennent à des milieux différents et très éloignés de son quotidien. Le titre du roman d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, pourrait être le sous-titre de l'œuvre de Kerangal.

2.2. L'identité nomade

Sortir de l'identité figée

À l'heure où se renforcent les crispations identitaires, où l'individu est sommé de produire son origine, de rentrer dans des petites cases, l'œuvre de Maylis de Kerangal offre une ouverture salutaire sur le monde. La question de l'identité est primordiale chez elle mais elle ne sert pas pour revendiquer un territoire, une appartenance. Si Kerangal parle souvent du Havre comme d'un socle qui l'a façonnée, elle se méfie des identités figées et immuables. C'est aussi, en plus d'une certaine pudeur déjà évoquée, la raison pour laquelle, dans ses textes, tout ce qui est autobiographique est caché ou passe par les expériences d'autres personnages qu'elle nous donne à ressentir. Dans *Pierre feuille ciseaux*, elle a voulu travailler sur la question des origines topographiques, sur l'idée d'« être du clos, ne pas être du clos[542] ». Le clos étant le Clos Saint-Lazare, une cité de Saint-Denis construite à la fin des années soixante où elle situe l'action de la deuxième histoire, « Le garçon du clos Saint-Lazare ». Toute l'histoire repose sur l'identification à un territoire et le garçon qui n'a quasiment jamais quitté l'espace du clos :

> À dix ans, il ne sort pratiquement plus du Clos, c'est là qu'il aime circuler, c'est là qu'il se sent fort. L'entrée au collège n'augmente en rien son rayon d'action : l'établissement, situé en plein cœur du clos, rue Apollinaire, devient l'épicentre de ses gravitations quotidiennes, dont le rayon sur la carte est constant – il tourne en rond (*PFC*, 27-28).

Le garçon a l'impression de franchir une frontière quand il quitte le lieu qu'il connaît, ce qu'il va faire de plus en plus souvent pour l'amour de la fille qui vit dans une maison de la cité-jardin :

---

[541] *Ibid*.

[542] Entretien avec Judith Mayer, *op. cit*.

> […] il ne sait pas pourquoi mais sent que c'est ici une ligne de démarcation, la limite au-delà de quoi il sera étranger, et moins fort (*PFC*, 31).

La description de la cité est l'occasion pour Kerangal de montrer les frontières invisibles, de rendre perceptibles les frontières sociales qui assignent, souvent de manière inconsciente, chacun à sa place. Ces deux passages témoignent de l'enfermement dans un lieu qui rassure dont il devient difficile de sortir. Cela permet à Kerangal, au détour d'une phrase, d'expliquer comment l'architecture, l'urbanisme contribuent à fixer les populations comme on peut le voir avec la place du collège, au cœur du Clos, ne permettant pas aux élèves d'élargir leur horizon (qu'il soit géographique, social ou mental). Kerangal décrit d'ailleurs le paysage que voit le garçon de sa fenêtre du septième étage comme « un paysage sans horizon » (*PFC*, 25). Aussi, avant de rencontrer la fille de la Cité-Jardin, le garçon du Clos se déplace certes beaucoup mais, comme le fait remarquer l'auteure, toujours dans le même espace, pour finir par tourner en rond. Son identité, jusqu'à l'arrivée de la fille, est figée dans un seul territoire et « cet entre soi fossilise leur défiance de l'extérieur » (*PFC*, 28). La métaphore géologique est utilisée afin de faire ressentir tout ce que le fait de ne pas échanger avec l'extérieur, d'appartenir au Clos, peut avoir de pesant et peut conduire à se replier sur soi-même jusqu'à se définir une identité propre composée de règles, de codes :

> […] le rideau de fer, le vrai, ce sont la violence et le silence désormais souverains sur toute la cité, les haines et les honneurs qui règlent les entrées, les sorties (*PFC*, 28-31).

Le garçon du Clos suit finalement un « chemin sédentaire[543] » que Deleuze et Guattari décrivent, dans *Mille Plateaux*, comme étant ce qui permet de « *distribuer aux hommes un espace fermé*, en assignant à chacun sa part[544] » et sa place. Même s'il se déplace dans un espace ouvert, le garçon est pris dans un espace clos qui le fige. Le nom même du quartier, le Clos Saint-Lazare, existe vraiment, il n'est pas une création de l'auteure. Il est aussi à considérer dans son aspect symbolique. En effet, il présente un double mouvement, celui d'un adolescent qui vit au Clos autrement dit qui semble voué à rester enfermé, comme le signale l'onomastique, dans son territoire et par conséquent dans son milieu marqué par la cité depuis l'âge de dix ans et celui d'une sortie représentée par l'autre partie du nom du quartier qui renvoie à Lazare de Béthanie, le ressuscité. Il n'est pas exagéré de lire dans ce nom comme l'image d'une sortie du tombeau social et géographique de cet adolescent qui va vers l'extérieur dans une sorte de résurrection sociale qui se fait sur un mode humoristique car l'échappée hors de la cité-sépulcre est associée, par une métaphore, à la sortie d'astronautes « hors du vaisseau spatial » (*PFC*, 57). Ainsi, Kerangal a une conception plutôt nomade de l'identité et préfère mettre de côté l'entre-soi, supprimer les frontières qu'elle considère comme étant très sclérosantes. Quand le garçon quitte son terrain familier, il est

[543] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.471.
[544] *Ibid*., p.472.

« comme pris de vertiges » (*PFC*, 43), doit s'adapter à un nouvel univers, cela ne se fait pas sans mal. Cela peut sembler inquiétant pour lui mais c'est aussi la condition idéale pour changer. Pour ce faire, « il faut inventer son propre chemin » (*PFC*, 43) comme l'écrit Kerangal qui s'inscrit avec cette métaphore dans l'idée d'échapper aux voies tracées d'avance, quel que soit le milieu social. Les chemins sont plus nombreux qu'il n'y paraît au Clos, plus diversifiés, c'est ce que le garçon finit par comprendre quand il ose s'aventurer plus loin que la cité et s'approprier les différents espaces qui s'offrent à lui. C'est ce que Deleuze et Guattari appellent « le trajet nomade » qui « *distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert,* indéfini[545] » et qui n'est pas forcément délimité à l'avance ni balisé.

Beaucoup de personnages dans l'œuvre de Kerangal inventent leur propre chemin et cherchent à se libérer du milieu familial à commencer par Antoine, dans le premier roman de Kerangal *Je marche sous un ciel de traîne*, qui s'installe dans le Périgord pour quitter Paris et tout ce qui lui est attaché. Ariane dans *La Vie voyageuse* se défait de son milieu bourgeois. Le déclencheur est l'enquête commandée par sa tante Jeanne qui la charge de retrouver son amour de jeunesse, ce qui la conduit à Barcelone et dans différentes villes françaises. À l'issue de cette enquête, Ariane change de vie, quitte son travail : « j'étais partie pour toujours » (*VV*, 159). *Naissance d'un pont* est le roman par excellence de la rupture, de la recherche d'un ailleurs avec tous ces individus venus travailler à Coca mais venus aussi recommencer une vie. On peut encore citer *Un monde à portée de main* qui décrit le parcours de Paula, la voie qu'elle se trace, la vie qu'elle se crée loin des doutes et des craintes familiales. Le personnage kerangalien est une sorte de nomade, qui cherche son propre chemin à travers les voies qui s'offrent à lui, qui veut se démarquer de sa famille. Il emprunte physiquement ces chemins, il ne cesse de bouger, de changer de place, d'aller d'un point à un autre, il est vu en mouvement, il est saisi dans ce que sa vie peut avoir de transitoire avant de pouvoir se trouver lui-même. On dirait même que certains romans de Kerangal – ils sont évidemment bien plus complexes – n'existent que pour raconter l'échappée de ces personnages, leur trajectoire et leur quête d'une identité qui leur est propre et n'est pas façonnée par leur histoire familiale.

Métissage

Chez Kerangal, l'identité n'est donc pas figée une fois pour toute, elle n'est pas forcément donnée, elle est une construction qui se fait notamment au contact des autres et par l'expérience, Montaigne ne dit pas autre chose dans sa célèbre formule « frotter et limer sa cervelle contre celle

[545] *Ibid*.

d'autrui[546] ». Kerangal a expérimenté le fait de se frotter aux idées des autres par sa participation au collectif Inculte que Chloé Brendlé définit ainsi :

> Or ce collectif est symptomatique d'une époque ; à géométrie variable, sans manifeste ni doctrine, il ressemble plus à une agrégation d'affinités, fédérant des écritures amies au gré des rencontres, à une convergence mouvante plutôt qu'à une appartenance définitive[547].

Il est vrai que notre époque ne produit plus guère de manifestes dans lesquels des groupes proclameraient la façon dont ils envisagent la littérature, l'écriture. Aussi, la définition que donne Chloé Brendlé de ce collectif est très juste mais nous voulons aller plus loin en faisant remarquer que cette « convergence mouvante » loin d'être une simple « agrégation d'affinités » correspond précisément à un désir d'expérimenter le collectif d'une autre manière, moins figée, plus libre qui se traduit dans l'œuvre de Kerangal par un intérêt pour une identité métissée.

En effet, l'identité chez Kerangal est nomade et nous empruntons volontairement la notion d' « identité nomade[548] » à l'anthropologue Bernard Fernandez qui a étudié la découverte de l'altérité et de soi-même dans le voyage et dans l'expatriation. Pour lui, l'identité nomade est le produit d'un métissage entre ce que l'on est et ce que l'on découvre, entre l'univers d'où l'on vient et celui dans lequel on se retrouve. La notion de métissage peut être une piste fructueuse pour étudier l'œuvre de Kerangal car comme le disent Laplantine et Nouss, le métissage n'est pas « la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue[549] ». C'est précisément ce qui constitue les textes de Kerangal dans leur structure même avec notamment le dialogue permanent entre la littérature et les sciences dures, les sciences humaines, avec la multiplicité des personnages, des voix notamment dans des romans tels que *Naissance d'un pont* ou *Réparer les vivants* ou encore par le dialogue avec d'autres textes qu'elle tisse dans la propre trame de son œuvre. Le roman, chez Kerangal, est lui-même nomade, objet de dialogue, de connexions qui saisit les personnages dans le mouvement, au moment où ils sont au milieu de quelque chose. Les personnages de Kerangal sont donc nomades, pas seulement parce qu'ils se déplacent beaucoup mais aussi, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, parce qu'ils sont au milieu de quelque chose : « La vie du nomade est intermezzo[550] ». Ses personnages ont aussi pour caractéristique d'être dans un entre-deux. On l'a vu avec le garçon du clos qui est placé entre deux univers, celui de sa cité et le monde qui s'ouvre à lui mais c'est vrai également pour les jeunes de la corniche qui sont entre l'enfance et l'âge adulte et qui sont aussi entre la ville et la mer, vrai également pour

---

[546] Montaigne, *Les Essais*, *op. cit.*, Livre I.

[547] Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, *op. cit.*, p.35.

[548] Bernard Fernandez, *L'Identité nomade*, Paris, Economica, « Anthropos », 2002.

[549] François Laplantine et Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p.9.

[550] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p.471.

Simon Limbres qui est un temps entre le monde des vivants et des morts comme l'indique d'ailleurs son nom dans lequel on entend « limbes », cette zone intermédiaire et floue, vrai encore pour les enfants de la forêt dans *Naissance d'un pont* qui parlent la langue indienne et la langue parlée à Coca, qui font des trajets entre leurs villages et la grande ville. À la fin du roman, Kerangal s'attarde d'ailleurs sur ces enfants au moment où Summer décide de franchir le pont pour aller de « l'autre côté de l'eau » (qui est le titre de ce chapitre) et pour s'aventurer en territoire indigène. Kerangal joue à merveille sur les clichés et les attentes du lecteur car plus Summer s'enfonce chez ceux d'en-face, plus elle quitte la civilisation dont les dernières traces jonchent le sol. Ainsi, le lecteur peut suivre la progression de Summer par la description des habitats. Au début, à l'entrée de l'autre rive, se tient un marché plein de vie, de bruits et de couleurs. Les bâtiments sont en pierre mais au fur et à mesure qu'elle progresse, les constructions vont changer. Quand elle a encore « le fleuve dans le dos, la forêt en avant » (*NP*, 295), l'architecture des maisons est encore complexe :

> […] elle longe maintenant des maisons de bois enchevêtrées les unes dans les autres, certaines de formes et d'ambition complexes – pagodes chinoises, chalet suisse, chaumière du pays d'Auge (*NP*, 295).

Le métissage des constructions vient de ce qu'elles sont encore très proches de la rive, de l'influence de Coca et du monde occidental mais plus Summer s'enfonce dans le monde des indiens, plus elle est confrontée à la pauvreté et plus les constructions qu'elle observe sont sommaires :

> […] les maisons s'alignent de plus en plus pauvres, fenêtres murées, ou carreaux cassés, ordures, et la ferraille amoncelée çà et là dans des jardins en friche. Bientôt des campings cars inamovibles aux fenêtres poussiéreuses alternent avec des cabanes de bois grossières, améliorées de pneus ou de bâche enduite de goudron (*NP*, 296).

Le chemin se poursuit dans un « climat de baraques aux limites de la casse » (*NP*, 296), puis les habitations cèdent la place à une végétation de plus en plus dense et aux derniers déchets qui sont comme autant de traces de la civilisation :

> C'est la dernière portion du chemin maintenant. Inhabitée à première vue, pas une âme qui vive, mais la forêt comme une soufflerie, les racines de jeunes arbres qui défoncent le bitume, l'herbe infiltrée partout et les fougères à hauteur de la taille sur les bas-côtés de la route, les dernières cabanes, un magazine porno traversé d'une trace de pneu, oublié sur un replat caillouteux, les derniers déchets, encore des canettes, un tee-shirt bouchonné, des baskets crevées (*NP*, 296).

Enfin, Summer, laissant derrière elle le pont, le marché, les habitations, la lisière, entre dans la forêt qui est décrite comme une zone obscure : « Il fait nuit là-dedans, une nuit verte et humide » (*NP*, 297). Et dans cette obscurité, au moment où le lecteur pense que la civilisation est loin derrière, Summer découvre des choses surprenantes :

> Summer s'étonne que le chemin soit si large et la terre bien tassée, des traces de pneus, de pattes, de semelles, bientôt elle croise deux enfants qui se suivent sur des skates, c'est l'autoroute ou quoi ? (*NP*, 297).

Ce passage et ceux qui précèdent montrent bien la façon dont procède Kerangal et la façon dont elle joue sur les clichés de l'identité indienne car le lecteur s'attend à un univers étrange, désert, il imagine déjà Summer seule au cœur de la forêt au contact de la nature retrouvée. Il imagine également la forêt comme un endroit inquiétant et ce d'autant plus que cet endroit avait été présenté comme un lieu dangereux, sauvage « ce trajet n'est pas sans danger, le risque de se faire attaquer par un mammifère carnivore est élevé, celui de se perdre l'est encore plus » (*NP*, 106). Or, il apparaît que le chemin que Summer emprunte ne correspond pas du tout à cette description, il est très fréquenté comme le donne à voir l'interrogation humoristique qui sert à marquer son étonnement « c'est l'autoroute ou quoi ? » (*NP*, 297). Et la vision des enfants indiens qui font du skate dans la forêt est bien éloignée de l'image folklorique que le lecteur peut avoir en tête. Kerangal déjoue donc nos attentes et montre que l'identité n'est pas figée et qu'en plus elle est multiple comme nous pouvons le remarquer avec un autre passage tiré de *Naissance d'un pont* :

> Elle décida de rentrer avant la nuit et il se trouve des enfants pour l'accompagner, eux-mêmes rentraient à Edgefront, les parents suivraient plus tard. Tout le long du chemin, ils tournoyaient autour d'elle, intensément joueurs, changeant sans arrêt d'allure, s'arrêtant de longs moments pour la rattraper ensuite […]. Elle apercevait une tête un bras, parfois une silhouette entière, elle les pointait du doigt, criant vu ! Quand ils s'éloignaient plus profondément, elle entendait encore leurs exclamations, sans bien savoir s'ils riaient ou s'insultaient, mais bientôt elle comprit de nouveau leur langage : leur langue indienne s'effaçait à mesure qu'ils revenaient vers la ville et Summer admira cette manière qu'ils avaient d'être raccords au monde (*NP*, 303).

Les enfants indiens naviguent entre deux mondes, entre deux langues, ils utilisent aisément l'une comme l'autre. Parler anglais, faire du skate ne les empêche pas de vivre leur culture indienne et de parler la langue indienne. Il s'agit du métissage qu'évoquent Laplantine et Nouss : une culture n'a pas pris le pas sur l'autre, les deux cultures n'ont pas fusionné, elles dialoguent entre elles. Les deux langues constituent ces enfants. Elles font toutes les deux partie de leur identité et ils savent à quel moment les utiliser, ce qui explique qu'ils abandonnent la langue indienne plus ils se rapprochent de la ville. Toute la conception de ce qu'est l'identité, pour Kerangal, est contenue dans ce passage, une identité nomade et multiple qui est valorisée parce qu'elle n'est pas rigide et s'adapte au monde : « Summer admira cette manière qu'ils avaient d'être raccords au monde » (*NP*, 303). Ainsi, les indiens conservent leurs rites près des chutes d'eau mais à présent ils s'y rendent en 4X4 :

> […] pour les indiens, ces sources étaient un bienfait, une zone peuplée d'esprits, ils aimaient s'y réunir lors des solstices, les plus aisés d'entre eux laissant alors leurs 4X4 rutilants à l'entrée du massif (*NP*, 301).

Summer est allée voir par elle-même, comme on le lui avait conseillé sur le marché alors qu'elle s'apprêtait à rentrer à Coca : « ça vous secouera l'identité » (*NP*, 295) et en effet, ça secoue les idées reçues. Pour Aurélie Adler, les indiens dans *Naissance d'un pont* représentent l'adaptation à

la différence de Jacob qui est « coincé dans la nostalgie d'une origine perdue[551] » et qui est obsédé par la question des origines des indiens. Toujours pour Adler Jacob fait partie des grands perdants du roman car il a une conception trop figée de l'identité :

> Les grands perdants du roman sont ceux qui s'emmurent dans la nostalgie d'une origine perdue à l'instar de l'ethnologue Jacob qui, dans un accès de délire scientifique, persiste à vouloir rattacher les Indiens à leur origine génétique en comparant les ADN des morts et des vivants[552] […].

Nous ne pensons pas néanmoins qu'il soit complètement perdant car, comme nous l'avons vu, il permet de faire évoluer Georges Diderot sur le plan écologique. Néanmoins, Kerangal en a fait un personnage aigri. Au contraire, Georges Diderot, lui, se moque de l'origine, c'est certainement l'une des raisons pour lesquelles son personnage est assez valorisé dans le roman : « s'en fout de l'origine et s'en fout de l'histoire » (*NP*, 17). Georges Diderot est un créateur, il peut sortir d'une identité figée quand il veut, par son travail, par ses expériences puisque c'est un homme de contact, du dehors. Georges Diderot se moque bien des origines parce que c'est lui qui les crée par ses calculs, par ce qu'il bâtit. Il se crée en permanence, au fur et à mesure qu'il conçoit quelque chose, un pont, un aéroport, des immeubles. La présentation de ce personnage est d'ailleurs introduite par la marque d'une cosmogonie « Au commencement » (*NP*, 11) qui traduit bien le fait de s'inventer, de trouver ses propres chemins comme le fait également le garçon du Clos et, avec lui, tant de personnages de Kerangal.

Les préoccupations de l'auteure au sujet de l'identité ne sont pas isolées, elles rejoignent les préoccupations de la littérature d'aujourd'hui et des sciences humaines qui s'interrogent beaucoup sur ce qu'est une identité. L'anthropologue Nastassja Martin dans *Croire aux fauves* interroge elle aussi la notion d'identité dans un ouvrage qui mêle les sciences humaines, la littérature, le récit d'une expérience personnelle, les réflexions anthropologiques et philosophiques. Son questionnement ne concerne pas seulement une identité qui serait l'appartenance à une nationalité, à un clan mais une identité qui dépasse le clivage des espèces, une identité métamorphique, pour emprunter l'image au vocabulaire de la géologie, qui participerait de plusieurs espèces, d'où cette phrase tirée de *De la nature* d'Empédocle, du fragment 117, que l'auteure place en exergue : « Car je fus, pendant un temps, garçon et fille, arbre et oiseau, et poisson perdu dans la mer ». Cette réflexion, Nastassja Martin la fait à l'occasion d'un événement traumatisant. Elle a été confrontée à un ours contre lequel elle s'est battue avec une ardeur phénoménale pour défendre sa vie.

> En ce jour du 25 août 2015, l'événement n'est pas : un ours attaque une anthropologue française quelque part dans les montagnes du Kamtchatka. L'événement est : un ours et une femme se rencontrent et les frontières entre les mondes implosent[553].

---

[551] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit.*, p.36.
[552] *Ibid*., pp.36-37.

En examinant ce qu'a été cette rencontre, certes violente puisque l'auteure a été très gravement blessée au visage, avec l'ours, l'auteure cherche à montrer que l'identité est multiple et certainement pas homogène et immuable :

> […] l'unicité qui nous fascine apparaît enfin pour ce qu'elle est, un leurre. La forme se reconstruit selon un schéma qui lui est propre mais avec des éléments qui sont, eux, tous exogènes[554].

Elle nous pousse à nous interroger sur ce qui nous constitue et elle détruit le mythe de l'identité unique et figée qui rassure :

> D'où l'empressement des uns et des autres pour coller des étiquettes, pour définir, délimiter […]. Et pourtant. L'ours et moi parlons de liminarité, et même si c'est terrifiant, personne n'y changera rien[555].

Après la rencontre avec l'ours, l'auteure se sent « comme aux temps du mythe, c'est l'indistinction qui règne, je suis cette forme incertaine aux traits disparus sous les brèches ouvertes du visage[556] ». L'identité est flottante et la référence aux cosmogonies traduit l'idée d'une identité en construction qui s'interroge sur elle-même, qui ne s'interdit pas de s'ouvrir au monde en se pensant en-dehors des limites de ce qui constitue l'humain. Le texte de Nastassja Martin répond d'ailleurs aux réflexions de Maylis de Kerangal sur l'identité et les prolonge, s'inscrivant dans une sorte de continuité qui ne doit rien au hasard comme le montre l'utilisation chez l'anthropologue de ce qui constitue le titre d'un texte de Kerangal, *À ce stade de la nuit*[557]. Clin d'œil mais aussi questionnement partagé qui explique l'admiration et l'intérêt de Kerangal pour ce texte de Nastassja Martin[558].

Le lisse et le strié

L'identité nomade chez Kerangal est inséparable du traitement de l'espace et de la façon dont les individus l'occupent. Dans ses textes, un grand nombre de personnages franchissent des frontières qu'elles soient sociales ou physiques. Les personnages de Kerangal bougent beaucoup, ils sont en mouvement parce qu'ils ne se contentent pas d'un seul univers, d'être assignés à une seule identité. Cela implique donc pour eux de traverser une ligne de démarcation – visible ou invisible – entre deux mondes. C'est le cas de Suzanne l'adolescente qui appartient à la bourgeoisie et qui en pénétrant sur la corniche arrive dans un autre monde, plus populaire mais plus vivant que le sien. C'est le cas également du garçon du Clos qui en franchissant les frontières territoriales et mentales

---

553 Nastassja Martin, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019, p.137.
554 *Ibid*., p.79.
555 *Ibid*., p.111.
556 *Ibid*., p.13.
557 *Ibid*., p.64 et p.98-99 « À un certain stade de la nuit ».
558 Maylis de Kerangal a fait allusion à *Croire aux fauves* qu'elle considère comme une œuvre importante lors du colloque sur les Incultes qui s'est tenu les 7et 8 février 2020 à la Maison de la Recherche.

de sa cité s'ouvre un peu plus au monde. De plus, un grand nombre de ses personnages sont des migrants. Beaucoup sont concentrés dans *Naissance d'un pont* qui raconte comment un ouvrage d'art est bâti par des personnes qui viennent de pays différents ce qui traduit une réalité que l'on trouve sur les chantiers même si ce pont et la ville de Coca sont imaginaires. Dans *Corniche Kennedy,* Tania vient de Russie, dans *Réparer les vivants,* c'est Sean le père de Simon qui est un immigré néo-zélandais et bien évidemment dans *À ce stade de la nuit* il est question de la tragique migration clandestine cette fois. Ainsi, d'une manière ou d'une autre, presque tous les personnages de Kerangal peuvent être considérés comme des migrants, pas toujours au sens propre du terme mais de manière symbolique car ils ne cessent de changer de milieux. L'identité de ces personnages peut donc être décrite comme nomade car ils ne cessent de passer d'un espace à l'autre, car ils dépassent celui qui leur est assigné. C'est pourquoi chez Kerangal il y a une certaine opposition entre les espaces clos qui enferment dans un milieu, dans une identité (c'est d'ailleurs ce que refuse par exemple Ariane dans *La Vie Voyageuse* qui sort de son milieu très bourgeois représenté par la maison de la grand-mère encombrée d'objets qui ancrent dans le passé et qu'on ne peut toucher, c'est ce que finit par refuser également le garçon du Clos qui sort de sa cité) et les espaces ouverts, non bornés qui permettent de se forger une identité non imposée d'avance. L'espace chez Kerangal semble ainsi très souvent se partager en deux types d'espaces, un espace strié et un espace lisse pour reprendre la dénomination de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Nous avons déjà utilisé abondamment les concepts deleuziens et nous le ferons encore dans la suite de ce travail car ce sont des outils fructueux pour lire et analyser les textes de Kerangal et sa vision du monde et ce d'autant plus qu'elle est elle-même une lectrice de Deleuze.

Afin de voir comment l'espace chez Kerangal s'organise très souvent en espace lisse et en espace strié, il est judicieux de faire un retour sur ces notions. L'espace strié est un espace sédentaire, fermé, délimité « par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures[559] », avec un début et une fin tandis que l'espace lisse est un espace hétérogène, ouvert qui comporte des lignes de fuite où l'on évolue comme l'on veut et qui correspond à une vie nomade : « l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet[560] ». Chez Kerangal, beaucoup de personnages vivent dans des espaces lisses ou bien quittent les espaces striés pour les espaces lisses :

> […] dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet[561].

[559] Deleuze et Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p.472.
[560] *Ibid*.
[561] *Ibid*., p.597.

Une grande partie des personnages kerangaliens sont eux aussi subordonnés au trajet, ils ne vont pas vraiment d'un point à un autre puisqu'ils ne savent pas forcément à l'avance où ils vont aller. C'est d'ailleurs de cette façon que se construit le parcours professionnel de Paula dans *Un monde à portée de main* qui passe d'un chantier à l'autre par hasard ou par des recommandations d'amis. Elle va de chantiers en chantiers et se retrouve alors en Russie, en Italie (Turin, Milan, Rome entre autres), à Lascaux. *Naissance d'un pont* est aussi le grand roman du nomadisme incarné par Georges Diderot qui ne suit pas une ligne droite et qui ne trace pas son chemin d'un point à l'autre. Dans les romans de Kerangal, c'est le trajet, le déplacement qui est important en fin de compte.

Les personnages de Kerangal sont, en grande majorité, pris aussi dans des lignes de fuite, cherchant à échapper à leur milieu, à des contraintes, à des espaces normés. Aliocha dans *Tangente vers l'est* est le type même du personnage qui cherche à se dégager d'une ligne de vie toute tracée qui coïncide, dans le roman, avec le passage obligé par le service militaire et avec une existence décidée par le pouvoir, par l'appareil d'état. La Sibérie qui lui permet de fuir est par excellence un espace lisse, « une zone floue » (*TE*, 10), qui s'oppose à ce qui constitue un espace normé régit par des codes comme le rappellent Deleuze et Guattari :

> Or c'est une distribution très spéciale, sans partage, dans un espace sans frontières ni clôture. Le *nomos* est la consistance d'un ensemble flou : c'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la *polis*, comme un arrière-pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour d'une cité[562].

La Sibérie est décrite également chez Kerangal comme une « enclave qui aurait l'immensité pour frontière » (*TE*, 16), autrement dit comme un espace sans fin qui permet également à Hélène de fuir une histoire d'amour compliquée. Dès son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne*, Kerangal installe ses personnages dans une opposition entre espace lisse et espace strié. Ainsi, les ruelles de Dakar où vivait Armand Tabasque dans sa jeunesse sont évoquées comme étant oppressantes :

> Les ruelles aux maisons basses y tissaient un labyrinthe étouffant dont il ne put sortir que grâce à l'aide d'un marchand auquel il laissa un billet. L'homme le quitta sur le boulevard de la Liberté et Armand reconnut la route de la corniche qui s'élançait sur sa gauche, large et calme, presque déserte à cette heure. La mer, plate et blanche, lui caressait le flanc dans une grande douceur (*MCT*, 153).

L'impression d'étouffement ne naît pas seulement parce que le personnage se trouve dans un univers inhabituel et étroit mais aussi parce que c'est un milieu normé, fini, délimité par les murs des maisons. La mer, elle, parvient à calmer l'angoisse comme le montre le terme « douceur » renforcé par l'adjectif « grande ». Plus loin, on voit que le bonheur de Rose et d'Armand est lié également à la mer :

---

[562] *Ibid*., p.472.

> Le dimanche, ils partaient à la plage et passaient la journée à se baigner dans les rouleaux, filant nager puis se noyant dans l'écume et le sel. Ils restaient parfois allongés sur le sable jusqu'à la nuit tombée, épuisés et silencieux. Au retour, ils s'arrêtaient dîner dans un petit caboulot du bord de mer, un peu à l'extérieur de la ville (*MCT*, 157).

Le retour à la ville, à l'espace des conventions, des codes (la scène se passe chaque dimanche avant de repartir, le lundi, dans une occupation normée du temps), se fait progressivement comme le montre le choix du restaurant « un peu à l'extérieur de la ville ». Le restaurant représente donc une zone de transition entre deux espaces, deux modes de vie :

> Lorsque les Grecs anciens parlent de l'espace ouvert du *nomos*, non délimité, non partagé, campagne pré-urbaine, flanc de montagne, plateau, steppe, […], ils l'opposent à la *polis*, à la cité, à la ville[563].

Il est d'ailleurs intéressant de voir que dans *La Vie voyageuse*, dont le titre nous entraîne d'emblée sur la piste du nomadisme, Ariane qui étouffe dans les lieux qui sont liés à sa famille, au passé, comme la maison de Vernières, trouve un moyen de soulager son angoisse en s'enfermant dans sa voiture et en écoutant la radio où « des voix insomniaques parlent du chant des chamans » (*VV*, 53).

Nous avons déjà vu que la mer occupait une place importante dans les textes de Kerangal. C'est un espace particulier qui permet aux personnages, la plupart du temps, de s'affranchir des contraintes, des codes et même de changer de vie. Ainsi, dans *Ni fleurs ni couronnes*, les frères de Finbarr rêvent de s'embarquer sur l'Océan Atlantique pour rejoindre l'Amérique. Kerangal fait ici référence à l'immigration irlandaise au début du XXe siècle et aux espoirs d'une vie meilleure qu'elle suscite. Mais, pour Finbarr, c'est l'inverse qui se produit car l'Amérique et sa promesse de richesse va venir jusqu'à lui par l'intermédiaire du naufrage du Lusitania et par la récompense donnée pour chaque corps repêché. D'ailleurs, quand il est dans la barque et qu'il regarde le paysage de loin, Finbarr ne reconnaît pas sa terre natale qu'il se met à considérer comme une terre étrangère, il « ne reconnaît plus rien à présent, c'est un autre pays. Il est parti si loin » (*NFNC*, 46). La mer est vraiment un espace spécial : en s'embarquant on quitte la terre, on quitte ses attaches. Elle semble être un non-lieu comme l'écrit Kerangal à propos de la Méditerranée aux abords de Lampedusa : « la mer floue où s'abolit le temps et la topographie » (*ASN*, 63). Elle la considère comme l'espace lisse par excellence :

> […] il fallut longtemps en appeler au ciel pour déterminer une route, un alignement d'étoiles signant une direction -, toponyme imprimé au sein d'une zone vierge, sans inscription autre que le sillage des bateaux, la crête blanche des vagues quand ça moutonne, les empreintes d'oiseaux – pattes, becs, ailes – quand ils éraflent la surface pour choper un poisson, et tout ce que le ciel reflète par beau temps quand la mer est d'huile, étale comme un miroir : nuages, avions, escadrilles de mouettes (*ASN*, 64) .

Deleuze et Guattari ne disent pas autre chose sur le sujet, sur ce qui fait de la mer un espace qui peut être considéré comme un espace lisse et même comme l' « archétype de l'espace lisse[564] » :

---

563 *Ibid*., p.600.
564 *Ibid*., p.599.

> […] il y a toute une navigation nomade empirique et complexe qui fait intervenir les vents, les bruits, les couleurs et les sons de la mer[565].

Kerangal développe cette idée de navigation empirique avec les moyens, non plus de la philosophie, comme chez Deleuze et Guattari, mais avec ceux de la littérature comme on le voit dans le passage d'*À ce stade de la nuit* cité *supra* par la description du comportement des oiseaux, sorte d'arrêt sur image, par les énumérations « pattes, becs, ailes », « nuages, avions, escadrilles de mouettes ». Kerangal illustre ainsi des concepts philosophiques et leur donne même vie. La mer est un espace tellement spécial qu'elle a une double nature puisqu'elle est à la fois un espace lisse mais peut aussi devenir un espace strié :

> C'est ici que se poserait le problème très spécial de la mer. Car la mer est l'espace lisse par excellence, et pourtant celui qui s'est trouvé le plus tôt confronté aux exigences d'un striage de plus en plus strict[566].

Kerangal, après avoir montré que la mer donnait l'impression d'être un espace lisse, explique à son tour que la mer est loin d'être un non-lieu puisqu'elle comporte des routes tracées d'avance, des câbles, des flux de marchandises et d'humains et parce qu'elle est régie par des lois, puisque le droit maritime, le droit des pays, autrement dit tout ce que Deleuze et Guattari appelleraient l'appareil d'état, s'appliquent :

> Mais la mer n'est pas un non-lieu, pas plus qu'elle est un espace indéterminé, une continuité fluide – c'est une chose que tu devrais savoir non ? aurait dit mon père, moqueur ou agacé ─ : en elle coexistent des zones diverses, de l'estran familier au gouffre de l'inconnu – grève, bande des rouleaux, mer côtière, mer libre et grand large -, en elle cohabitent différents espaces régis par le droit maritime – mer territoriale, zone contiguë, zone économique exclusive, plateaux continentaux, haute mer. Elle est aussi traversée de traces en pointillé gras ou maigre, courants océaniques de surface provoqués par les vents, ou déplacements en profondeur activés selon la température, la densité, la salinité de la mer, mouvements qui tous construisent une topographie […]. Elle est aussi parcourue de voies, rails de navigation ou autoroutes maritimes sur quoi trafiquent des flux de vracs, secs et liquides (*ASN*, 64- 65).

Si Kerangal insiste précisément sur la description de la mer comme espace strié, soumis à des règles, c'est pour mieux mettre les États face à leurs responsabilités et pour mieux interroger cette notion d'espace maritime ambigu car à la fois lisse et à la fois strié. Cette ambivalence fait bien ressortir les contradictions des États qui voient dans la mer un espace à contrôler, tout le contraire d'un non lieux, d'un espace de non droit mais qui finissent par le traiter comme tel quand il s'agit de la vie de migrants qui traversent la Méditerranée sur des embarcations de fortune. Ainsi, Kerangal traite tout en subtilité la question des migrants avant de se faire plus insistante dans les dernières pages d'*À ce stade de la nuit* où la même idée est exprimée mais de façon plus directe :

> […] j'ai pensé que les passagers avaient dû attendre, espérer des secours, certains sachant que le droit de la mer impose de venir en aide aux bateaux en détresse quand d'autres au contraire avaient dû s'affoler, informés des dernières dispositions des États en lutte contre l'immigration illégale, avertis qu'en ce qui les concerne le droit n'existait plus, justement, ils étaient hors la loi ─ des marins venus les sauver avaient été sanctionnés par des autorités inflexibles, soucieuses de la légalité et les pieds au sec (*ASN*, 70-71).

---

565 *Ibid*.

566 *Ibid*., p.598.

Elle dénonce ici explicitement le fait que les droits les plus élémentaires ne sont pas respectés. L'opposition entre ceux qui prennent des risques dans leur embarcation de fortune et ceux qui prennent des décisions bien à l'abri, les « pieds au sec », est au détriment de ces derniers qu'elle tourne en dérision et qu'elle accuse de non-assistance à personne en danger rejoignant la prophétie troublante de Bachelard : « Quand on voudra livrer des vivants à la mort totale, à la mort sans recours, on les livrera aux flots[567] ».

2.3. Quadrillage du monde

« Un carroyage de lignes[568] *»*

Les romans de Kerangal sont parcourus de lignes qui les traversent en tous sens. Ce sont ce que Tim Ingold appelle des « lignes fantômes[569] », comme les lignes qui relient les villes entre elles, jusqu'à la mer dans *À ce stade de la nuit* (47-48), comme les lignes tracées par les hommes sur les cartes et qui forment « un carroyage de lignes tracées à la pointe sèche » (*ASN*, 61) que l'auteure observe sur une mappemonde qu'elle fait tourner, qui forment des routes maritimes tracées sur les océans et sur les mers, particulièrement la Méditerranée dans *À ce stade de la nuit* ou dans *Sous la cendre* où se trouve « la trace d'une route vers le sud » (*SC*, 77) au départ de Naples. D'autres lignes sont posées à même le sol comme les rails de chemin de fer qui scandent *Tangente vers l'est* et le trajet jusqu'à Vladivostok. Dans les romans de Kerangal, les personnages eux-mêmes éprouvent une sorte de fascination pour les lignes. Ainsi, dans *La Vie voyageuse*, Ariane regarde obstinément les cartes de navigation que Marc lui a données avant de l'abandonner :

> Je n'avais plus qu'à rentrer pour dérouler sur le sol, sur les murs, les cartes marines et les plans des escales que Marc m'avait donnés. Pour que je comprenne. Que je suive un peu. Quand je ne comprenais rien – mon amour – et que ces rouleaux d'un bleu pâle, quadrillés de fines lignes noires, parcourus de courbes molles, demeuraient pour moi aussi lisses qu'impénétrables. Leur sens m'échappait totalement. Il aurait fallu que je puisse relier entre eux les milliers de points minuscules qui les parsemaient. Il aurait fallu que je fasse comme sur ces cartons que l'on tend aux enfants afin qu'ils les transpercent de leur aiguille et y cousent dans le bon ordre, au fil de la laine, des points numérotés. J'y aurais vu alors ce que cela dessinait. J'y aurait vu la forme de ce voyage (*VV*, 137).

Les lignes dessinent ici une forme, à condition de savoir les lire et de savoir les décrypter. Cette forme est celle du voyage qui n'apparaît à Ariane que si elle relie les points entre eux. Ariane, encore une histoire de fil et de ligne et aussi d'abandon. Georges Diderot fait le bilan de ses trajets comme en témoigne la carte accrochée dans le bureau de l'ingénieur de *Naissance d'un pont* :

> […] il lui arrivait de se poster devant le planisphère épinglé au mur du réduit de son bureau, bras écartés, peau et pupilles également dilatées et, dans un beau mouvement latéral, parti de l'île de Pâques et achevé au Japon, ses recensaient lentement ses points d'intervention à la surface du globe (*NP*, 14).

---

[567] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.92.
[568] Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, p.61.
[569] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, pp.69-70.

Diderot relie lui aussi des points, les lieux où il a œuvré. C'est son geste qui permet de faire le lien entre tous ses endroits et qui résume son parcours sur la planète. Dans les romans de Kerangal, le parcours des personnages trace des lignes et finit par former un quadrillage représenté par leurs trajets, les routes qu'ils empruntent à pied, en voiture ou encore par d'autres moyens de transport comme l'avion et le bateau. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Kerangal décrit les romans de Claude Simon comme étant « un monde de route[570] ». Quand elle en parle, on croirait l'entendre décrire ses propres textes :

> C'est un monde de voies, de lignes de chemin de fer, de lignes de tramways. Elles avancent, elles creusent. Cela permet alors de penser la littérature comme une forme de sonde. Sonder l'histoire, descendre dans les plis du temps. Il faut revenir à l'idée que la lecture c'est une expérience très archaïque, c'est une expérience qui parle d'abord au corps, aux sens[571].

Évidemment, chez Kerangal, les lignes ne sont pas uniquement celles des chemins de fer et des tramways puisque les moyens de transport, s'ils sont terrestres comme chez Claude Simon, sont aussi maritimes, le thème de l'eau étant bien plus présent et développé chez elle. Ces lignes ne doivent pas être considérées comme des routes tracées par avance dont on ne pourrait pas sortir ni comme ce qui sert à délimiter des frontières qui enferment. Elles sont plutôt à concevoir comme un cheminement, comme un moyen de sortir d'une vie délimitée par un milieu social comme dans les cas déjà évoqués d'Ariane dans *La Vie voyageuse* ou du garçon du clos dans la deuxième histoire de *Pierre feuille ciseaux*, l'une rompt avec son milieu très bourgeois et son ancienne vie et l'autre trouve le moyen de sortir physiquement de sa cité, d'explorer d'autres espaces, ce qui permet d'envisager peut-être un autre avenir pour ce garçon.

Les songlines : l'identité en formation

Ces lignes dans l'œuvre de Kerangal s'apparentent aux *songlines* des aborigènes d'Australie, popularisées par Bruce Chatwin dans son ouvrage *Le Chant des pistes* publié en 1987, qui désignent ainsi les chemins anciens transmis par les ancêtres et par les esprits : « à l'origine du monde, un ancêtre créa la piste, engendrant toute chose en chantant son nom » (*ASN*, 42). Ces chemins sont ainsi transmis de génération en génération par le chant qui fonctionne comme une sorte de GPS cosmique et musical (Kerangal, de son côté, fait plutôt référence au « topoguide » (*ASN*, 45)) permettant de s'orienter et de retrouver ces chemins. Elle mentionne souvent ces *songlines* qu'elle associe à des « cartes orales converties en récits cartographiques, chants retraçant

[570] Rencontre avec des lycéens de Guéret et M de K, Pierre Michon et Agnès Castiglione « Pourquoi Claude Simon ? » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit.*, p.25.
[571] *Ibid*.

l'ADN d'un clan[572] ». Les songlines correspondent à sa façon d'envisager l'espace et les déplacements des êtres humains puisqu'elle les considère comme les :

> expressions d'un rapport au monde qui se conçoit non plus en termes de possessions mais en termes de déplacement, de parcours, de trajectoires autrement dit en termes d'expérience (*ASN*, 45).

La ligne chez Kerangal est bien plus qu'un simple motif, c'est une vision du monde, comme elle le dit elle-même à propos des *songlines*, une vision du monde qui s'attache à mouvement, à la constitution d'une identité qui n'est pas fixe mais que l'on peut faire bouger au gré des rencontres, des expériences, des différents chemins que l'on peut emprunter. La notion d'identité nomade ou mouvante, chez Kerangal, ne signifie pas que l'individu doit oublier d'où il vient, ce qui l'a constitué, la preuve avec les *songlines* : « ces psalmodies cartographiques décrivent une identité » (*ASN*, 45). Elles permettent de rappeler l'origine du clan qui est le point de départ de l'individu, le terrain sur lequel il a grandi, sur lequel il s'est formé :

> Appartenir au clan, c'est connaître et transmettre le chant de l'ancêtre, c'est actualiser et léguer la mémoire d'un parcours singulier ; appartenir au clan, c'est chanter son paysage (*ASN*, 45).

La question des origines semble prépondérante chez Kerangal. On la trouve en effet développée dans certains romans. Ainsi, Finbarr, dans *Ni fleurs ni couronne*, est ancré dans son coin d'Irlande humide et pauvre, le garçon du clos dans *Pierre feuille ciseaux* est indissociable de sa cité, les trois adolescentes de *Dans les rapides* sont présentées en même temps que la ville du Havre dans laquelle se déroule l'histoire. Kerangal ne s'intéresse pas uniquement aux origines des individus mais aussi aux origines des populations, des groupes. Ainsi, dans un très long passage de *Naissance d'un pont*, Kerangal imagine le peuplement de la ville de Coca. Sur une vingtaine de pages (*NP*, 163-183), elle retrace l'histoire de la ville de sa fondation par les premiers colons, « des crève-la-faim fanatiques » (*NP*, 163) venus d'Europe, jusqu'au début des années 2000. Plus loin dans le roman, comme le fait remarquer Dominique Viart, Kerangal se sert de la description de Seamus, l'un des ouvriers pour faire un résumé de « toute l'histoire de l'immigration irlandaise aux États-Unis[573] » :

> […] les joues crépues, les ongles longs, jaunes, épais, la peau dure, un aïeul débarqué à New-York vers 1850 – famine irlandaise, cadavres humains pourrissant en grappes dans le creux des talus, hameaux qui se vident et que l'on abandonne –, sans éducation, sans talent, sans argent et qui migre vers le nord avec une boussole rudimentaire dans l'estomac, trouver de quoi vivre, une subsistance, c'est tout, ni un destin ni même un recommencement mais juste de quoi boire et manger, de quoi s'abriter et se vêtir, de quoi occuper la force de ses bras, après quoi la dispersion d'une descendance, les absences généalogiques, les trous dans les formulaires, les noms mal orthographiés qui sédimentent dans leur coquille, au bout de quoi cette tête sur le qui-vive, ce quelque chose d'hirsute et d'irréductible, et ces pieds qui reprendraient bientôt la route, rompus au consentement de la perte, définitivement excentriques (*NP*, 284).

---

[572] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux*, *op. cit.*, p.171.

[573] Dominique Viart, « Une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.30.

Elle commence par une description physique assez courte de son personnage puis elle glisse en douceur sans rupture de construction, vers ses origines en ajoutant simplement, dans l'énumération de caractéristiques de Seamus, l'aïeul arrivé à New York au milieu du XIXe siècle donnant ainsi l'impression qu'il fait partie de Seamus au même titre que ses joues et sa peau. Puis, elle remonte encore le temps en évoquant l'époque qui précède l'arrivée de l'aïeul et l'événement qui a chassé beaucoup d'Irlandais de leur terre natale, la grande famine dont elle décrit les effets, pour revenir à Seamus « cette tête sur le qui-vive ». Tout ce mouvement, cet aller-retour entre le présent, le passé et le présent se fait en une longue phrase quelque peu vertigineuse qui plonge dans les profondeurs du temps, caractéristique du style de Kerangal, pour résumer l'histoire des Irlandais. Dans *Kiruna*, Kerangal parle également du peuplement de la ville suédoise mais de manière plus ramassée que dans *Naissance d'un pont* comme si elle voulait épargner à son lecteur des redites, une histoire maintes et maintes fois racontée :

> C'est toujours la même histoire : un éclat de minerai scintille au creux d'une paume, une veine est découverte, une rumeur se répand, des hommes affluent qui s'installent sur place, des femmes plus rarement, un bourg qu'il faut équiper, informer, sécuriser, avitailler en médicaments, en nourriture et en vêtements, en outils et en ustensiles. Bientôt une communauté se forme (*K*, 39-40).

C'est en effet toujours la même histoire de fondation, de création d'une ville que l'auteure traite en utilisant le sommaire qui accélère la narration dans le but de ne pas s'appesantir sur ce qui est connu. Si Kerangal plonge dans l'histoire pour expliquer la fondation des villes, les déplacements humains, elle n'oublie pas de parler de l'immigration d'aujourd'hui. En effet, dans *Kiruna*, elle mentionne les migrants actuels représentés ici par les Erythréens que la ville accueille :

> Quelques semaines plus tôt, le 9 octobre 2015, dix-neuf Erythréens atterrissaient à Kiruna, première relocalisation de réfugiés depuis le système de répartition instauré par l'Union européenne. Ils rejoignaient alors une communauté érythréenne importante ici. Car Kiruna n'a jamais cessé d'accueillir des étrangers, c'est là le modèle de peuplement de la ville (*K*, 122).

L'histoire des flux humains rapportée à aujourd'hui, c'est précisément ce que Kerangal cherche à nous montrer. Elle nous rappelle que les migrations sont un mouvement naturel à l'être humain pour nous faire réfléchir sur les migrants de notre temps. Elle part donc de l'histoire pour nous rappeler que le peuplement s'est fait par migrations successives, que les villes sont bâties sur des strates de gens venus d'ailleurs. C'est ce que dit d'ailleurs, dans un ouvrage récent, Catherine Wihtol de Wenden :

> L'humanité a toujours migré et la migration fait partie de son histoire. Les religions du Livre (juive, chrétienne, musulmane) ont d'ailleurs inscrit les migrations dans l'histoire de leurs peuples ou de leurs guides spirituels : exodes, exils, hégire. D'autres temps forts de l'histoire du monde se sont inscrits dans la migration et la mobilité : les sociétés antiques faisaient une place particulière aux héros mythiques ayant vécu des odyssées (Ulysse, Énée), ou aux nouveaux venus (les métèques, souvent inférieurs en droits aux citoyens et parfois réduits à l'esclavage). Dans leurs sociétés le citoyen s'opposait, par son statut, à celui qui n'était pas libre, mais l'esclavage antique n'avait pas de caractère racial et le citoyen romain pouvait être promu aux plus hautes destinées quelle que fût son origine géographique au sein du monde romain. Puis les grandes invasions, les croisades, les grandes découvertes ont donné lieu à de

> multiples transferts de populations mais aussi de connaissances, de pouvoirs, de métissages, de violences liés à l'invasion et à la conquête. Les populations se sont superposées et mélangées[574].

La spécialiste des migrations internationales retrace l'historique des mélanges de populations qui se sont faits de manière pacifique ou plus violente. Il s'agit d'un processus naturel qui existe depuis le début de l'humanité, avec ses temps forts dont notre époque fait partie. C'est aujourd'hui une question importante sur le plan politique et humain. D'ailleurs, cette question est si profonde et si prégnante qu'elle devient un sujet à part entière que traite la littérature[575]. Kerangal, elle, ne raconte pas une histoire, ne présente pas des personnages qui seraient confrontés directement à la question de l'immigration. Elle se met simplement en scène en train d'écouter la radio alors qu'elle est rentrée tard chez elle, cette radio qui lui donne de mauvaises nouvelles du monde, en particulier de Lampedusa, en cette nuit d'octobre 2013 où un bateau de migrants a fait naufrage. Kerangal procède donc d'une façon discrète et peu appuyée pour argumenter en faveur d'une identité plurielle. Elle met subtilement à mal le mythe d'une population homogène que notre époque tend à réactiver. Déjà, dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline, alors qu'il se rapproche des milieux antisémites, écrit pourtant de son style désabusé chargé d'imprécations que la race française n'existe pas, que les français sont des immigrés :

> C'est pas vrai ! La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français[576].

C'est plus rentre-dedans que du Kerangal mais au fond cela montre aussi la manière dont se sont effectués les déplacements humains et ce qu'on a fini par appeler une identité. Kerangal montre également comment les trajets, les chemins ouvrent l'identité, la façonne à leur tour et c'est la raison pour laquelle elle rêve de « ce maillage choral déployé sur tous les continents, instaurant des identités mouvantes comme des flux, et un rapport au monde conçu non plus en termes de possession mais en termes de mouvement, de déplacement, de trajectoire, autrement dit en terme d'expérience (*ASN*, 45) ». Elle rejoint pleinement ce qu'écrit précisément Bruce Chatwin à propos des *songlines*, dans *Le Chant des pistes*, ouvrage dont elle décrit la lecture comme « un moment décisif[577] » pour elle :

---

574 Catherine Wihtold de Wenden, *Géopolitique des migrations : 40 fiches illustrées pour comprendre le monde*, Paris, Eyrolles, 2019, p.12-13.

575 Citons par exemple le roman de Laurent Gaudé, *Eldorado* parut en 2007, le texte de Nicole Caligaris, *Les Samothraces* en 2016 et en 2019, Jeanne Benameur avec *Ceux qui partent* et Marie Darrieussecq avec *La Mer à l'envers*.

576 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, [1932], p.16.

577 Décapage n°53, *op. cit.*, p.87.

> Les aborigènes, il est vrai, ne concevaient pas le territoire comme un morceau de terre délimité par des frontières, mais plutôt comme un réseau de « lignes » et de voies de communications entrecroisées[578].

Ainsi, les lignes, le quadrillage de l'espace omniprésents dans les romans de Kerangal, loin d'enfermer les individus dans un cadre, dans une identité figée et fixe, donnent plutôt à voir tous les chemins possibles, toutes les voies potentielles qui s'entrecroisent et qui ne demandent qu'à être parcourues ce qui donne l'impression que ces romans suivent eux aussi des pistes et qu'ils sont écrits selon les trajets des personnages :

> Je conçois mes romans à l'image des *songlines* des Aborigènes, ces *pistes chantées* que Bruce Chatwin explore dans le *Chant des pistes*[579].

Des romans nomades

Comme nous l'avons déjà vu, la forte intertextualité revendiquée place l'auteure sur la trace des écrivains dont elle admire l'œuvre. Elle emprunte leurs chemins tout en veillant à trouver sa propre voix/voie. Des fils se tissent entre les œuvres, ce que nous avons également étudié, créant une sorte de maillage d'un texte à l'autre ce qui donne son unité à l'ensemble. Pour Kerangal, être auteure, c'est donc suivre des traces ou en créer, d'où l'importance du motif de la ligne qui est récurrent. Ainsi, dans la première histoire de *Pierre feuille ciseaux* elle s'attache à décrire le cahier de couture des années 60 de celle qui était la jeune fille de la Cité-Jardin sur lequel, des décennies après, on peut trouver des « tracés encore lisibles » (*PFC,* 9) et qui sont décrites comme un entrecroisement qu'il faut reconstituer, un peu à la manière d'un puzzle, afin de lui donner une forme et de rendre lisible ce qui est tracé :

> [des] lignes d'attache, lignes de cote, lignes épaisses et lignes en pointillé. Ce foisonnement graphique délivre une marche à suivre, désigne les découpures où croiser les ciseaux clac-clac-clac, le long desquelles assembler les pièces – on imagine alors les chutes qui peu à peu jonchent le sol jusqu'à le recouvrir, les lambeaux du cahier de couture comme les pièces d'un puzzle : il s'agit de construire un patron (*PFC*, 9).

En suivant ces lignes, un patron va se bâtir, puis un vêtement, quelque chose se crée, quelque chose apparaît. Ariane, dans *La Vie voyageuse*, était dans le même processus créatif lorsqu'elle suivait du doigt les lignes de la carte maritime pour faire émerger la figure de Marc volatilisée. Dans *Un monde à portée de main*, la ligne comme métaphore de l'acte créateur et plus particulièrement de l'acte d'écrire est évidente comme dans ce passage où Jonas dans la carrière de Philippeville parle de la création du cerfontaine, ce marbre que Paula veut peindre :

> Jonas parle, les stries sur la paroi sont des lignes qui deviennent des phrases, formant peu à peu ce récit lointain que la jeune fille fait revenir dans ses oreilles (*MPM*, 91-92).

---

[578] Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2008, [1987], p.85.
[579] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux, op. cit.*, p.171.

Jonas suit les lignes sur la paroi et voilà que le fil de l'histoire se déroule, que le récit prend forme. Ne pas perdre le fil, savoir lire les traces pour que la narration puisse avoir lieu, tel est le travail de l'écrivain selon Kerangal. De la trace à la traque, voilà l'obsession de Kerangal qui se définit comme chasseur-cueilleur toujours en mouvement :

> Chasseur-cueilleur, je suis nomade, je me disperse et m'égare, engagée dans la poursuite de mon gibier, dans la quête de ressources pour ce texte que j'écris, cette manne sémantique qui m'est étrangère et vers laquelle je me déporte, tends le bras, ouvre la main, creuse la paume et déplie les doigts[580].

Avec ce geste qu'elle décrit, Kerangal donne l'impression de vouloir retenir ce qui s'échappe, de saisir la fugacité du monde. C'est exactement la définition que Perec donne de l'écriture dans *Espèces d'espaces* :

> Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelque bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes[581].

Kerangal conçoit donc l'écrivain comme un être nomade, en mouvement, à l'écoute des signes du monde pour avancer et pour parvenir à rassembler les « ressources » dont elle parle qui sont le matériau documentaire et linguistique du roman. Ses textes se déploient selon des lignes, des lignes qu'ils suivent. Ainsi, par exemple, dans *Réparer les vivants*, la ligne constitue la structure même du roman puisque chaque personnage est lié aux autres. Le roman est lui-même une chaîne, qui va de Simon à Claire, du donneur à la receveuse, dans laquelle chacun trouve sa place. *Naissance d'un pont* est également un roman dans lequel il n'y a pas qu'un personnage, une place est laissée à chacun, ils ont tous leur rôle à jouer, une apparition plus ou moins longue à faire mais ils font tous partie d'un ensemble et l'auteure s'intéresse à chacun d'eux. Ils sont comme des intersections dans ce « maillage choral » (*ASN*, 45) — expression qu'utilise Kerangal pour évoquer les *songlines* — notamment quand l'auteure fait une sorte d'arrêt sur image pour les décrire et raconter leur passé, leur histoire. Ainsi, les textes de Kerangal sont eux aussi des *songlines* qui connectent les lieux, les personnages donnant ainsi l'image d'un monde en réseau.

3. Un monde en réseau

3.1. Une structure rhizomatique

Une société connectée

L'univers que décrit Kerangal est en mouvement quasi permanent, le monde est fondé sur une mise en réseau qui concerne aussi bien les personnages que l'écriture. Michel Foucault, dans un

[580] *Ibid.*, p.173-174.
[581] Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.180.

texte écrit en 1967, perçoit le changement de paradigme de la société et pointe déjà l'importance de la connexion :

> Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau[582].

Cela nous semble évident aujourd'hui notamment à l'ère du numérique. Internet a exacerbé le simultané ainsi que le réseau qu'évoquait Foucault. Ainsi, ce qui est valable pour la société l'est aussi pour la littérature et Dominique Viart fait d'ailleurs de la mise en réseau une caractéristique importante de la littérature contemporaine qui est, selon lui, « une littérature en relations » :

> C'est là, me semble-t-il, le trait convergent des positions qu'occupe la littérature contemporaine et des principales préoccupations qui sont les siennes[583].

Ces relations sont multiples comme nous avons pu le constater notamment à travers l'étude de l'œuvre de Kerangal. Il s'agit de relations avec le passé historique ou géologique, avec les œuvres anciennes comme le montre la forte intertextualité, avec les autres disciplines comme les sciences humaines. Dominique Viart ajoute une autre signification au terme de relation :

> […] elle est aussi *une littérature de relations*, et ce dans le double sens du terme. Car il faut ici prendre «relation» selon les deux acceptions possibles de ce mot: qui renvoient l'une au verbe *relier*, l'autre au verbe *relater*, *id est*: raconter[584].

Ce qu'il veut signifier avec ce double sens, c'est que la littérature d'aujourd'hui est en relation avec le monde, qu'elle s'y intéresse au point de le raconter et d'en faire le sujet de ses œuvres. Il ajoute que si cette notion de relation est si importante c'est bien parce qu'elle mise à mal notamment par la désaffection pour les collectifs qui a laissé un grand vide :

> […] la relation — le désir de relation, le besoin de relations, la recherche de relations — a une véritable vitalité dans la période considérée. Notre période s'éprouve en effet comme dissociée. Les institutions discursives et sociales qui cimentaient la collectivité se sont dissoutes, d'abord la religion, puis dans une seconde vague, à partir des années 80, les partis, les syndicats, qui laissent place à l'individualisme et à la désaffiliation[585].

Ainsi, la littérature semble vouloir résoudre ou du moins interroger le paradoxe de notre société qui est faite de cette hyperconnexion, de cette mise en réseau mais qui manque néanmoins de « reliance » dans les rapports humains selon le terme d'Edgar Morin dans le tome IV de *La*

---

[582] Michel Foucault, « Des espaces autres » *in Dits et écrits*, Paris, Gallimard « Quarto », t. II, 2001, [1984], p.1571.

[583] Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine ? » *in Fabula*, « L'atelier de théorie littéraire », décembre 2019.
« Disponible en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine. Consulté le 12 janvier 2020 ».

[584] *Ibid*.

[585] *Ibid*.

Méthode[586]. Michel Lussault explique bien que la mise en réseau du monde se double d'une mobilité de plus en plus importante. Ce sont bien des caractéristiques de notre époque qui a combiné la vitesse, le mouvement à la connexion :

> Tout et tout le monde bouge, de plus en plus en sans cesse, pour de très courtes ou de très longues distances et des motivations variées (travail, migration, loisir, tourisme, échanges). L'empire de la mobilité s'accroît continûment, l'espace est parcouru, traversé, strié par les routes, les voies, les chemins, empruntés jusqu'à l'encombrement sans répit – et que dire des flux immatériels qui aujourd'hui assurent l'efficacité communicationnelle quasiment en tout point[587] ?

Notre société est celle du mouvement qui semble continu, des flux permanents qui conduisent même à une injonction à la mobilité et qui donnent l'impression de vivre dans une sorte de présent sans fin qui se renouvelle sans arrêt comme l'a étudié très justement François Hartog avec sa notion de présentisme. Ce qui est intéressant c'est qu'Hartog nuance cette notion en l'analysant selon les catégories sociales et les activités qui y sont liées. Selon la place que l'on occupe dans la société la perception que l'on a du présent est très différente :

> Loin d'être uniforme et univoque, ce présent présentiste se vit très différemment selon la place qu'on occupe dans la société. Avec, d'un côté, un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre, du côté de ce que le sociologue Robert Castel a nommé le « précariat », un présent en pleine décélération, sans passé — sinon sur un mode compliqué (plus encore pour les immigré, les exilés, les déplacés) —, et sans vraiment de futur non plus (le temps du projet ne leur est pas ouvert). Le présentisme peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant[588].

La façon de ressentir le temps n'est donc pas la même pour tous. Certaines personnes subissent ce présentisme et ses injonctions à la mobilité qui ne font que renforcer la précarité et l'angoisse. L'œuvre de Kerangal reflète donc bien notre époque avec ses personnages qui sont hypermobiles. Comme le font remarquer notamment les sociologues Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet, « la mobilité est très présente dans les sociétés contemporaines[589] », qui sont même devenues des sociétés de la « mobilité généralisée[590] ». Il est nécessaire bien évidemment de distinguer différents types de mobilités qui ne sont pas envisagées ni considérées de la même façon : la mobilité professionnelle devenue nécessaire pour trouver un emploi et valorisée socialement surtout quand il s'agit d'une mobilité qui conduit à dépasser les frontières de son pays, existe aussi la mobilité de loisirs vue de manière positive en ce qu'elle traduit des revenus relativement confortables et puis à l'autre bout de l'échelle des mobilités se trouvent celles qui

---

586 Edgar Morin, *La Méthode* Tome IV, *L'Éthique*, Le Seuil, 2004, p.115, cité par Dominique Viart dans « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *op. cit.*

587 Michel Lussault, *Hyper-lieux, Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017, p.25-26.

588 Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017 [2003], p.17.

589 Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet, « La mobilité dans tous ses états. Représentations, imaginaires et pratiques », *SociologieS*, mis en ligne le 02 novembre 2015 « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/sociologies/5134. Consulté le 10 février 2020 ».

590 S. Allemand, F. Ascher & J. Levy (dir.) (2004), *Les Sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*, Paris, Éditions Belin cités par Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet, *op. cit.*

appartiennent à un mode de vie comme celui des Roms ou encore celles qui renvoient à l'exil forcés des migrants, deux groupes considérés malheureusement comme indésirables. La mobilité on le voit est loin d'être une notion homogène. Kerangal a parlé de celle des migrants dans *À ce stade de la nuit* mais aussi de celle des jeunes actifs qui, pour favoriser leur carrière, trouver un emploi n'hésitent pas à se déplacer et à franchir les frontières, à travers le cas de Paula dans *Un monde à portée de main*. C'est plutôt vers ce type de mobilité que nous allons nous tourner pour montrer la mise en réseau du monde et la façon dont Kerangal analyse ce phénomène de flexibilité. En effet, Paula a fait de la flexibilité et de la mobilité sa manière de fonctionner, d'être au monde puisqu'elle passe d'un chantier à l'autre, d'un pays à l'autre :

> Elle acquiert la foulée souple des filles débrouillardes, pragmatiques, de celles qui sautent dans les trains, prennent des autocars sur de longues distances, se fardent dans les vitrines et les rétroviseurs, boivent au robinet et engagent volontiers la conversation avec des inconnus, ces filles déliées qui se frayent facilement un passage dans la foule, ne traînent jamais longtemps sur place et décanillent, souriantes, sans regarder derrière elles, déjà loin, déjà ailleurs (*MPM*, 152-153).

Ce que Kerangal donne à voir c'est un mode de vie, celui de certains actifs toujours entre deux avions, entre deux lieux. Elle montre bien par l'utilisation de tout un lexique qui a trait au mouvement (« foulée », « sautent », « décanillent », « ailleurs ») que Paula ne tient pas en place. Cela rappelle également la trajectoire de Georges Diderot « téléporté de biotope en biotope » (*NP*, 13), ainsi que celle des personnes qui travaillent pour édifier le pont dans *Naissance d'un* pont. La mobilité, la connectivité sont aujourd'hui le fait de la modernité et les emblèmes des GAFA qui ont fondé leur empire sur ces notions. Comme l'écrit Lussault, « "la connectologie" […] est devenue reine du Monde[591] » et « elle irrigue tous les champs de la vie individuelle, familiale, sociale[592] ». Paula est un moment valorisée dans la description qu'en fait Kerangal par des adjectifs mélioratifs tels que « débrouillardes », « souriantes ». Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet, qui ont étudié les représentations de la mobilité notamment dans la littérature, expliquent d'ailleurs très justement que « la mobilité est souvent dépeinte comme symbole d'ouverture vers l'autre et vers le monde, d'inclusion sociale[593] ». On voit bien dans l'extrait cité que Paula engage « volontiers la conversation avec des inconnus », qu'elle est à l'aise dans le monde. *A contrario*, l'immobilité véhicule à notre époque une image qui peut être négative et est souvent « associée à exclusion, fixité, immobilisme[594] », ce qui est à comprendre dans le sens d'une vie qui n'avance pas, qui ne va nulle part. L'ancrage dans un territoire peut donc être vu comme un échec social comme le soulignent Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet :

---

[591]Michel Lussault, *Hyper-lieux*, *op. cit.,* p.28.
[592] *Ibid*.
[593] Stéphanie Vincent-Geslin et Emmanuel Ravalet**,** *op. cit*.
[594] *Ibid*.

> Les mobilités et immobilités dans l'espace géographique apparaissent ainsi associées, dans les représentations et imaginaires, à des mobilités et immobilités dans l'espace social. Les déplacements géographiques ont alors l'image d'être également des mouvements sociaux, d'ouverture, d'intégration, de changement social. De même, ne pas se déplacer dans l'espace géographique renvoie, dans l'imaginaire, à l'absence de tout changement social[595].

Dans *Pierre feuille ciseaux*, le garçon du clos Saint-Lazare représente précisément cette immobilité spatiale qui se double d'une immobilité sociale. Il vit dans sa cité dans laquelle il est en terrain connu. En sortir, c'est pour lui, franchir « une ligne de démarcation, la limite au-delà de quoi il sera étranger, et moins fort » (*PFC*, 31). La description que fait Kerangal de son personnage fait écho aux travaux des sociologues. Benoît Coquard, par exemple, a très bien montré comment ce mécanisme de l'immobilité était à l'œuvre dans ce qu'il appelle « les campagnes en déclin », sous-titre de son ouvrage bien nommé *Ceux qui restent* et qui peut tout aussi bien s'appliquer aux cités de banlieues comme aux territoires peu urbanisés. Il explique que pour partir, notamment pour aller faire des études supérieures, « il faut être doté d'un certain nombre de ressources, matérielles et culturelles, qui permettent […] de s'aventurer loin de son espace connu[596] ». Il ajoute que partir, c'est prendre le risque de ne plus être reconnu, de se fondre dans un anonymat déstabilisant et de se retrouver avec des gens qui pensent différemment. La ville devient alors « un espace où l'on ne maîtrise pas ses fréquentations ni son environnement, et donc où l'on ne peut bénéficier de cette reconnaissance liée au fait de "connaître tout le monde" et d'être " bien vu[597]" ». C'est ce que Kerangal nomme être « moins fort ». Le garçon du Clos – le fait de l'appeler ainsi sans lui donner de prénom exprime d'ailleurs bien l'idée qu'il appartient à un lieu, qu'il est lié à un territoire – se sent mal à peine arrivé à Paris pourtant situé seulement à quelques stations de métro de sa cité, ce qui prouve que les distances ne sont pas que spatiales mais aussi psychologiques. Le fait de ne pas se sentir à sa place, dans son univers, il l'éprouve physiquement :

> Quand ils sortent à l'air libre place de Clichy, tout se passe comme s'il avait des crampes dans les jambes, un nœud à l'estomac, la bouche sèche, il y a trop de monde ici, sur les trottoirs, trop de voitures, trop de bruit et trop de lumière, trop de directions aussi (*PFC*, 54).

Ce personnage est tout l'opposé de Paula qui appartient à une autre classe sociale, qui vit entre Paris et Bruxelles et qui ne craint pas de changer d'univers en sautant d'un avion à l'autre, en sillonnant l'Europe pour travailler sur des chantiers. Les sociologues qui travaillent aujourd'hui sur la question des inégalités sociales expliquent que c'est « la transgression des frontières et la confrontation avec l'étranger, qui sont des traits propres à la nouvelle élite internationale[598] ». Cependant, il ne faudrait

---

595 *Ibid*.

596 Benoît Coquart, *Ceux qui restent. Faire sa vie dans les campagnes en déclin*, Paris, La Découverte, « L'envers des faits », 2019, p.80.

597 *Ibid*., p.120-121.

598 Joël Laillier et Martine Court, « Mathis ou la difficile conversion des ressources économiques en capital scolaire » *in* Bernard Lahire (dir.) *Enfances de classe. De l'inégalité parmi les enfants*, Paris, Seuil, 2019, p.811.

pas imaginer que la vision enthousiaste des flux et de la mobilité que l'on retrouve chez Kerangal la porte vers un modèle politique tourné vers une sorte de néolibéralisme. D'ailleurs, le mode de vie de Paula qu'elle décrit n'est pas forcément enviable :

> […] elle n'est pas en mesure de réaliser que la précarité est devenue la condition de son existence et l'instabilité son mode de vie, elle ignore à quel point elle est devenue vulnérable, et méconnaît sa solitude (*MPM*, 153).

C'est une vie faite de solitude, d'instabilité dans un monde que Marc Augé qualifie de « monde de la surmodernité […] où on est toujours et on n'est plus jamais "chez soi[599]" », un monde qui trouve « son expression complète dans les non-lieux[600] » dont l'un des archétypes est précisément le transport aérien[601]. On peut d'ailleurs constater le peu de non-lieux dans l'œuvre de Kerangal car c'est un type d'espace qui ne peut se définir « ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique[602] » et qui donc « n'abrite aucune société organique[603] » qui, elles, ont les faveurs de l'auteure qui observe la façon dont les humains vivent et s'implantent dans les lieux. Ses personnages ne vont pas dans les centres commerciaux, ne prennent pas le TGV mais préfèrent la lenteur du Transsibérien et le long parcours à effectuer qui permet les rencontres et qui traverse un territoire marqué par l'histoire. Si Paula prend des moyens de transport rapides, c'est parce que Kerangal veut décrire un fonctionnement contemporain. Elle ne s'aveugle pas et ne loue pas cette société de la mobilité, elle ne fait qu'en rendre compte. Elle est tout à fait consciente du piège que cela peut être quand elle décrit la difficulté de Paula à ne pas se faire un vrai réseau d'amis, à être « déstabilisée par la discontinuité de sa vie affective » (*MPM*, 154). De même, elle n'occulte pas les difficultés de certains personnages qui restent sur la touche, comme le garçon du Clos par exemple. La longue nouvelle « Mustang » est construite sur les difficultés d'une Française à se faire à son nouvel environnement américain, impératif qui lui est répété sur ton les tons par son entourage : « Tu verras, les enfants s'adaptent à tout, m'avait-on répété avant de partir ; toi aussi tu t'adapteras » (*C*, 37), « Tout le monde change ici, il n'y a que toi qui ne changes pas » (*C*, 52). Son mari et son fils s'américanisent très facilement. D'ailleurs, l'enfant surnommé Kid par la narratrice, est présenté dès le début de l'histoire comme « un vrai petit américain » (*C*, 34) avec sa « chemise de bûcheron à carreaux rouges et blancs, jeans et baskets » (*C*, 34) et son époux arbore également un style vestimentaire qu'elle ne reconnaît pas quand il vient la chercher à l'aéroport : « Je n'avais pas reconnu Sam, barbu, vêtu d'un sweat à capuche sous un blouson de cuir et d'un jean un peu trop

---

[599] Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle, 1992, p.136.
[600] *Ibid*.
[601] Marc Augé fait remarquer que « les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux », *op. cit.*, p.48.
[602] *Ibid*., p.100.
[603] *Ibid*., p.140.

baggy pour un trentenaire » (*C*, 39). Le changement ne concerne pas que l'apparence et ne s'incarne pas que dans un code vestimentaire, l'américanisation est en effet bien plus profonde car elle s'est opérée dans la voix même de Sam :

> […] quand Sam dans mon dos s'adresse à ceux d'ici, il m'arrive de me retourner pour m'assurer que c'est bien lui qui s'exprime, là, car sa voix converge progressivement vers les leurs, bascule peu à peu dans leur communauté, trouve à s'y enchevêtrer, à s'y fondre, comme s'il prenait sa place dans l'orchestre local […]. (*C*, 50)

Une fois encore, la narratrice est troublée par les changements qu'elle relève chez son mari. Ce passage insiste sur l'incorporation graduelle par l'utilisation de l'adverbe « progressivement » et de la locution adverbiale « peu à peu » et par l'énumération de verbes tels que « converge, bascule, enchevêtrer, fondre ». L'insertion de Sam dans cette nouvelle communauté trouve son paroxysme dans la métaphore de l'orchestre qui traduit l'idée d'unisson. Il s'agit d'ailleurs d'un changement très profond puisque les intonations que prend Sam le façonnent entièrement :

> Ce mimétisme vocal ne modifie pas seulement sa parole, il brouille toute sa personne, des muscles faciaux que je ne lui connaissais pas sont apparus sur son visage, des attitudes nouvelles, des expressions et des gestes, une façon de se tenir dans le monde […] (*C*, 50)

Le bouleversement exprimé par la narratrice est dû au fait qu'elle-même ne se fond pas dans la matière américaine et qu'elle éprouve un véritable dépaysement à cause de la transformation de cette voix-compagne à laquelle elle est si accoutumée, dans ce qui constitue en fin de compte la perte de l'intimité : « elle m'est bien plus familière que mon pays, cette voix, elle est mon paysage » (*C*, 52). La narratrice ne se sent pas à sa place dans cet environnement, tout fait signe à son inadaptation à commencer par le fait qu'elle se déplace à pied – elle n'a pas son permis – dans un pays où les villes étalées et les très longues distances favorisent le règne de l'automobile. Seuls les très pauvres se déplacent à pied comme le constate la narratrice : « Ils attendaient sur le bas-côté de la route, en plein vent, ils étaient pauvres et défoncés, ils avaient des baskets pourries, et ils allaient à pied : le pays n'était pas fait pour eux » (*C*, 71). L'exclusion sociale se double d'une exclusion géographique et la mention de « bas-côté » est à cet égard hautement significative. La narratrice elle-même fait l'expérience de l'exclusion et du rejet en arpentant le territoire à pied :

> De fait, j'ai marché trois ou quatre kilomètres le long de la quatre-voies bruyante que faufilait une étroite bande cimentée censée faire office de trottoir. J'avais beau me déportée vers les buissons voilés de poussière, les bagnoles me frôlaient – je sentais l'air fouetté sur mon épaule -, certaines me klaxonnaient longuement, et quand elles me doublaient, je discernais les gestes hostiles des conducteurs, leurs bouches déformées par les cris et les jurons. Je perturbais la circulation, je n'étais pas à la bonne place – je prenais le territoire à rebours. (*C*, 69)

Elle doit affronter l'hostilité des conducteurs et doit admettre qu'elle prend « le territoire à rebours » autrement dit qu'elle ne se conforme pas à ce qui se fait habituellement dans ces lieux, qu'elle n'est pas à sa place car c'est bien le sujet de « Mustang », trouver sa place dans une société

où l'injonction, très contemporaine, au conformisme et à l'adaptation est devenue un impératif comme l'a étudié Barbara Stiegler dans son ouvrage *« Il faut s'adapter »* :

> D'où vient ce sentiment diffus, de plus en plus oppressant et de mieux en mieux partagé, d'un retard généralisé, lui-même renforcé par l'injonction permanente à s'adapter pour évoluer ? "L'évolution", dit-on, réclame des "mutations" permettant de "survivre" et de "s'adapter" à un nouvel "environnement", désormais décrit comme instable, complexe et incertain[604] […]

Kerangal traduit dans le domaine fictionnel les interrogations philosophiques de Stiegler qui s'inquiète de « colonisation progressive du champ économique, social et politique par ce lexique biologique de l'évolution[605] » comme on peut s'en rendre compte dans l'extrait suivant où la narratrice qui regarde un livre sur les dinosaures avec son fils passe en revue les différentes hypothèses concernant leur disparition :

> Je m'attardais, moi, sur une autre théorie, ambiguë celle-là, et tragique, celle de l'impasse évolutive, la sénescence de l'espèce au cours du Crétacé, les dinosaures atteints de gigantisme et pourvus subitement de structures anatomiques absurdes, devenus lourds et lents, incapables de rivaliser avec les autres mammifères – ils dodelinaient de la tête en secouant des collerettes vaines, ployant sous le poids de cornes aberrantes, has been mélancoliques finissant par s'affaisser dans la lit de la rivière, bientôt charriés dans les cailloux. (*C*, 95)

Si cette théorie attire son attention c'est parce qu'elle fait écho à sa situation et qu'elle ne peut s'empêcher de faire un rapprochement avec sa propre expérience – elle qui échouera à conduire et dont la Mustang finira, dans un accident rocambolesque, sur le toit de deux voitures garées sur un parking – se déclarant « anxieuse à l'idée que les espèces qui ne s'adaptent pas disparaissent inéluctablement » (*C*, 95), honteuse et voulant « disparaître comme ceux qui ne sont pas adaptés » (C, 101) même si cette injonction l'agace tant elle s'apparente à une soumission, à une compétition à la perfection dont elle se moque : « Je n'étais pas si certaine de vouloir activer en moi ce génie de l'adaptation, cette aptitude décisive qui aurait assuré la survie de l'espèce humaine » (*C*, 39). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cette réflexion prend place dans une histoire qui se déroule aux États-Unis où le darwinisme social, que remet en question l'auteure, est extrêmement actif.

On observe donc que chez Kerangal, le changement, le mouvement ne sont pas valorisés pour eux-mêmes ni dans une logique néolibérale, s'ils sont mis en avant c'est parce qu'ils permettent de mettre l'accent sur la connexion aux autres et, à partir de là, sur le collectif auquel l'auteure donne beaucoup d'importance à une époque où, comme le fait remarquer Michel Lussault, il « se fissure, victime à la fois de la surrection de l'autonomie des individus et de l'apparition de micro-groupes agissant au nom d'une singularité et de sa préservation[606] ». Ainsi, Kerangal construit un grand nombre de ses romans sur une structure en rhizome qui permet de mettre en valeur le collectif.

---

[604] Barbara Stiegler, *« Il faut s'adapter ». Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 2019, p.11.
[605] *Ibid*.
[606] Michel Lussault, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007, p.230.

Le rhizome

Le concept de rhizome est non seulement fructueux pour écrire des romans mais il se révèle être aussi un outil idéal pour étudier une bonne part de la littérature contemporaine et spécialement les textes de Kerangal. Le rhizome, tel qu'il a été défini par Deleuze et Guattari, a la particularité de pouvoir connecter « un point quelconque avec un autre point quelconque[607] », d'être « un système acentré, non hiérarchique[608] ». Le rhizome est le contraire de l'arborescence dont se méfie Kerangal comme nous avons pu le constater notamment dans *La Vie voyageuse* où l'arbre généalogique est source de sarcasmes :

> […] sous l'arbre généalogique que nous lui avions offert il y a dix ans, œuvre collective de facture artisanale célébrant notre ancienneté, notre appétence, notre fertilité (racines profondes, fût solide, branches nombreuses, feuillage élégant, bref, un arbre à notre image) (*VV*, 11).

Cet arbre est offert à la cheffe de la famille, la grand-mère autoritaire qui règne sur sa descendance. Sa présentation traduit bien l'enracinement dans une généalogie. Les membres de la famille deviennent littéralement des éléments de l'arbre comme en témoigne le vocabulaire arboricole (« racines », « fût », « branches », « feuillage »), ils se confondent avec lui montrant l'aspect pesant d'un modèle immuable. Plus loin dans le texte, quand Ariane découvre que la tempête a abattu un arbre colossal dans la maison de famille à la campagne, l'image triviale qui lui vient à l'esprit, une fois la stupéfaction passée, désacralise complètement ce symbole familial cette solide assise généalogique : « L'arbre le plus digne de la terre montre son cul comme un vieillard obscène » (*VV*, 53). Avec cette remarque, Ariane est en train de se libérer des dernières attaches qui l'entravent et ce d'autant plus qu'elle estime qu'autour d'elle « tout s'est mis à pourrir doucement » (*VV*, 52), que le rebord du bassin est « plein d'un humus pourrissant » (*VV*, 58) et que tout rappelle « l'album faisandé des heures familiales » (*VV*, 58). On peut alors penser au jardin décrit par Lampedusa dans *Le Guépard* au début du roman, un jardin « resserré et macérant entre ses clôtures, exhalait des parfums onctueux, charnels et légèrement putrides comme les liquides de décomposition aromatiques distillés par les reliques de certaines saintes[609] ». On retrouve un lexique de la dégradation, de la décomposition comme dans la description du jardin familial de *La Vie voyageuse* puisque dans un cas comme dans l'autre, ce qui est à l'œuvre c'est la fin d'un monde, la fin de l'aristocratie et l'avènement de la bourgeoisie chez Lampedusa et la rupture des attaches familiales pour Ariane.

[607] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.31.
[608] *Ibid*., p.32.
[609]Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, Paris, Seuil, « Points », 2007, [1958], p.13.

L'arbre, c'est la racine, c'est ce qui ancre dans le sol généalogique, l'arborescence c'est ce qui « pré-existe à l'individu qui s'y intègre à une place précise[610] » comme il peut le faire dans un arbre généalogique qui n'est pas créé pour lui mais dans lequel il s'installe. Or, le rhizome, lui, « est étranger à toute idée d'axe génétique[611] » puisqu'il n'a ni début ni fin ce que les scientifiques réaffirment dans leurs travaux comme le fait la microbiologiste américaine Lynn Margulis qui fonde ses théories de l'évolution sur « une écologie affective communautaire moins façonnée par les lignées généalogiques et les filiations que par les associations rhizomatiques et imprévisibles, par les sauts opinés au travers des lignées d'espèces[612] ». Elle ajoute que « des travaux récents montrent que "le matériel génétique se déplace d'une branche à une autre[613]" », avec des mouvements créant « une topologie en réseau, en toile et non pas en arbre[614] ». Dans les romans de Kerangal, les personnages procèdent de cette façon, ils doivent leur évolution, leur transformation aux rencontres qui sont comme autant d'alliances même momentanées qui permettent de changer d'état, de milieu, de façon de penser. Le garçon du Clos ne reverra certainement jamais la fille de la Cité-Jardin – « Un soir elle lui apprend qu'elle n'a pas toujours vécu rue Pierre-Pierron, avec ses grands-parents, qu'elle est de passage ici, c'est juste pour l'année scolaire, après elle déménage, elle veut se tirer d'ici, et le plus loin possible de préférence. Le garçon est sonné. » (*PFC*, 57) – il n'en reste pas moins qu'il a énormément changé grâce à sa fréquentation et qu'il s'est émancipé de sa cité. C'est sur cette notion d'alliance que Deleuze et Guattari insistent pour présenter le modèle du rhizome : « L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance[615] ». Le devenir lui-même se fait sur ce principe :

> […] devenir n'est pas une évolution, du moins par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance[616].

Cette question de la transformation des individus et de l'alliance qui se jouent entre eux est capitale dans l'œuvre de Kerangal qui le réaffirme en cosignant avec la philosophe Vinciane Despret la préface d'un ouvrage de sciences humaines, *Le Ravissement de Darwin*, dans lequel ces thèmes apparaissent et sont soulignés par la romancière :

> Ce qui intéresse les auteures, c'est de montrer ici comment les relations interspécifiques subvertissent les frontières humains-non-humains, et surtout comment ces frontières ainsi transgressées débouclent des lieux de transformation : fabriquer d'autres récits en se déplaçant, en se déroutant, en se détournant –

---

610 Deleuze et Guattari, *Mille* plateaux, *op. cit*., 26.
611 *Ibid*., p.19.
612 Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin. Le Langage de plantes*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2020, p.68.
613 *Ibid*., p.67.
614 *Ibid*., p.67.
615 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.*, p.13.
616 *Ibid., 291.*

> autrement dit en pensant « ailleurs » -, c'est toujours parier sur les possibilités de conversion, de réinvention, c'est activer les métamorphoses[617].

Les métamorphoses, ce pourrait être le sous-titre de l'œuvre de Kerangal qui s'intéresse aux transformations des individus à travers les rencontres, des lieux à travers les époques et de la matière sous l'effet de l'action humaine. Ainsi, à travers la préface du *Ravissement de Darwin*, qui traitre de la vie des plantes et de la relation qu'elles entretiennent avec les insectes, Maylis de Kerangal expose sa vision du monde, à l'opposé du néodarwinisme, faite non de compétition mais de coopération soulignée, dans son œuvre, par l'importance du collectif.

Se relier aux autres : la puissance du collectif

Un grand nombre de ses textes met en scène le collectif sous la forme de groupes plutôt réduits, comme dans *Dans les rapides* qui présente trois lycéennes, ou plus conséquents comme dans *Corniche Kennedy* avec toute la bande de jeunes qui évolue sur la plateforme. Ces personnages sont reliés entre eux. Dans *Corniche Kenendy* cela est montré physiquement, par les gestes des adolescents : « Illico s'agglutinent les uns aux autres, se touchent, se frottent, se bousculent, se font la bise » (*CK*, 13). Dans *Un monde à portée de main* Paula est reliée aux autres étudiants de l'école de peinture particulièrement à Jonas et à Kate. Ce qui est intéressant c'est que Kerangal donne à voir l'évolution de Paula qui au début de sa formation a du mal à travailler avec les autres et même à peindre simplement en leur présence : « Peindre au milieu d'un collectif la déstabilise et l'oppresse. Consentir à être vue, à donner accès à ce qui se passe en elle à l'instant de peindre, heurte sa pudeur » (*MPM*, 51). Elle « ne traîne jamais dans l'atelier mais file chez elle sitôt après la fin des cours, comme on gagne un abri » (*MPM*, 51). Et puis, au fil de son apprentissage, quelque mois plus tard, elle est parfaitement à l'aise dans le collectif. Kerangal explique cela comme un processus naturel dans lequel des individus travaillant dans un même lieu sur un objectif commun finissent par s'agglomérer, même ceux chez qui l'orgueil et l'individualisme dominent :

> Ces êtres qui peignent ensemble quarante-quatre heures par semaine et que leurs proches décriraient sans doute comme des sujets égocentriques, dédaignant toute forme de pratique communautaire, cumulant narcissisme et mégalomanie en proportions intéressantes et ne consentant à l'humilité de l'artisanat que pour mieux se prévaloir de peindre en artiste, ces êtres, étrangement, finissent toujours par former un collectif autour de Noël (*MPM*, 75).

Ils sont doublement connectés car ils sont « connectés à la matière du monde » (*MPM*, 75) et forment entre eux « un réseau de plus en plus dense » (*MPM*, 76). L'idéal artistique de Kerangal semble être l'atelier de la Renaissance auquel elle fait référence, « cette image de fluidité créatrice et de fermentation collective » (*MPM*, 77). Dans un entretien elle réaffirme l'importance qu'a ce

[617]Maylis de Kerangal et Vinciane Despret, « Préface » *in* Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin, op. cit.*, p.17.

modèle pour elle en expliquant qu'elle aime que « tout s'échange, tout circule comme dans les ateliers de la Renaissance[618] ».

On voit bien à travers l'expérience de Paula que le fait de s'intégrer à un collectif ne va pas nécessairement de soi au début et ne se fait pas de manière spontanée. Chaque personne qui compose le groupe doit y trouver sa place. Chloé Brendlé explique de façon très juste qu'il existe dans l'œuvre de Kerangal « une tension fondamentale entre conjonction et disjonction des êtres[619] ». Pour ce faire, elle interroge la façon dont ses textes sont « une tentative de (ré)concilier l'individu et le collectif[620] », l'unicité dans le groupe. En effet, beaucoup de ses personnages sont solitaires avant d'intégrer un collectif et nombre d'entre eux retourneront à cet état après avoir œuvré en commun comme toutes ces personnes qui ont travaillé sur le pont, comme la plupart de ceux et celles qui ont participé à la chaîne qui a permis au don d'organes de se faire. Et justement, un passage de *Réparer les vivants*, dans lequel Marthe Carrare de l'agence de la biomédecine dont le rôle est de distribuer les organes de Simon aux personnes compatibles, imagine les spectateurs du Stade de France tout proche, peut être lu comme une métaphore du travail de Kerangal, de la cohésion qu'elle tente d'obtenir en reliant les histoires entre elles :

> […] à l'heure d'apparier les organes vivants de Simon Limbres, à l'heure de les répartir dans des corps malades, des milliers de poumons se gonflent ensemble là-bas, des milliers de foies se gorgent de bière, des milliers de reins filtrent à l'unisson les substances du corps, des milliers de cœurs pompent dans l'atmosphère, et soudain elle est frappée de la fragmentation du monde, de la discontinuité absolue du réel sur ce périmètre, l'humanité pulvérisée en une divergence infinie des trajectoires (*RV*, 187).

Cette phrase avec son parallélisme entre les organes de Simon destinés aux personnes malades et les organes des supporters de foot qui fonctionnent à plein régime, avec ses anaphores de « des milliers de » suivi du nom d'un organe et d'un verbe au présent qui décrit l'action du corps, donne à voir la fragmentation de l'un et l'unité, le temps d'un match, des autres. Cette unité est brève, circonscrite à un moment, à un événement comme on s'en rend compte avec l'adverbe « soudain » qui marque une rupture et fait percevoir la « fragmentation du monde », sa « discontinuité », la « divergence infinie des trajectoires ». C'est précisément en cela que consiste le travail de l'auteure, c'est-à-dire à faire tenir tous ces mondes ensemble, à réunir les individus aux histoires et trajectoires différentes, dépareillées. Aussi, nous considérons que ce que Chloé Brendlé appelle le paradoxe de Kerangal[621]

---

[618] Vincent Josse, *Le Grand atelier : Maylis de Kerangal* "Tout ce qui m'anime est de chercher la beauté des choses », le 2 février 2020 ». « Disponible en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/l-atelier. Consulté le 06 février 2020 ».

[619] Chloé Brendlé, « La "solitude poreuse" des romans de Maylis de Kerangal (*Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants*), *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p.40.

[620] *Ibid*., p.36.

[621] *Ibid*., p.36.

à propos notamment de cette tension représentée par la « solitude poreuse[622] » constitue non un double mouvement « entre optimisme et pessimisme[623] » mais une vision non idéalisée du collectif, dépourvue de naïveté qui dépasse cette dichotomie puisque c'est une façon de dire qu'il procède d'une construction, qu'il agglomère des individus qui la plupart du temps repartent de leur côté mais dont la force de faire ensemble a permis de bâtir quelque chose. Ainsi, même après la dislocation du collectif, le monde en garde néanmoins une trace, le pont est d'ailleurs un symbole fort, concret de ce que peuvent réaliser des personnages venus d'horizons complètement différents et qui œuvrent pour le même but. À la fin de *Réparer les vivants* tout est réuni, tout se connecte « le temps […] que le chardonneret chante et que s'achève le grand surf dans la nuit digitale » (*RV*, 299) qui sont comme un rappel des passions de Thomas l'infirmier et de Simon le jeune homme décédé. Paula, de ces années de formation, gardera des attaches avec certains membres du groupe, en verra d'autres de loin en loin mais cela restera pour elle le socle fondateur de son expérience qui a fait d'elle l'artiste qu'elle est devenue en se frottant aux remarques des autres. Pour un personnage en devenir comme elle, tout comme pour les jeunes de la corniche ou les trois adolescentes du Havre, le groupe est essentiel dans la création du devenir. La narration elle-même est en devenir perpétuel puisque l'auteure, tout comme Marthe Carrare, en ayant conscience de la « divergence infinie des trajectoires » (*RV*, 187) ne donne à lire qu'une partie des histoires potentielles qu'elle pourrait écrire à partir des récits qu'elle fait des vies individuelles des personnages. Elle ne fait alors qu'entrebâiller la porte sur d'autres perspectives narratives. Les exemples les plus représentatifs à cet égard sont *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* où la vie de chaque personnage, même de ceux que l'on ne croisera qu'une fois, est racontée. Ce dispositif donne une idée des potentialités infinies des histoires qui pourraient être racontées. C'est un peu la version romanesque des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau. L'auteure s'arrête à un moment donné de leur existence, celui où ils convergent vers une entreprise à effectuer ensemble, au moment où le collectif est à son apogée. Ce collectif n'est pas toujours composé d'individus qui se sont choisi comme on peut le constater tout particulièrement dans *Naissance d'un pont* qui rassemble des personnages venus d'horizons différents réunis uniquement pour le travail à effectuer sur le chantier ce qui n'empêchera pas la réussite du projet car comme le rappelle la philosophe et biologiste Donna Haraway :

[622] Chloé Brendlé utilise l'expression « solitude poreuse » que l'on trouve dans *Naissance d'un pont* (313) comme concept opératoire pour analyser les notions d'individu et de collectif.
[623] Chloé Brendlé, « La "solitude poreuse" des romans de Maylis de Kerangal (*Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants*), *op. cit.*, p.36.

> Les êtres terrestres sont préhensibles, opportunistes, toujours prêts à s'apparier avec d'improbables partenaires afin de créer de la nouveauté, de la symbiogénèse. Co-constitution et coévolution sont la norme, et non pas l'exception[624].

Réaffirmer ce principe qu'on ne bâtit pas seul, qu'on se construit avec les autres en faisant attention aux individus qui composent le groupe, permet à Kerangal, sous l'influence des sciences humaines, de s'inscrire dans une entreprise politique comme elle l'écrit dans la préface du *Ravissement de Darwin* :

> Multiplier des récits qui multiplient des mondes, c'est renouveler et modifier notre attention à nos milieux de vie, à ce qui les nourrit, à ce qui y circule et s'y rencontre, à ce qui en fait l'inventivité, la beauté, à tout ce qui les peuple : c'est agir politiquement sur le monde[625].

Multiplier les récits c'est une façon de ne pas laisser dire qu'il n'y a qu'un récit possible, qu'une seule façon d'envisager le monde ni qu'une seule manière d'être qui serait valable. C'est une réponse aux modes de pensée qui voudraient imposer leurs modèles et les ériger en doxa.

Sans vouloir expliquer l'œuvre par la biographie de l'auteure, on peut tout de même noter que l'expérience du collectif est primordiale pour Kerangal qui a travaillé au sein d'un groupe aux éditions Gallimard et qui fait partie des Incultes qu'elle présente comme un lieu d'échanges stimulants :

> Aujourd'hui, je fais partie du collectif Inculte on publie des livres ensemble. M'intéressent l'échange, la parole, la façon dont on peut creuser les choses, réfléchir à plusieurs. Ça ne peut que nous « augmenter ». Je n'ai pas du tout le culte de l'auteur travaillant seul dans sa tour d'ivoire. Mes embardées sont souvent collectives, parce que l'écriture est effectivement un métier assez solitaire[626].

La valeur du collectif est prépondérante pour Kerangal qui l'a expérimentée dans sa vie professionnelle, dans son travail d'auteure. Ainsi, elle a écrit deux textes avec Joy Sorman. L'un, intitulé « Saint-Alban, dernière frontière[627] » qui prend pour sujet l'hôpital psychiatrique qui doit notamment sa renommée au psychiatre François Tosquelles, l'autre, *Seyvoz*[628], qui s'intéresse à la destruction du village de Tignes lors de la construction du barrage de Seyvoz. Kerangal et Sorman dévoilent les coulisses de la fabrication de cet opus commun en mettant l'accent sur l'effet produit par cette écriture à quatre mains :

> L'idée, c'était d'écrire à la fois ensemble et séparément. Que le livre ne relève ni de l'une ni de l'autre mais d'une troisième « créature » ». […] nous avions l'ambition d'écrire un livre à deux, pas de se côtoyer seulement, chacune juxtaposant son texte à la suite de celui de l'autre. Il y a donc des passages écrits ensemble, avec ce

[624] Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Flammarion, « Climats », 2018, p.64.
[625] Maylis de Kerangal et Vinciane Despret, « Préface » in Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin*, *op .cit.*, p.17.
[626] Maylis de Kerangal : "À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels", *op. cit.*
[627] Maylis de Kerangal et Joy Sorman, « Saint-Alban, dernière frontière » *in AOC*, 2019. « Disponible en ligne : https://aoc.media/fiction/2019/05/19/saint-alban-derniere-frontiere/. Consulté le 05/03/2020 ».
[628] Maylis de Kerangal et Joy Sorman, *Seyvoz*, Paris, Inculte, 2022.

> plaisir de former la phrase à deux devant l'écran. Mais il y a eu aussi des passages, que nous avons appelés des « coulées », travaillés séparément[629].

De même que le pont dans *Naissance d'un pont* crée un troisième paysage, le travail des deux auteures finit par produire une « troisième créature » qui n'est ni Kerangal ni Sorman mais le résultat de la fusion des deux écritures. Et même si l'on reconnaît quelques motifs propres à Kerangal comme la mention « du permafrost en Yakoutie du Nord » (*S*, 78-79), déjà présent dans *Naissance d'un pont* et dans *Kiruna*, la jointure relativement étanche ne permet pas toujours de distinguer une participation de l'autre ce qui renforce la cohésion de l'ensemble et l'importance du collectif. Cette notion irrigue aussi ses textes. Le club d'aviron, par exemple, dans *Dans les rapides* peut être considéré comme l'un des symboles du collectif et de ses forces agissantes. Ainsi, quand Kerangal décrit la sortie en aviron des adolescentes, revient souvent l'adjectif numéral « trois » car les filles ne s'entraînent pas individuellement : « nous nous sommes mises à trois pour faire coulisser la porte du hangar à bateaux » (*DR*, 55), « le bateau retourné sur nos trois têtes » (*DR*, 55). Il est vrai que c'est un petit collectif qui nous est présenté ici dans un petit passage qui n'occupe qu'une partie infime du roman mais ce qui importe à Kerangal ce n'est pas le nombre. Qu'il soit question d'une grande chaîne d'individus qui permet la transplantation dans *Réparer les vivants* ou bien de trois adolescentes qui font de l'aviron, le résultat, au bout du compte, est identique puisqu'il se sera passé quelque chose sous l'action d'une collectivité qui va dans le même sens, qui agit dans le même but. D'ailleurs, quand Lise décide de ne plus suivre le rythme des autres filles, quand elle rame plus rapidement car elle en a assez de se traîner, elle « rompt la cadence » (*DR*, 58), casse le la ligne droite qu'elles avaient réussi à former et « aussitôt nos rames s'entrechoquent, la coque roule » (*DR*, 58) et la monitrice considère qu'elles ne sont pas prêtes pour sortir du bassin portuaire.

Bien évidemment, certains groupes sont bien plus grands comme c'est le cas dans *Naissance d'un pont* et dans *Réparer les vivants* construits sur l'idée même du collectif. Dans *Naissance d'un pont*, les personnages sont introduits au fur et à mesure : Georges Diderot, Mo, Duane et Buddy, Kathleen Thoreau et Soren. Puis dans les chapitres suivant le lecteur fait la connaissance de Sanche, de Summer, du Boa et de Waldo. À la page 64, tous ceux qui ont un lien avec la construction du pont sont présents. Ils sont ensuite quasiment tous réunis à la réunion de chantier qui donne le coup d'envoi. Jacob, lui, arrive bien après parce qu'il est celui qui s'oppose aux travaux. Sa place ne peut donc être parmi les personnages qui travaillent et agissent d'une manière ou d'une autre sur le chantier. Il est également à noter que pour donner l'impression d'un effet de groupe bien plus dense que les quelques personnages sur lesquels elle va se focaliser, Kerangal utilise souvent des

[629] Joy Sorman et Maylis de Kerangal : « L'idée, c'était d'écrire à la fois ensemble et séparément » *in* L'Obs, 17 février 2022, p.72.

expressions qui insistent sur le fait qu'il n'y a pas que ces participants au chantier mais bien d'autres encore : « Un chinois fin de jambes au profil de falaise est de ceux-là, qui s'appelle Mo Yun » (*NP*, 29), « Parmi ceux qui viennent au chantier, il y a Duane Fisher et Buddy Loo » (*NP*, 30), « l'une de ces femmes, Katherine Thoreau » (*NP*, 32), « Un autre travailleur rejoint la cohorte sans se faire remarquer […]. Soren Cry a débarqué après trois mille bornes en stop » (*NP*, 33). Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux font remarquer que ce passage est construit sur l'utilisation d'un terme générique, comme « un chinois », « un autre travailleur », qui conduit ensuite au particulier avec la mention de personnages précis dont Kerangal donne les noms. Ils y voient une structure « en entonnoir[630] » qui permet « un mouvement de convergence vers le chantier[631] ». *Naissance d'un pont* est un peu une superproduction qui réunirait énormément de personnages, une multitude comme se plaît à le dire Kerangal : « Une multitude s'avance donc vers Coca, tandis qu'une multitude l'escorte » (*NP*, 34). Dans *Réparer les vivants*, le lien entre les personnages se fait plutôt sous la forme d'une chaîne que d'un conglomérat comme c'est le cas dans *Naissance d'un pont*. Dans ce roman qui a pour fond la greffe cardiaque, il n'est guère étonnant que le collectif prenne la forme d'une chaîne puisqu'elle symbolise le fil de la vie, le titre qui est une citation volontairement tronquée de *Platonov* de Tchekhov « Enterrer les morts et réparer les vivants[632] » montre bien que c'est l'existence qui est privilégiée. Chloé Brendlé a finement analysé la façon dont le lien se faisait entre certains personnages de *Réparer les vivants* :

> Rarement signalées par une ligature grammaticale, les jonctions s'infèrent de blancs typographiques, mais aussi de la mention au sein du récit d'un appel téléphonique, qui permet à six reprises d'introduire de nouveaux personnages et surtout de produire un lien, voire une réaction en chaîne de personnages (le médecin responsable de la réanimation appelle l'agent de coordination hospitalière des prélèvements d'organes, qui appelle l'Agence de biomédecine, qui appelle le chirurgien spécialiste du cœur, qui appelle une de ses patientes et un collègue[633].

Kerangal utilise aussi d'autres moyens pour faire le lien entre les personnages dans ce roman : Cordélia Owl, l'infirmière qui s'occupe de Simon, se remémore sa nuit avec son amant. L'auteure nous fait revivre l'aventure de la jeune femme à l'aide d'une analepse. Le lecteur apprend dans ce passage que, à cinq heures du matin, au moment où elle a quitté son ami pour rentrer chez elle, elle a croisé le van de Chris, l'ami de Simon : « elle manqua de traverser la rue d'Etretat alors que le *van* de Chris déboîtait sur sa gauche » (*RV*, 114). C'est dans ce van précisément que Simon aura son accident fatal. Le fait de faire se croiser Cordélia et le van des trois garçons à ce stade du récit permet de créer un lien, certes assez discret, entre la vie (incarnée par la sexualité de Cordélia) et la

[630]Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « *Naissance d'un* pont : une "chorégraphie de la collision" », *op. cit.*, p.154.
[631] *Ibid*., p.152.
[632] Traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Actes sud, « Babel », 2014.
[633] Chloé Brendlé (2018), « « Points de suture ». P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », *op. cit.*

mort à venir d'un des garçons, ainsi qu'un lien entre le monde extérieur et l'hôpital où repose le corps de Simon. Cordélia est celle qui permet de faire la ligature. Sans verser dans un cratylisme abusif, on peut estimer que dans le nom de Cordélia – en plus de ce qui a trait au cœur – on peut entendre aussi tout ce qui sert à lier : corde – lia. Il existe donc dans certains romans de Kerangal un « maillage choral » (*ASN*, 45) qui fait que les personnages se croisent (dans *Naissance d'un pont* ils travaillent sur le même chantier mais se croisent le plus souvent aussi à l'extérieur comme Summer qui rencontre par hasard Duane et Buddy dans la forêt, Georges Diderot et Katherine Thoreau qui se voient dans le *diner*), que leurs expériences se répondent. Ainsi, dans *Corniche Kennedy,* au tout début, Kerangal a trouvé un moyen assez simple mais efficace pour relier les jeunes de la plateforme à Suzanne, la fille des belles villas, et au commissaire de police, Sylvestre Opéra. Ce procédé c'est le jeu de regard qu'installe l'auteure. Dans le même passage on trouve Suzanne, dont on ne connaît pas encore le nom, qui regarde par la fenêtre de sa chambre et juste après le policier qui regarde d'encore plus loin, de la fenêtre du commissariat :

> […] – et, parmi eux, ceux de la chambre d'une adolescente qui a collé son front contre la vitre pour en éprouver le contact glacé, s'y écrase maintenant la face comme si elle cherchait l'air du dehors, et regarde en bas, bouche ouverte, nez tordu, cœur palpitant –, et plus loin encore, en arrière de la route, sur la haute façade d'un immeuble blanc de belle architecture, les stores bougent aux ouvertures – et, parmi eux, ceux du bureau d'un homme solitaire qui a glissé ses prunelles orageuses et veloutées entre deux lattes, bientôt sortira braquer sur la plate-forme ses jumelles de haute précision, et observe, silhouette corpulente, masse sombre à l'affut – […] (*CK*, 14).

Ils sont présentés tous deux de la même façon, selon une symétrie créée par l'usage des tirets qui isolent les personnages, les mettant à part, donnant vraiment l'impression qu'ils sont retranchés derrière leur fenêtre, qu'ils voient sans être vus. Ces deux regards braqués sur les jeunes en bas permettent de relier tous les points de l'histoire à venir, c'est-à-dire la description des jeunes sur la corniche, l'arrivée de Suzanne, son acceptation par le groupe et la poursuite policière.

Une écriture en réseau : la répétition comme cohérence textuelle

Les exemples les plus visibles et les plus développés de ce maillage choral sont bien évidemment *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* où ce système prend une ampleur très importante avec ce flux de personnages sur lesquels Kerangal s'arrête pour raconter la vie, les pensées. L'écriture même de l'auteure est une écriture en réseau. Sa particularité, comme le souligne Mervi Helkkula, est d'utiliser peu de connecteurs logiques, peu de conjonctions mais beaucoup de blancs typographiques et de juxtapositions. C'est une écriture qui pratique énormément la parataxe mais « malgré le caractère peu explicite des liens entre les unités textuelles,

une cohérence d'ensemble s'établit sans problème[634] », une très forte cohérence marquée par les répétitions au sein d'un même passage comme le donne à voir le début de *Réparer les vivants* composé d'une seule phrase dans laquelle le mot « cœur » est répété sept fois et le syntagme « ce qu'est le cœur » est repris trois fois. Dans *À ce stade de la nuit*, la répétition est poussée à l'extrême et rythme tout le texte puisque chaque chapitre, sauf le premier, commence par la même phrase « à ce stade de la nuit ». Elle prend la forme de l'anaphore, une anaphore imposante qui se déroule sur tout le livre, crée une attente chez le lecteur qui escompte bien la retrouver. Curieusement, cette phrase qui se trouve au début des chapitres ne comporte pas de majuscule mais bien une minuscule comme si elle était la suite de quelque chose, comme si elle s'intégrait dans une phrase commencée avant elle. Comme si ce manque de majuscule servait à mimer le flux des pensées de l'auteure qui n'ont pas forcément un début bien défini, qui arrivent de façon impromptue, qui naissent d'un mot, d'un lieu, d'un chiffre entendu à la radio, d'un souvenir. Cette anaphore permet précisément de lier les pensées éparses de l'auteure qui viennent de tous les horizons, de leur donner corps, de les structurer. Elle est en quelque sorte le fil conducteur de l'œuvre. Nous pouvons prendre un dernier exemple en nous intéressant à *Tangente vers l'est* pour montrer que les répétitions forment la structure interne de l'œuvre et en constituent le réseau qui relie entre eux les divers éléments. Ici, il ne s'agit pas exactement d'anaphore ni de la répétition d'un même mot mais plutôt la reprise de noms de villes, des gares sur la route du Transsibérien qui scandent le roman : « Novossibirsk » (*TE*, 15) puis « Krasnoïarsk » (29), « Irkoutsk » (73) et « Oulan–Oude » (100) sans oublier « Tchita » (102) « Zaoundinski » (108) et le terminus « Vladivostok » (124). À cette répétition de noms de villes russes s'ajoute la répétition des actions d'Aliocha qui essaye de s'enfuir afin de ne pas faire son service militaire et qui, plusieurs fois, descend du train et est obligé d'y remonter car à chaque fois il est sur le point d'être repéré. Toutes ces répétitions de villes qui s'égrènent, de tentatives d'évasion contribuent à créer et à renforcer la tension dans ce texte et à lier le réseau ferré du Transsibérien au réseau des sentiments et des actions des personnages. D'ailleurs, quand le rythme se précipite parce qu'Aloicha est de plus en plus pressé de s'enfuir et parce que la menace d'être découvert se rapproche, l'intervalle entre le nom des gares se fait lui aussi de plus en plus rapide afin de se caler sur l'angoisse du personnage.

Beaucoup de romans de Kerangal sont donc construits en réseaux (réseaux lexicaux, réseaux de personnages) mais il faudrait également envisager l'ensemble de l'œuvre comme un réseau encore plus important avec les répétitions d'un texte à l'autre, notamment des lieux qui se

[634] Mervi Helkkula, « Structure phrastique et cohérence textuelle dans *Réparer les* vivants », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit.*, p.171.

retrouvent de livres en livres. Ainsi, dans *À ce stade de la nuit* l'île de Stromboli est évoquée sur le mode du souvenir : « J'ai accosté à Stromboli pour la première fois à 5 heures un jeudi d'août, en 1994 » (*ASN*, 48) et dans *Kiruna* l'auteure fait référence à la hauteur du Stromboli. Or Stromboli est aussi le lieu dans lequel se déroule *Sous la cendre*. Toujours dans *Kiruna*, Kerangal tisse un lien avec son précédent ouvrage en évoquant sa visite dans une mine du nord de la France devenue centre historique minier : « J'ignore encore qu'en sous-sol, une mine a été reconstituée à l'identique, fac-similé où l'on pénètre sur les pas d'un ancien mineur » (*K*, 54). Ce lieu rappelle un autre fac-similé célèbre, Lascaux, sur lequel Paula doit travailler dans *Un monde à portée de main*. De même, dans *Réparer les vivants*, Marthe Carrare passe devant le stade de France : « Elle a tourné le dos au stade énorme et nu, indifférente à son ancrage massif, hors d'échelle, aussi saugrenu et incontestable qu'une soucoupe volante atterrie dans la nuit » (*RV*, 177). C'est exactement cette image qu'elle avait utilisée pour décrire ce même stade dans *Pierre feuille ciseaux* : « le stade de Saint-Denis est le centre du monde (…), une soucoupe volante s'est posée là, toute proche, irradiant de lumière et d'énergie » (*PFC*, 26). Dans *Un monde à portée de main*, Paula pense à Ellis Island et aux listes sur les bases de données que l'on consulte pour retrouver ceux qui avaient pu passer par cette porte d'entrée de l'Amérique :

> Des noms parmi lesquels d'instinct elle cherche ceux qu'elle aurait pu connaître – Seamus O'Shaugnessy, Duane Fisher, Finbarr Peary, Svevo Krankowicz (*MPM*, 198).

On reconnait dans cette énumération les personnages de *Naissance d'un pont*, de *Ni fleurs ni couronnes* et de *La Vie voyageuse*. Tous ces exemples ne sont qu'une petite partie des réseaux créés par l'auteure entre ses textes. Le lecteur semble alors pris dans un immense jeu de piste dont il recueille les indices de texte en texte. Dans un texte bien plus récent, *Canoës* publié en 2021, elle se paie même le luxe de poser d'emblée, dans le titre, le motif qui sert de fil conducteur à ces récits, outre bien évidemment le thème de la voix et le motif de l'oiseau. Il s'agit du canoë qui tantôt apparaît sous la forme d'un petit pendentif doré dans « Bivouac » (*C*, 17) ou sous sa forme d'embarcation dans « Ontario » (*C*, 158) ou bien encore dans une comparaison, qui sert à exprimer la douleur des personnages et leur malaise, dans « Un oiseau léger : « Lise et moi sommes repliés dans le salon éteint, tels deux aveugles en canoë, ramant dans le contre-courant » (*C*, 122). Il est de toutes les nouvelles. Kerangal avoue d'ailleurs que dans ces nouvelles écrites les unes après les autres d'avril 2020 à janvier 2021, le premier canoë a ouvert la voie aux suivants : « Ce n'est qu'après que j'ai eu envie de glisser un petit canoë dans chaque texte pour les relier[635] ».

[635] Librairie Mollat, Maylis de Kerangal - Canoës : récits, 25 juin 2021. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Wn38oL03yM8. Consulté le 16/07/2021 ».

Il est intéressant également d'examiner deux figures récurrentes qui appartiennent au bestiaire kerangalien, l'ours et la tortue. Il ne s'agit pas du titre d'une fable mais de deux motifs qui reviennent sans cesse comme nous l'avons déjà évoqué quelque peu précédemment. Dans une sorte de clin d'œil au lecteur, dans la nouvelle « Mustang » l'ours apparaît sous la forme de motifs sur un vêtement d'enfant, un « pyjama imprimé de grizzlys » (*C,* 90). La tortue est aussi un motif récurrent. Elle apparaît dès le deuxième roman, *La Vie voyageuse*, à la faveur d'une tempête qui provoque la crue de la Seine : « La Seine montait à toute vitesse. Une fille disparut sur l'île Saint-Louis un soir d'orage. Je trouvais une tortue dans la cour de l'immeuble » (*VV,* 43). Elle réapparaît dans *Dans les rapides* pour signifier l'état émotionnel de la narratrice : « J'aurais le regard par en dessous et les membres ankylosés de la tortue fugueuse découverte sous les feuilles du bananier » (*DR,* 69). Ce passage fait écho au souvenir d'enfance de Paula dans *Un monde à portée de main* quand apparaît, dans un vieux jardin, une tortue âgée qui sort de sa cachette (*MPM*, 103). C'est dans cet ouvrage, bien plus que dans *Réparer les vivants* où elle apparaît sous la forme d'une tortue en pierre offerte à Révol par une patiente (*NP,* 31) ou dans *Naissance d'un pont* où elle figure la formation d'une ville, « Les premiers temps, Coca se ramasse en position de tortue » (*NP,* 165), qu'elle occupe une place importante non seulement parce qu'il est question dans plusieurs passages de tortues mais aussi et surtout parce que Kerangal semble en faire le point de départ du choix de Paula pour réaliser le panneau du diplôme. Elle choisit l'écaille de tortue ce qui lui vaut des remarques désobligeantes de ses camarades : « Puis ils l'ont regardée de biais, plaisantant et pas, ignorant tous les deux que la jeune fille avait commencé quinze ans auparavant par s'accroupir dans un vieux jardin, devant quelques feuilles de laitue destinées à régaler une tortue également très ancienne » (*MPM,* 103). Charles Mauron dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* évoque également cette question de la mise en relation, de ces réseaux qu'il nomme « réseaux associatifs[636] » qu'il distingue des simples reprises thématiques par le fait que si « l'image d'un soleil couchant nous obsède, il faut qu'elle représente "autre chose", une réalité intérieure[637] ». Peu importe que cette image de la tortue soit un véritable souvenir d'enfance de l'auteure qu'elle attribue notamment à Paula dans *Un monde à portée de main*, ce qui compte c'est le fait qu'elle a pris une place suffisamment importante dans son imaginaire pour devenir une « métaphore obsédante » et peut-être pour finir par devenir le symbole de l'inspiration comme en témoigne l'écaille de tortue qui « est là, à portée de main, [qui] remue à la surface des choses, tangible. Il suffirait d'ouvrir la paume pour la faire venir, comme on fait devant un animal farouche pour le

[636] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Introduction à la psychocritique, Paris, José Corti, 1995 [1963], p.110.
[637] *Ibid*., p.44.

caresser […] » (*MPM*, 110). La tortue serait alors une expression du travail artistique et une figure rassemblant toutes les images accumulées par Paula lors de ses recherches sur ce reptile, reliant ainsi l'histoire personnelle du personnage, les fictions lues, les événements historiques, la biologie, la réalité, l'imaginaire et tout ce que se superpose dans la création de Paula :

> […] car l'écaille de tortue contient à présent bien autre chose qu'elle-même, ramasse les genoux écorchés d'une fillette de cinq ans, le danger, une île au fond du Pacifique, le bruit d'un œuf qui se lézarde, la vanité d'un roi, un marin portugais qui croque un rat, la chevelure ondoyante d'une actrice de cinéma, un écrivain à la pêche, la masse du temps, et sous des langes brodés, un bébé royal endormi au fond d'une carapace comme dans un nid fabuleux (*MPM*, 111).

Enfin, dans *Kiruna*, si la tortue n'est pas réellement présente, il n'est pas interdit de penser que cette ville, au bord du gouffre minier qui menace de s'écrouler et d'être engloutie et que les autorités ont choisi de déplacer quasiment intégralement, peut être une sorte de représentation, de métaphore *in absentia* de la tortue à travers l'image populaire de ce reptile qui porte sa maison sur son dos et se déplace avec : « La ville déménage. Elle bouge comme si elle était vivante et qu'elle devait faire un pas de côté afin d'éviter de tomber dans un trou » (*K*, 67).

3.2. Démocratisation

Donner la parole à tous

Nous l'avons vu, l'œuvre de Kerangal s'attache très souvent à décrire des groupes, à parler du collectif. Elle se fonde sur la mise en réseau des personnages en adoptant une structure horizontale et non verticale ce qui a pour but, selon le système du rhizome, de connecter les points les uns aux autres et, par conséquent de supprimer la notion de chef et de hiérarchie. Cette absence de hiérarchie, notamment entre les personnages, que l'on trouve dans la plupart de ses romans s'exprime aussi à travers la question du narrateur qui est très souvent ambivalente chez Kerangal car sa voix n'est pas toujours facile à repérer. Il arrive que le narrateur se confonde avec les personnages et qu'il semble parfois même être l'un d'eux et peut intervenir de façon impromptue sans que le lecteur s'y attende. Karine Germoni fait remarquer qu'il peut y avoir dans les romans de Kerangal « une certaine perméabilité entre la voix du narrateur et la voix des personnages[638] » car la plupart du temps la prise de parole du narrateur n'est pas annoncée et n'est pas séparée de la description ou des propos des personnages. La source énonciative est souvent difficilement cernable comme on peut le voir par exemple dans *Corniche Kennedy* où elle semble mouvante car Kerangal utilise souvent la métalepse narrative. En effet, dans l'incipit, après la présentation de la corniche, un narrateur prend la parole, on ne sait absolument pas qui il est : « C'est là que ça se passe et c'est

638 Karine Germoni, « *Réparer les vivants* ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques », *op. cit.*, p.184.

là que nous sommes » (*CK*, 11). Cette incertitude est rendue encore plus tenace par le fait que cette prise de parole passe par l'utilisation du pronom personnel sujet pluriel « nous », c'est-à-dire un collectif, qui vient remplacer le pronom indéfini « on » utilisé dans les phrases qui précèdent. Ce que représente ce « nous », difficile de le savoir puisque cela peut être le narrateur qui cherche à inclure le lecteur dans l'histoire, cela peut être plusieurs personnes de l'histoire. On ne peut trancher. Chloé Brendlé a proposé néanmoins une interprétation intéressante de l'utilisation de cette première personne du pluriel qui se situe dans une phrase qui semble constituer une sorte de pause ou de parenthèse puisque la narration reprend immédiatement avec le pronom « on ». Elle y voit donc une façon de poser dès le début du roman une sorte d'identification du lecteur avec le groupe des jeunes, une façon de l'intégrer dans la bande afin de mieux lui faire comprendre l'univers de ces jeunes :

> Placé ainsi au seuil de l'histoire, il n'est pas un *nous* parmi d'autres, il signifie une double prise de position de la part du narrateur. Il marque d'abord l'empathie vis-à-vis du groupe. Surlignant le pacte d'identification habituel de la fiction romanesque, l'écrivaine invite le lecteur à se mettre *à la place de*. Quels que soient les différents acteurs de l'histoire qui se relaieront par la suite, le récit restera marqué par cette première identification[639].

Il s'agit effectivement de mettre le lecteur « à la place » des adolescents de la corniche en lui faisant prendre place parmi eux, c'est à cela que peut effectivement servir ce « nous ». Chloé Brendlé estime que ce pronom placé en ouverture a une valeur programmatique :

> Ensuite, le *nous* indique un programme de lecture : le narrateur se situera toujours du côté de l'action, mais n'aura de cesse de déplacer son regard, adoptant différents points de vue, charriant les différentes voix tour à tour, glissant d'un personnage l'autre[640].

Ainsi le « nous » va être complété par le pronom personnel sujet « je », dans les pages suivantes : « je rappelle que nous n'en sommes qu'au premier promontoire » (*CK*, 28) pour ensuite n'utiliser que le « je » : « ce qu'ils se disent à cet instant, je l'ignore » (*CK*, 30), pour enfin ne plus se manifester. Flaubert, sans pousser le brouillage narratif à ce point, avait dans le célèbre incipit de *Madame Bovary* créé un effet quelque peu semblable avec l'utilisation du « nous » : « Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre[641] ». Ici le narrateur est un personnage, un élève de la classe qui se souvient de l'arrivée de Charles Bovary. Ce « nous » est abandonné progressivement dans l'incipit de *Madame Bovary* pour ne plus réapparaître et être remplacé par un narrateur omniscient. De même, dans *Corniche Kennedy*, le « nous » initial cède de plus en plus la place aux pronoms de la troisième personne du singulier et du pluriel « Il/Elle/Ils » très utilisés dans le roman, à celui de la

[639] Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot), op. cit.*, p.578.
[640] *Ibid.*
[641] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001, [1857], p.47.

deuxième personne du singulier « quoi qu'est-ce que t'as dit, hein qu'est-ce que t'as dit » (*CK*, 18) et aussi, plus rarement utilisé, à celui de la première personne du singulier « Je » quand il s'agit de faire entendre les personnages qui s'expriment directement. C'est cet éclatement de la parole, la diversité des pronoms personnels qui fait dire à Chloé Brendlé :

> Restera alors à déterminer si les différentes personnes du singulier qui se relaieront ne créeront non pas tant une communauté qu'un *effet* de communauté : s'ajoutant les unes aux autres elles suggéreraient l'illusion du *nous*[642].

Nous pouvons en effet remarquer que le « nous », qui comporte peu d'occurrences, se dilue dans une énonciation aux multiples pronoms qui peuvent donner l'impression que le collectif se dissout, que ce qui compte le plus chez Kerangal se sont les trajectoires individuelles qu'elle extrait du groupe. Nous n'irons cependant pas jusqu'à dire que « le glissement de l'intime au collectif est un trompe-l'œil, masquant les liens qui unissent les émois singuliers des vies individuelles au tableau collectif[643] » puisque le collectif n'est pas à envisager nécessairement chez Kerangal comme une communauté mais plutôt comme un ensemble d'individus qui s'agrègent quelquefois auxquels il s'agit de donner une voix en montrant l'importance de tous notamment en déhiérarchisant la parole comme l'a montré Karine Germoni, qui a étudié l'effet produit par l'absence de ponctuation dans le discours direct. Elle constate que le manque de guillemets ainsi que de tout ce qui permet habituellement de borner les discours, permet au discours direct d'être « directement greffé au récit[644] », exactement comme dans cet extrait de *Corniche Kennedy* : « c'est bien à cause de ce trou que les habitants de la corniche évitent la Plate – ça pue l'égout, disent-ils, ça pue, types louches qui se branlent et morveux qui pétaradent, voilà, nous on n'y va pas. » (*CK*, 16). Ici, la parole des gens de la corniche est annoncée par le nom « les habitants », prolongé ensuite par le pronom personnel sujet pluriel « ils » associé au verbe parole introducteur « disent ». Mais l'absence de guillemets (remplacé éventuellement par le tiret pour les guillemets initiaux) ne permet pas de délimiter exactement la fin du discours direct des habitants qui se trouve ainsi intégré dans le reste du récit. C'est ce que Karine Germoni appelle « l'hybridation[645] » qui crée une « indécidabilité[646] » sur qui parle, quelle est la voix que l'on entend. C'est encore plus évident dans *Naissance d'un pont* où le procédé est exploité encore plus largement. Par exemple quand Georges Diderot survole la zone sur laquelle il va travailler pendant des mois. Le passage est une longue description du territoire qui devient de plus en plus précise au fur et à mesure que l'avion perd en altitude. Tout ce passage est

---

642 Chloé Brendlé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot), op. cit.*, p.578.
643 Ibid., p.34.
644 Karine Germoni, *op. cit.*, p.181.
645 *Ibid*., p.185.
646 *Ibid*.

pris en charge par un narrateur qui parle de Georges Diderot à la troisième personne mais à un moment donné on assiste à une sorte d'hybridation des voix comme on s'en rend compte dans l'extrait suivant :

> Huit mille pieds. Une ligne de front apparaît qui agence ces deux zones, contre laquelle elles se frottent ou coulissent à la manière de deux plaques tectoniques le long d'une ligne de faille : le fleuve. Sourire de Diderot, sourire de connivence. Cinq mille pieds. Pister à présent le cours du fleuve qui vertèbre l'espace, l'articule, y fraye un souffle, un mouvement qui le doue de vie. […] Mille pieds. Basculer la tête en arrière et inspirer largement, fermer les yeux, c'est quoi le chantier ? Rapporter l'un à l'autre ces deux paysages, voilà, c'est ça le chantier, c'est ça l'histoire : frittage électrique, réconciliation, fluidification des forces, élaboration du rapport, c'est ça ce qu'il y a à faire, c'est ça le travail qui m'attend (*NP*, 39).

Alors que l'on pense être toujours guidé par la voix du narrateur dans cette description, alors que le décompte des milles et les verbes à l'infinitif assurent la cohérence de l'ensemble la fin du paragraphe surprend par l'intrusion du pronom personnel complément d'objet « me » dans « c'est ça le travail qui m'attend » qui montre que Georges Diderot est en train de parler. On peut relever également un mélange des voix narratives dans *Réparer les vivants* notamment dans ce passage où Révol observe la nouvelle infirmière, Cordélia Owl qui est venue travailler après avoir passé une nuit blanche avec son amant :

> Révol hoche la tête, ok, vous êtes la bienvenue – s'il la regardait mieux, il verrait qu'elle a quand même une drôle de tête, les yeux en face des trous mais des marques dans le cou, des suçons on dirait, et la bouche trop rouge bien que nue, les lèvres enflées, des nœuds dans les cheveux […] et peut-être finirait-il par deviner qu'elle avait revu son amant cette nuit, le chien, et qu'elle s'était pointée au rendez-vous, à jeun et bellissime (*RV*, 35).

Au début de l'extrait, c'est Révol qui parle même si les marques du discours direct ne sont pas respectées. Ensuite, juste après le tiret on perçoit un changement avec l'intrusion du narrateur qui commente la façon dont Révol a regardé ou mal regardé Cordélia : « s'il la regardait mieux, il verrait ». Ensuite, le narrateur poursuit son commentaire sur l'apparence de la jeune femme. À la suite de ses propos un glissement presque imperceptible s'opère qui annonce ce qui semble être la voix de Cordélia avec un passage au discours indirect libre signalé par le lexique et par un changement de registre de langue avec l'insulte « le chien » qui est le terme par lequel l'infirmière désigne son amant. D'ailleurs à partir de ce moment, le vocabulaire se relâche un peu comme on peut le voir avec l'utilisation de l'expression familière « s'était pointée » et de l'adjectif également familier « bellissime » qui sont donc à voir comme les marques du discours de Cordélia même si dans les commentaires du narrateur on trouvait déjà une expression familière telle que « les yeux en face des trous ». Ainsi, plutôt que de parler de rupture, il serait plus juste de dire qu'il y a une continuité entre les différentes voix narratives, une hybridation, pour reprendre l'expression de Karine Germoni, qui en fin de compte lisse les différents discours. Ce principe, que nous avons étudié à travers trois exemples, est caractéristique de l'écriture de Kerangal et participe d'une volonté de ne pas créer une narration qui serait surplombante et où une voix l'emporterait sur les

autres. C'est précisément cette hybridation qui permet de concilier une narration qui se présente souvent comme omnisciente et donc qui pourrait paraître surplombante et une écriture au ras du réel que nous avons eu l'occasion d'étudier. Cela rejoint bien évidemment la structure en rhizome dont s'inspire Kerangal et renvoie à l'horizontalité qu'elle préfère à la verticalité dans le but de donner la parole à tous et de montrer qu'une parole n'est pas plus importante qu'une autre. C'est d'ailleurs sur ce propos que se conclut l'article de Karine Germoni qui voit dans le refus des normes typographiques chez Kerangal un acte politique :

> […] rien n'est plus étranger que la notion de frontière à la cartographie qu'elle construit, elle qui n'a de cesse de tracer des passages entre les lieux, entre les êtres, à l'image des lieux de ses fictions (corniche, pont), de ses personnages passeurs entre deux langues, comme Claire, entre deux mondes, comme Révol et Thomas. Ce choix de l'entre-deux, qui est celui de l'incorporation » est un choix politique et dans ce sens le refus d'une norme typographique imposant des guillemets ou des tirets qui séparent et hiérarchisent les voix, dans l'horizontalité ou la verticalité textuelles, au lieu de favoriser leur contiguïté et leur circulation, m'apparaît comme un geste politique[647].

La transgression des frontières n'est évidemment pas uniquement géographique, il est général dans cette œuvre et sert ce projet politique. Mervi Helkkula explique elle aussi, par l'étude stylistique des romans de Kerangal, que l'on se trouve face à « une structure textuelle qui ne hiérarchise pas ce qui est énoncé[648] ». C'est exactement l'idée que l'on retrouve dans la façon qu'a l'auteure de considérer les personnages et notamment la notion de personnage principal. Les premiers romans, qui sont encore assez proches du roman traditionnel, présentent un personnage principal, Antoine dans *Je marche sous un ciel de traîne* et Ariane dans *La Vie voyageuse*, et une narration faite à la première personne du singulier. La plupart des romans qui suivent rompent avec cette structure et comme nous l'avons vu se tournent vers le collectif, vers une intrigue « multifocale et le primat donné au groupe[649] » comme le souligne Dominique Rabaté. Cela interroge donc la notion de personnage principal surtout dans des textes comme *Dans les rapides, Corniche Kennedy, Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* puisque tous les personnages sont importants même si parfois l'un peut ressortir un peu plus comme Georges Diderot ou encore Eddy et Suzanne. Ils ont tous leur moment et Kerangal s'attache à les décrire, à raconter leur histoire, à montrer leurs pensées, leurs actions, ce qui contribue à en faire bien plus que des personnages secondaires mais des acteurs à part entière du roman. Ainsi, dans *Dans les rapides* malgré une narration à la première personne du singulier faite par l'une des adolescentes, le lecteur a accès aux émotions des trois filles quand elles découvrent les albums de Blondie et de Kate Busch. Dans *Réparer les vivants* un passage est consacré à Thomas Rémige et sa jeunesse rurale, à son parcours universitaire, à sa passion pour le chant ainsi qu'à son

[647] *Ibid.*, p.195-196.
[648] Mervi Helkkula, *op. cit.*, p.177.
[649] Dominique Rabaté, « « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, 75.

acquisition d'un chardonneret, aux surfs que fabrique Sean le père de Simon, au travail de traductrice de Claire la future receveuse. Même Simon, qui n'est pendant la plus grande partie du roman qu'une enveloppe corporelle dans laquelle on ira piocher des organes, a droit à son moment au début où il est représenté en train de vivre sa passion, le surf, son jeune corps sportif plein de vie. L'idée c'est précisément d'éviter de donner à voir Simon comme « un stock d'organes sur lequel il s'agit de faire main basse » (*NP*, 134) comme le dit Sean, son père, d'y voir un réservoir très convoité et finalement un prétexte à l'histoire. Même s'il est mort, Kerangal veut lui rendre sa part d'humanité, montrer ce qu'il a été de son vivant, d'où les analepses qui permettent de le voir avec sa petite amie, Juliette. C'est le même principe qui est utilisé dans *Naissance d'un pont* où tous les personnages ont une histoire qui préexiste à celle de la construction du pont. Tous les personnages ont donc droit à voir leur histoire racontée même dans *Un monde à portée de main* qui marque peut-être un nouveau tournant dans l'œuvre de Kerangal puisque s'il est encore question d'un groupe, les étudiants de l'Institut de peinture de Bruxelles, et plus particulièrement de trois figures, Kate, Jonas et Paula, c'est tout de même cette dernière qui est mise en valeur, que l'on suit bien plus que les deux autres comme si l'auteure, en centrant le roman sur Paula, revenait en partie à une narration un peu plus classique, proche des romans d'apprentissage. Néanmoins la majeure partie de l'œuvre de Kerangal revendique le fait que tous les personnages sont importants, que la voix de chacun compte grâce à une structure, à une participation des personnages qui se présente comme étant « démocratique et égalitaire[650] ». L'utilisation de la métalepse, que nous avons étudiée *supra*, peut être vue comme une façon démocratique de céder la parole. Échenoz émet l'hypothèse que le « je » pourrait être un « "je" tiers, on ne sait quel témoin incongru qui, passant par-là, prendrait la parole[651] ». C'est peut-être que veut signifier Kerangal quand elle dit :

> […] ce « je » quand il arrive c'est soit que je veux me montrer tout à coup ou que je n'ai plus de solution narrative pour dire ce que je veux[652].

Dans ce cas – comme dans l'utilisation du « nous » et du « je » dans *Corniche Kennedy* que nous avons examinée – la métalepse pourrait être un renouvellement de la narration, un procédé permettant de faire entrer dans le récit différentes voix et comme le souligne Franck Wagner témoignerait du fait que « la narration fictionnelle peut être composite et fluctuante, car assumée par une pluralité d'instances se partageant, sans solution de continuité, la conduite du récit[653] ».

On retrouve donc dans les textes de Kerangal ce qui fonde « le principe démocratie » tel qu'il est décrit par Albert Ogien et Sandra Laugier et qui s'articule autour des idées suivantes :

---

[650] *Ibid*., p.82.
[651] Échenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », *op. cit.*
[652] *Un monde à portée de main*, entretien librairie Mollat, *op. cit*.
[653] Franck Wagner, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *op.cit.*

> […] égalité de droits, de voix et de responsabilité de chacun ; respect de la dignité des personnes ; développement de l'autonomie des individus ; défense du pluralisme des modes d'existence[654].

L'œuvre de Kerangal en s'intéressant à différents personnages, en mélangeant les voix, en ne privilégiant pas le monologue met l'accent sur « l'intégration du plus grand nombre possible de points de vue et de voix dans la conversation démocratique[655] ». Sandra Laugier insiste sur la dimension polyphonique d'un grand nombre de séries qui permettent de faire entendre non pas une voix, une vérité unique mais donne à entendre un ensemble d'idées, différentes opinions, discordantes même, tout ce qui en fait constitue le socle de toute démocratie :

> Le succès de ces séries télévisées vient notamment du fait qu'elles ont un caractère polyphonique. Elles portent une pluralité d'expressions singulières, mettent en scène des disputes et débats et sont imprégnées d'une atmosphère morale[656].

C'est également l'idée que met en avant Nelly Wolf pour qui le roman, à l'instar des séries télévisées étudiées par Laugier, quand il recouvre une multiplicité de voix permet de faire entendre le débat démocratique :

> Le roman organise en son sein une polyphonie, un dialogue, un débat reproduisant la circulation des opinions et la conversation ininterrompue des consciences à l'ère de la libre pensée. Toute parole dans le roman intériorise une autre parole, accueille la parole de l'autre, organise une polémique interne avec elle[657].

Elle rappelle d'ailleurs que la multitude de personnages que l'on peut trouver dans un roman a pour but de donner une voix à tous en offrant à chacun une égalité et l'occasion de rappeler que le processus démocratique se fonde non sur quelques individus triés sur le volet mais bien sur l'ensemble des citoyens :

> [la] multiplication des personnes romanesques n'a pas seulement pour fonction d'imiter le vivant et de peupler le roman, à l'image de la société, d'une foule d'individus à la fois égaux et différents. La prolifération des individus romanesques a aussi pour conséquence d'évoquer la multiplication des contractants mentionnés par Rousseau dans sa formulation du contrat social où « chacun » s'unit à « tous[658] ».

Danièle Sallenave met aussi en avant l'idée que l'égalité des voix est le principe même de la démocratie en s'appuyant sur une indignation présidentielle au plus fort du mouvement des Gilets jaunes :

> Voulant pointer le rôle négatif des médias, il commente leur habitude néfaste de donner sur leurs antennes « autant de place à Jojo le Gilet jaune qu'à un ministre ». Hé oui, autant. Le fondement de la démocratie, n'est-il pas « un homme, une voix » ? Un homme comme le dit Sartre dans la splendide conclusion des *Mots*, « fait de tous les hommes », qui les vaut tous et que vaut n'importe qui[659].

---

654 Albert Ogien et Sandra Laugier, *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris, La Découverte, 2014, p.8.
655 *Ibid*., p.280.
656 Sandra Laugier, *Nos vies en séries*, Paris, Flammarion, Climats, 2019, p.91.
657 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p.74.
658 *Ibid*., p.20.
659 Danièle Sallenave, *Jojo, le gilet jaune*, Paris Gallimard, « tracts n°5 », 2019, p.8.

La série télévisée et le collectif : un rappel des fondamentaux démocratiques

Kerangal déclare d'ailleurs à propos de l'apparition des personnages et de leur présentation : « quand ce n'est pas leur moment, ils ne sont pas à l'image[660] ». Ce rapprochement avec le cinéma que l'auteure fait elle-même ouvre d'autres pistes quant à la construction de ses romans et à l'importance à accorder à la démocratisation. En effet, Kerangal auteure cinéphile fait très souvent référence dans son œuvre à des films mais aussi à des séries. Il serait ici judicieux de s'intéresser plus particulièrement aux séries télévisées et à la manière dont elles peuvent influencer la structure de certains romans de Kerangal et son rapport aux personnages. Nombre d'auteurs contemporains, surtout ceux nés à partir de la fin des années soixante et qui ont grandi avec la télévision, trouvent dans certains de ses programmes une source d'inspiration. C'est d'ailleurs ce que faisait remarquer Virginie Despentes dans une interview[661] en 2015. Interrogée sur *Vernon Subutex*, l'auteure explique qu'elle a eu l'idée de découper son texte en trois parties sur le modèle des séries télévisées :

> Si je n'avais pas cette culture de la série, si je ne regardais pas autant de séries depuis quelques années, je n'aurais pas eu cette idée[662].

Elle ajoute que la série « ça a donné beaucoup de choses narratives neuves[663] ». Ainsi chez Maylis de Kerangal cela se manifeste notamment dans la construction des personnages et dans l'épaisseur qu'elle donne même aux personnages très secondaires qui peuvent n'apparaître qu'une seule fois comme c'est le cas dans *Réparer les vivants*, par exemple, avec le personnage de Rose, la petite amie de Virgilio Breva, chirurgien cardiaque. Rose n'a aucun rôle à jouer dans l'histoire. Pourtant, Kerangal décrit en détails sa relation volcanique avec Virgilio qui échappe de peu à un lancer de pizza provoqué par la fureur de Rose. Elle montre la façon également la façon dont ils se sont connus. Elle donne un arrière-plan tangible à l'ensemble de ses personnages afin d'éviter d'en faire de simples silhouettes. Comme dans les séries télévisées, elle crée un monde vraisemblable. De plus, le collectif est au cœur d'un grand nombre de séries qui font vivre aux spectateurs les histoires de différents membres d'une famille, d'un groupe d'amis, de voisins ou bien encore de personnes travaillant au même endroit. Dans ce type de séries, le système des personnages est organisé selon un réseau. Exactement comme chez Kerangal, chacun a droit à son moment, chacun est vu dans son intimité, dans son parcours personnel et chacun vient aussi s'agréger au collectif. Les personnages

660 Entretien avec Thierry Guichard, *op. cit.*, p.27.
661 Mentionnée par Sylviane Coyault dans « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », in *Revue des Sciences humaines*, n°324. Octobre-Décembre 2016, *op. cit.*, p.75.
662 « Le monde englouti de Virginie Despentes » dans Boomerang, *France Inter*, le 5 janvier 2015. « Disponible en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-05-janvier-2015. Consulté le 05 mars 2020 ».
663 *Ibid*.

sont alors pris dans une structure en rhizome puisqu'ils ne sont pas traités selon un système hiérarchique qui comporterait des premiers et des seconds rôles. Ils sont tous importants, même ceux que le lecteur ne reverra pas, et sont réunis par un lien, ce qui correspond à la définition du rhizome donnée par Deleuze et Guattari : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être[664] ». Les histoires individuelles des personnages finissent par se rejoindre à un moment ou à un autre pour former le plus souvent un ensemble plus vaste comme par exemple une situation à gérer en commun. Dans ce type de séries, comme dans les romans de Kerangal que nous avons cités, l'histoire n'est pas articulée autour d'un personnage qui en serait le point névralgique autour duquel tous les autres personnages tourneraient puisque tous les personnages sont des points reliés les uns aux autres. Et comme le fait remarquer Dominique Rabaté notamment à propos de *Réparer les vivants,* « c'est plutôt la chaîne même de l'action, le relais des personnages qui importe[665] ».

Qu'est-ce qui se joue alors dans ces séries pour que des universitaires y consacrent des communications, des ouvrages, pour que des auteurs soient séduits et s'en inspirent pour créer leurs propres œuvres ? En quoi la série répond-elle aux questionnements de notre époque ? En regardant les études qui sont faites aujourd'hui, on peut répondre à ces interrogations en se risquant à dire que, très certainement, beaucoup de séries renvoient à la façon de penser le vivre ensemble et plus généralement la façon d'envisager la démocratie et de la définir. En effet, Karl Akiki a montré dans son étude de la série télévisée[666] que ce qui est important c'est sa construction qui repose sur la communauté. Il fait d'ailleurs un rapprochement pertinent avec *Les Trois Mousquetaires* en rappelant que le titre du roman n'est pas d'Artagnan prouvant ainsi que ce que nous fait partager Dumas ce sont les aventures de ces mousquetaires du roi, leurs amours, leur passé ainsi que leur façon de régler les problèmes qui se posent à eux de manière collective. Karl Akki montre bien que beaucoup de séries, héritières du roman-feuilleton, ont repris cette structure qui fonctionne en réseau. De son côté Sandra Laugier insiste sur le fait que les séries ont une portée démocratique. Cette réflexion sur la démocratie est le fil conducteur de ses travaux et trouve dans son étude sur les séries une continuité presque logique. Le fait que les séries soient d'essence démocratique pour Laugier réside dans le fait qu'elles sont accessibles à tous et qu'elles permettent « la mise en compétence et en appétence de chacun[667] » car :

---

664 Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p.13.

665 Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.74.

666 Karl Akiki, « La Fabrique de l'écriture dans le roman-feuilleton : impressions des XIXè et XXIème siècles », colloque Université Nanterre « La machine à histoires - périodisation, formes & usages des écritures romanesques contemporaines », 23 mai 2019.

667 Sandra Laugier, *Nos vies en séries*, *op. cit.*, p.15.

> […] chacun a (et ressent) la légitimité pour en parler – décuplée par les réseaux sociaux, mais éthiquement et politiquement ancrée dans ce pouvoir du cinéma. Cela correspond à des attentes que l'on a aujourd'hui à l'égard de la démocratie. La démocratie ne peut vivre que si chacun et chacune y a une voix, mais aussi que dans la perspective où chacun veut aller au-delà de soi-même, se perfectionner[668].

Laugier insiste tout d'abord sur l'idée que la démocratie c'est la voix donnée à chacun et l'importance que toute voix doit avoir. Il y a donc un rappel des fondamentaux démocratiques qui semblent préoccuper beaucoup les penseurs et les auteurs dans une époque qui a besoin de se les réapproprier et de les réaffirmer. Ensuite, la seconde idée de Laugier est celle du dépassement de soi, du perfectionnement. Il ne s'agit pas pour elle de verser dans une morale normative et prescriptrice mais de montrer que dans la démocratie si chacun compte ce n'est pas au nom de sa petite individualité mais c'est pour œuvrer pour le bien commun au nom du collectif. Cela rejoint d'ailleurs tout à fait ce qu'exprime Maylis de Kerangal qui déclare dans un entretien que « ce qui est beau dans le collectif c'est qu'il est toujours supérieur à la somme de ses parties [669] ». Ainsi, nous voyons que ces différentes pensées se rejoignent autour de la façon d'envisager le collectif et la démocratie. C'est précisément l'arrière-plan de la construction des séries et des romans de Kerangal qui tourne autour du faire ensemble. Il s'agit comme l'écrit Laugier « d'une culture démocratique partagée et créatrice de valeurs communes[670] ». L'intérêt de Kerangal pour les séries peut aussi être dû à la façon dont elles sont élaborées puisqu'elles ne sont pas créées par une seule personne mais souvent par un *pool* de scénaristes, autrement dit par un collectif qui avance dans l'élaboration du scénario par un échange permanent d'idées, ce qui se rapproche par exemple de ce que Kerangal a pratiqué avec les Incultes. Néanmoins, comme l'ont montré Sylviane Coyault[671] et Chloé Brendlé, Kerangal si elle utilise la construction des séries télévisées, notamment le montage alterné, ne s'y adonne pas sans réserve car elle en fait à la fois « un modèle et un antimodèle[672] » comme dans ce passage vers la fin de *Réparer les vivants* où Virgilio et Alice, en route pour l'hôpital, transportent le cœur qui va être transplanté :

> Un calme profond règne dans l'habitacle : si la tension est palpable, nulle trace ici d'une mise en scène de l'urgence pour reportage télévisé à la gloire des transplanteurs et de la chaîne humaine héroïque, nulle pantomime hystérique décalquée sur l'affichage d'un chronomètre en rouge dans le coin de l'écran, nul gyrophare encore ou escouade de motards casqués de blancs et bottés de noirs ouvrant la route à grand renfort de pouces tendus et de faciès impassibles, mâchoires contractées (*RV*, 290).

---

668 *Ibid.*

669 Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit.*

670 Sandra Laugier, *Nos Vies en séries, op.cit.*, p.15.

671 Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal, *op. cit.*, p.75.

672 Chloé Brendlé, « « Points de suture ». P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », *op. cit.*

Ici nous sommes loin du reportage qui met l'adrénaline au cœur d'une narration à cent l'heure ou des séries, notamment celles qui se déroulent dans le milieu médical comme *Urgences,* qui sont fondées sur la même mise en scène de la tension.

Entre références savantes et références populaires

Pour Nelly Wolf, comme elle l'explique dans son ouvrage *Le Roman de la démocratie,* les analogies entre le genre romanesque et la démocratie ne font pas de doute. Elle aborde cette analogie en se fondant sur les trois caractéristiques démocratiques essentielles qui sont « les procédures contractuelles, le postulat égalitaire, la disposition conflictuelle ou propension au débat[673] ». Nous nous intéresserons ici à la façon dont ce postulat égalitaire est perceptible dans le langage et comment la langue de Maylis de Kerangal parvient à en rendre compte et à le mettre en place. En effet, Nelly Wolf explique que le roman est démocratique aussi dans une perspective linguistique et stylistique notamment parce qu'il mêle différents langages et différentes énonciations. Ainsi, la démocratie romanesque « c'est l'expérience d'une langue fondée non plus sur une rupture avec la langue de l'expérience quotidienne, mais sur cette langue elle-même[674] » puisque précisément le roman, en se construisant loin des canons, des règles, d'une codification stricte imposée à la poésie et au théâtre, « absorbe des façons de parler et d'écrire liées aux activités quotidiennes et aux pratiques sociales émergentes[675] ». Cette langue de l'expérience quotidienne se retrouve chez Kerangal par les traces d'oralité présentes à la fois dans le vocabulaire familier voire vulgaire mais aussi dans l'utilisation de la ponctuation comme le fait remarquer Karine Germoni qui voit dans l'éviction des guillemets dans ses romans pas seulement une évacuation d' « un signe de la "langue écrite[676]" » – ce qu'ils sont[677] – mais aussi un désir « d'envisager avant tout la ponctuation comme l'inscription du corps, de la respiration et de l'oralité dans l'écriture[678] ». Certes, on pourra toujours objecter que l'écriture de Kerangal n'est pas celle de Céline mais l'analyse que propose Nelly Wolf du style de ce dernier peut tout à fait être un détour opératoire pour appréhender la façon dont le style de Kerangal peut être qualifié de démocratique. Ainsi, Nelly Wolf explique que chez les auteurs réalistes et naturalistes « les sociolectes et dialectes étaient mis

673 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op. cit.*, p.6.
674 Nelly Wolf, « Le Roman comme démocratie » *in Revue d'histoire littéraire de la France* 2005/2, vol.105. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-2-page-343.htm. Consulté le 20 janvier 2021 ».
675 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op. cit*., p.51.
676 Karine Germoni, *op. cit*, p.186.
677 Karine Germoni cite à ce propos l'article de Jacqueline Authier-Revuz, « Le guillemet, un signe de "langue écrite" *in À qui appartient la ponctuation*, Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilkin, Paris/Bruxelles, Duculot, 1998, p.383.
678 *Ibid*.

entre guillemets ou reproduits en italique, tandis que le narrateur se portait garant d'une langue comprise par tous et accessible à tous, jusque dans son perfectionnement littéraire[679] ». Céline, lui, refuse d'harmoniser, de créer « une langue pour tous[680] ». Bien au contraire, « les différentes pratiques de la langue ne sont pas fondues […], ce style est composite […], la langue du *Voyage* grince et souffre. Le français d'inspiration populaire y est constamment confronté, *dans la parole du narrateur,* à des usages lettrés de la langue[681] » et le français classique voisine avec « le français transgressif […], le disparate n'est jamais résorbé[682] ». C'est précisément cet aspect disparate que Kerangal cherche à faire entendre en mélangeant un vocabulaire savant, soutenu et trivial voire vulgaire, en n'unifiant pas les discours et même en imprégnant la parole du narrateur d'un vocabulaire plutôt familier comme dans l'expression « ça vous plante un décor » (*NFNC,* 13) où le pronom démonstratif « cela » est utilisé dans sa forme oralisée et familière. Chez Céline, cette écriture produit un affrontement des voix qui entrent en conflit comme le fait remarquer Nelly Wolf qui décrit une tension entre deux univers, le populaire et la langue savante ce qui n'est pas le cas chez Kerangal certainement parce qu'elle ne pratique pas l'ironie et que les différents langages sont loin de « se tourner mutuellement en dérision[683] », certainement aussi parce que la littérature contemporaine s'est nourrie de ces écarts les rendant moins conflictuels et également parce que le but qu'elle poursuit est de déhiérarchiser la langue, de rendre les frontières du langage poreuses en montrant que tous les mots ont droit de cité dans le roman et que la langue est comme l'identité c'est-à-dire mouvante et non figée.

L'absence de hiérarchie recherchée par Kerangal se retrouve donc dans le choix du lexique et dans l'utilisation des références. En effet, nous avons déjà pu constater qu'il y a un important mélange des lexiques et des registres de langue dans les romans de Kerangal qui créent une «dissonance qui est recherchée, un effet de chahut, un effet de grain[684] ». Comme le fait remarquer Nelly Wolf « cette discordance-là est interne à la démocratie[685] » car cette hétérogénéité permet de faire entendre différentes voix, différents registres de langue qui sont mis sur un pied d'égalité puisque c'est leur mélange qui forme la langue du récit. Elle emprunte ainsi le vocabulaire aux différents métiers qu'elle décrit dans ses romans qu'elle mélange aux onomatopées, aux mots vulgaires et même aux mots précieux. Ainsi, par exemple, dans *Corniche Kennedy*, « le naos au

[679] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie, op. cit.,* p.209.
[680] *Ibid*.
[681] *Ibid*., p.204.
[682] *Ibid*.
[683] *Ibid*.,p. 205.
[684]Maylis de Kerangal, « La voix/e des possibles » – *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, op. cit.*
[685] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie, op. cit.,* p.70.

fond du temple » (*CK*, 46) qui est un terme architecturale et religieux désignant ce lieu sacré qui abrite la divinité dans les temples égyptiens côtoie, dans le même passage, des expressions familières telles que « tchin-tchin » (*CK*, 46) ou encore « chourave » (*CK*, 46). Dans *Naissance d'un pont*, le combat entre Georges Diderot et Jacob est décrit à l'aide d'un vocabulaire bas, vulgaire quand Jacob insulte l'ingénieur qu'il traire de « salaud » (*NP*, 117), quand les deux hommes échangent « beigne » (*NP*, 118) et « baffe » (*NP*, 118). Georges Diderot finit par tomber « sur le cul » (*NP*, 118) en faisant « splash » (*NP*, 118) quand il s'écrase par terre, exactement comme le ferait un personnage de bande dessinée. Kerangal renoue avec la parodie du combat telle que la pratique Rabelais dans *Gargantua* avec un lexique bas quand il montre Frère Jean qui se débarrasse de ses ennemis de manière grotesque. Avec ce combat, elle s'aventure aussi sur le terrain de la culture populaire.

Elle prend plaisir à brouiller les frontières entre les genres, à mêler les références savantes aux références populaires. Kerangal pratique une hybridation entre littérature et cinéma ou séries télévisées qui participent de ce mélange entre la culture savante et la culture populaire. L'exemple des séries est à cet égard significatif comme le montrent notamment les noms donnés aux personnages. Ainsi Sylvestre Opéra, le commissaire de *Corniche Kennedy*, dont le nom fait penser au rimbaldien « opéra fabuleux » d'*Une saison en enfer* mais aussi au *soap opera* ce qui nous renvoie à l'univers de la série. Un passage de *Réparer les vivants* est tout à fait significatif de la façon de procéder de Kerangal qui fait référence à des séries américaines dont elle détaille les types de personnages :

> Ont-ils vu un mort ailleurs que dans une série américaine *Body of proof, Les Experts, Six Feet Under* ? Révol, lui, aime zoner de temps à autre dans ces morgues télévisuelles où déambulent urgentistes, médecins légistes, croque-morts, thanatopracteurs et cadors de la police scientifique parmi quoi un bon nombre de filles sexy et perchées – le plus souvent une créature gothique exhibant à tout bout de champ un piercing lingual ou une blonde classieuse mais bipolaire, toujours assoiffée d'amour – […]. Oui Révol aime quelquefois visionner ces épisodes, quand pourtant, selon lui, ces séries ne disent rien de la mort (*RV*, 106-107).

Elle mentionne des titres de séries américaines pour évoquer la représentation de la mort dans nos sociétés occidentales. Elle convoque également un peu plus loin une culture plus savante pour évoquer une fois encore le thème de la mort :

> Révol rameute les figurations de cadavres qu'il sait connaître, et ce sont toujours des images du Christ […] hanches ceintes d'un maigre linceul façon Mantegna, c'est *Le corps du Christ mort dans la tombe* d'Holbein le Jeune […] (*RV*, 109).

Toujours dans *Réparer les vivants*, Kerangal cite les livres que Révol garde sur une étagère de son bureau qui sont « les deux tomes de *L'Homme devant la mort* de Philippe Ariès, *La Sculpture du vivant* de Jean-Claude Ameisen en collection Points Sciences, un livre de Margaret Lock à couverture bicolore illustrée d'un cerveau, *Twice dead. Organ transplant and the Reinvention of*

Death, un numéro de la *Revue neurologique* de 1959, et ce polar de Mary Higgins Clark, *La Maison du clair de lune* (*RV*, 32) ». Tous ces textes ont pour point commun la mort mais ce qui est étonnant c'est de voir figurer parmi ces titres d'ouvrages scientifiques un roman policier. Ailleurs, c'est une référence encore plus surprenante qu'elle utilise :

> […] dans son bureau, au revers de la porte, il a scotché la photocopie d'une page de *Platonov*, pièce qu'il n'a jamais vue, jamais lue, mais ce fragment de dialogue entre Voïnitzev et Triletzki, récolté dans un journal qui traînait au Lavomatic, l'avait fait tressaillir comme tressaille le gamin découvrant la fortune, un Dracaufeu dans un paquet de cartes Pokémon (*RV*, 140).

Dans la même phrase Kerangal parvient à parler de Tchekhov et des Pokémon faisant ainsi le grand écart entre une référence reconnue et une autre plutôt populaire et très enfantine de surcroît. Cette acrobatie permet de rendre la référence à Platonov certainement moins pédante, plus proche de la vie de tous les jours puisqu'elle est suivie d'une comparaison à des cartes de dessin animé japonais. De plus, Kerangal ne fait pas de Thomas un lecteur averti ni même un spectateur, la négation et l'adverbe « jamais » répété deux fois montrent qu'il n'est ni l'un ni l'autre ce qui ne l'empêche pas d'avoir été touché au plus profond de lui par cette phrase. De cette façon, tout en subtilité, Kerangal gomme ce que la référence à Platonov pourrait avoir de trop intellectuel afin de montrer que ce qui compte dans la réception des œuvres ce sont les émotions, les sensations. À un autre moment du roman, Kerangal passe de *A Ceremony of Carols* de Benjamin Britten que chante Thomas Rémige à une chanson de Bashung que Marianne entend alors qu'elle vient d'entrer dans un bar après être sortie dévastée de l'hôpital. Le titre de la chanson n'est pas donné mais l'on reconnaît *La Nuit je mens* car certaines paroles sont citées de manière à faire écho aux sentiments éprouvés par Marianne qui vient de perdre son fils :

> Ne pas fermer les yeux, écouter la chanson, compter les bouteilles au-dessus du comptoir, observer la forme des verres, déchiffrer les affichettes, *Où subsiste encore ton écho* (*RV*, 89).

Dans *Dans les rapides*, le rock avec *Blondie* et Kate Bush est largement mis en avant, d'ailleurs ce sont des titres de chansons qui servent de titres aux différents chapitres, et sert à explorer la façon dont les trois adolescentes construisent leur identité.

Kerangal en faisant coexister les références savantes et les références populaires met en œuvre une véritable déhiérarchisation qui traduit une volonté de mettre sur un pied d'égalité toutes les références, celles qui sont habituellement considérées comme étant légitimes et celles qui traditionnellement le sont moins. En utilisant les unes et les autres, elle tisse habilement un réseau qui permet d'exposer différents modes d'expression montrant ainsi qu'elle ne vit pas dans une tour d'ivoire entourée d'œuvres classiques appartenant au passé mais qu'elle tient compte de ce qui l'entoure et de toutes les créations artistiques sans établir d'échelle de valeur entre elles.

Le collectif : agir pour le même but

La démarche de Kerangal n'est pas isolée car d'autres auteurs contemporains pratiquent ce décloisonnement entre les différentes références. Ainsi, le roman de Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*[686], qui a obtenu le prix Goncourt en 2018, s'inscrit dans cette volonté d'utiliser des références populaires, principe qu'il pose dès l'ouverture avec le titre du premier chapitre intitulé « 1992 *Smells Like Teen Spirit* » du nom de la chanson du groupe *Nirvana*. Il serait réducteur d'envisager cela comme une sorte de nouveau réaliste qui proposerait un ancrage référentiel dans l'unique but de donner un effet de réel. Il faut plutôt concevoir cela comme une nouvelle façon d'envisager ce qui appartient à la culture que l'on trouve beaucoup chez les auteurs nés dans les années 60 à 80. Leur conception de la culture est beaucoup plus ouverte, ils y font entrer les livres de jeunesse, les chansons, les émissions de télévision, qui les ont façonnés et qui pour eux méritent une place dans leurs romans. C'est pour cette raison que l'on trouve également dans la littérature contemporaine beaucoup d'auteurs qui eux aussi, à l'instar de Kerangal, sont influencés par l'écriture des séries télévisées. Virgine Despentes a d'ailleurs expliqué que les écrivains de sa génération – elle est née en 1969 – étaient très influencés par la série télé et par sa narration[687]. En effet, beaucoup de romans actuels fonctionnent comme les séries sur la base du collectif en donnant la parole à chaque personnage qui apparaissent chacun leur tour. On peut remarquer que c'est certainement l'un des modes de construction narratif qui est très utilisé dans la littérature contemporaine. Il est intéressant de constater que le roman-feuilleton a inspiré la série qui à son tour a inspiré la littérature dans une sorte de retour originel. Laurent Mauvigner, à propos de son roman *Autour du monde* déclarait : « Tous mes personnages sont principaux[688] ». C'est ce que disait également Maylis de Kerangal au moment de la sortie de *Réparer les vivants* : « C'est un livre où il n'y a pas de personne principale[689] ». Que ce soit exprimé sous une forme affirmative, chez Mauvignier, ou négative, chez Kerangal, c'est en fin de compte la même idée qui est affirmée chez ces deux auteurs. Le fait que leurs propos portent sur des romans sortis la même année, c'est-à-dire en 2014, est révélateur de la tendance du collectif dans le roman de l'ultra-contemporain. Ainsi, *Autour du monde* s'organise à partir d'une journée, le 11 mars 2011, le jour où le tsunami touchait le Japon. Mauvignier s'attache à décrire comment cet événement impacte la vie de touristes

686 Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, Le Méjean, Actes sud, 2018.

687 Virgine Despentes dans l'émission « Boomerang » du 5 janvier 2015, cité par Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal, in *Revue des Sciences humaines, op. cit.,* p.75

688 Muvignier à Laure Adler, « Hors-Champs » 4 septembre 2014 France Culture, cité par Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.74.

689 Kerangal dans *Transfuge* n°74, janvier 2014, p.22, cité par Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.73-74.

disséminés dans différents pays. Comme l'a montré Chloé Brendlé, « partant de l'analyse de la métaphore de l'"onde de choc", il met au jour une esthétique et une narratologie de la mise en relation, ainsi qu'un *désir de communauté*[690] ». Pour Chloé Brendlé, la question primordiale qui traverse la littérature d'aujourd'hui est « comment rendre visibles les liens qui unissent les êtres humains d'un monde globalisé et médiatisé[691] ? ». On pourrait même poser la question de manière plus générale : comment montrer que des liens sont possibles entre les personnes dans une époque que l'on dit individualiste ?

Le fait que la littérature s'attache à ces problématiques traduit un réel intérêt pour ces questions qui tournent autour du collectif et montre qu'il s'agit d'un enjeu de notre époque à un moment où l'on s'interroge sur la possibilité du vivre-ensemble, où les mouvements populaires redonnent un sens au fait d'agir en commun. C'est d'ailleurs pour ces raisons que beaucoup de romans s'inscrivent dans cette démarche. Ainsi Philippe Vasset dans *Un livre blanc* fait figurer directement dans le texte le projet collectif auquel il participe et donne au lecteur l'adresse du site :

> […] l'expérience commencée ici sera poursuivie sur un site Internet, http://www.unsiteblanc.com, avec l'aide de l'Atelier de géographie alternative, un groupe mis en place pour figurer graphiquement ce qui échappe aux représentations usuelles de l'espace[692].

Didier Blonde dans *Leila Mahi 1932* revendique l'inscription dans un collectif qui s'exprime dans le post-scriptum de l'édition de poche dans lequel il explique que le courrier qu'il a reçu de la part des lecteurs lui a fourni des informations complémentaires sur l'objet de sa recherche dont il fait part et qui lui permis de relancer ses investigations :

> L'enquête n'était pas terminée. Elle ne pouvait pas en rester là. Cette histoire, inachevée, ne m'appartenait pas, me disais-je, d'autres allaient s'en emparer, la poursuivre[693].

Dans ce post-scriptum, Didier Blonde insiste sur la dimension du réseau et du savoir partagé, faisant de l'écrivain celui qui prend place dans une communauté, qui fait partie d'une chaîne épistémologique. Ces exemples nous font prendre conscience que le sens peut se construire selon un schéma non plus vertical mais dans une horizontalité qui permet de concevoir un collectif. Chez Kerangal, le collectif a pour but d'œuvrer en commun à un projet qui aboutit à quelque chose de concret même si les personnages ne se connaissent pas, se retrouvent liés à cette entreprise par hasard et se quitteront une fois son accomplissement réalisé. Le collectif qu'elle nous présente est optimiste, il n'est jamais associé à la violence comme c'est par exemple le cas dans *Des Châteaux*

---

690 Chloé Brendlé, « « Points de suture ». P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », *op. cit.*

691 *Ibid*.

692 Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p.62.

693 Didier Blonde, *Leïla Mahi 1932*, Paris, Gallimard, Folio, 2017 [2015], p.137.

qui brûlent de Bertina[694] où les salariés de l'abattoir s'agrègent en un collectif qui séquestre un ministre. Bien au contraire, dans les romans de Kerangal, le collectif est là pour désamorcer la violence comme par exemple dans *Naissance d'un pont* où les conflits trouvent une résolution paisible : le conflit social s'arrange facilement par la discussion, Georges Diderot qui se fait poignarder par Jacob se réconcilient – « Je voulais te casser la gueule et puis, je voulais aussi te remercier » (NP, 313) –, la population qui habite sur le terrain du futur pont est chassée et résiste et pour ne pas donner une mauvaise image de lui, le maire finit par reloger les gens dans le centre-ville. C'est précisément cet optimisme, ce consensus qu'interroge Bruno Thibault qui se demande comment interpréter la fin de *Naissance d'un pont* lorsque Georges Diderot et Katherine Thoreau, après l'inauguration du pont partent nager ensemble dans le fleuve :

> Cette conclusion idyllique laisse cependant songeur. Doit-on y lire un désir de fuir les difficultés et les problèmes ? Une répugnance ou une impuissance à produire une critique radicale de l'Amérique et du dogme de la croissance ? Une confiance dans le processus démocratique et dans l'état de droit[695] ?

C'est une question fondamentale de l'œuvre et de sa réception sur laquelle il nous faudra revenir un peu plus tard quand nous traiterons de l'engagement de l'auteure. Nous pouvons néanmoins d'ores et déjà dire que Kerangal évite tout radicalisme et croit en une vitalité des processus démocratique. Le réseau sert à dire la réussite, la maîtrise de la matière voire la fusion, toute fusion comme dans ce passage final d'*Un monde à portée de main* où Paula est en train de peindre un fac-similé de la grotte de Lascaux :

> Paula fixe son œil, la tache noire de l'iris habilement cernée d'une réserve blanche, aussi blanche que la vallée qu'elle a remontée à pied le matin même, partie du camp à l'aube avec d'autres comme elle, admise parmi eux pour la première fois, un jour qu'elle attendait depuis longtemps, elle a roulé son matériel dans un étui de peau, le blizzard soulève la neige récente déposée au sol en couche poudreuse, la visibilité est réduite, elle marche vite bien que ses fourrures lui pèsent, elle ne veut pas se laisser distancer, elle a peur du rhinocéros laineux que l'hiver affame (*MPM*, 283-284).

Imperceptiblement, les époques se rejoignent, le geste pictural retrouvé par Paula pour créer le cerf noir rejoint celui des temps immémoriaux, celui des personnes qui ont peint Lascaux ce qui fait que « Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale » (*MPM*, 285) développant un réseau artistique à travers les âges.

3.3. « Circuler dans le temps[696] »

« Une tranche de temps »

Dans l'œuvre de Kerangal, le temps devient physique et concret. Le passé a laissé des traces dans les paysages comme par exemple dans l'ancien parc du château de Stains sur lequel a été

[694] Arno Bertina, *Des Châteaux qui brûlent*, Paris, Verticales, 2017.
[695] Bruno Thibault, « *Naissance d'un pont*, un roman "fleuve" à l'américaine ? », *op. cit.*, p.57.
[696] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, *op. cit.*, p.114-125.

construite la cité-jardin, décrite dans *Pierre feuille ciseaux*, qui reprend les limites de l'ancien parc et qui se coule dans ses anciens chemins :

> […] la cité investit le parc du château fantôme, un édifice que les combats de la guerre de 1870 ont détruit, elle vient s'étendre sur ce domaine historique, y reformule certaines allées plantées, y suscite d'anciens alignements oubliés, y emprunte de vieux axes tombés en désuétude, en épouse le contour tracé sur le plan daté de 1854 (*PFC*, 12).

Le passé peut aussi avoir été conservé dans le vocabulaire comme dans le cas de la cité qui s'appelle le Clos Saint-Lazare :

> […] chacun a oublié qu'il raconte davantage les vignes de l'abbaye de Saint-Denis qui couvraient déjà le terroir en 862, et désigne la parcelle entretenue et exploitée par un « closier » (*PFC*, 27).

D'autres éléments du passé ne sont pas forcément visibles directement mais sont néanmoins bien présents comme les animaux préhistoriques sous la croûte gelée de la terre de Sibérie qui sont évoqués au début de *Naissance d'un pont* (*NP*, 11) et dans *Tangente vers l'est* (*TE*, 15) ou encore au fond du lac Baïkal :

> Fasciné, un garçon de huit ans veut savoir si le lac renferme des monstres préhistoriques et quelqu'un lui répond, doctes, invertébrés et micro-organismes, nuit des temps (*TE*, 90).

À travers ces exemples nous pouvons nous rendre compte que le passé, même le plus reculé, n'est jamais très loin dans les romans de Kerangal, il affleure sans cesse dans les paysages qui sont alors de vrais morceaux de temps. La particularité du temps chez Kerangal c'est qu'il a une véritable consistance, il n'est pas une simple idée, un sentiment. Elle en fait quelque chose qui ressemble à de la matière, qui est tangible comme on peut le constater dans certaines expressions telles que « l'épaisseur du temps » (*RV*, 258) ou encore dans le « temps follement épais » (*K*, 85). D'ailleurs, dans *Kiruna*, à propos de la descente dans le boyau de la mine en voiture, elle écrit : « nous basculons dans la matière » (*K*, 34). Un exemple saisissant de cette façon de concevoir le temps est donné d'une manière assez développée dans *Un monde à portée de main* dans le long passage où Paula et Jonas visitent la carrière près de Philippeville. Le cerfontaine, ce marbre que Paula veut peindre, a été extrait de cet endroit, de cette paroi verticale, « une muraille impressionnante, trente mètres au jugé » (*MPM*, 90). L'étude de la falaise en coupe révèle alors l'histoire de la roche et de la formation du marbre ce qui permet à Jonas de faire revivre l'époque de la fin du Dévonien, de ses « coraux fossilisés » (*MPM*, 92), donnant à voir les traces de cette période et des différents phénomènes géologiques et historiques qui ont donné naissance au cerfontaine, ce marbre rose veiné de blanc, cette « belle tranche de fromage de cochon ! » (*MPM*, 90). Cette remarque humoristique ainsi que son pendant moins trivial, « une tranche de temps » (*MPM*, 90), permettent de considérer ce marbre à la fois comme un processus historique et comme de la matière. Un autre passage qui concerne lui aussi la géologie, fonctionne selon le même principe. Il s'agit de la description des recherches de la minéralogiste américaine dans « Mustang ». Kerangal explique

qu'« il lui fallait être imaginative […] pour prospecter sous la surface d'un tel territoire, et peut-être aussi remonter le temps » (*C*, 60) :

> Suivre les plissements à longs rayons de courbure et le tracé des failles, accompagner la création des rivières et l'érosion des sommets, envisager des couches sédimentaires qui pouvaient atteindre trente kilomètres d'épaisseur, faire revenir l'orogénèse de Sonoma et la surrection des Rocheuses, rappeler les éruptions volcaniques, les tempêtes de cendre, les sables dunaires recouverts de grès, de schiste ou de granit, et enfin, tel un écho d'outre-temps, se souvenir des eaux tropicales et peu profondes qui baignaient la zone il y a cinq cents millions d'années, des palpitations de la vie multicellulaire brassée dans le clapot primitif […] (*C*, 60-61)

En une longue phrase énumérative, Kerangal fait un résumé de la création de la vie qui se lit, pour ceux et celles qui savent en reconnaître les signes, dans la forme des paysages qui deviennent alors des blocs de narration propices à raconter l'histoire du monde. Cette phrase constitue également une synthèse des obsessions thématiques de l'auteure – ici la géologie et l'exploration du passé – ainsi que de son style et de son goût pour les répétitions et la mise en réseaux des motifs car les « eaux tropicales et peu profondes qui baignaient la zone il y a cinq cents millions d'années » (*C*, 61) décrites dans « Mustang » sont une sorte de calque de la description de la carrière de Philippeville dans *Un monde à portée de main* : « tout cela ayant eu lieu sous un climat tropical, dans des eaux chaudes, claires et peu profondes, il y avait des millions d'années » (*MPM*, 91). Remonter le temps chez Kerangal n'est pas circonscrit à une perspective figée puisqu'il s'agit plutôt de percevoir comment les temporalités qui se succèdent, comme les couches géologiques, se connectent entre elles comme dans la suite de la description de la région de Colorado Springs où les pierres sorties du sol, tirées du passé, de cet « outre-temps », émergent dans le monde contemporain :

> […] tout cela pour débusquer des niches de pierres d'une telle qualité qu'une fois arrachées à la montagne, délivrées de leur gangue rocheuse, elles rejoignaient directement les coffres des collections privées, les vitrines des grands musées, les bourses aux minéraux et cristaux de Suisse, d'Allemagne ou de Chine, photographiées par de grandes marques de joaillerie […] (*C*, 61)

D'ailleurs, la narratrice sent bien que tout fusionne, les minéraux et les humains, la pierre et la chair, le passé et le présent, que le monde est une interconnexion puissante : « J'ai éprouvé dans l'instant une étrange sensation de chaleur dans le thorax, et tout s'est accéléré, comme si ce fragment de matière issu du fond du temps, carotté dans le sous-sol du Colorado, s'était sur-le-champ synchronisé à mon corps » (*C*, 62)

Un réseau entre passé et présent

Ainsi, les personnages chez Kerangal ne circulent pas seulement dans l'espace mais ils circulent aussi dans le temps comme Paula qui devient peintre préhistorique à la fin d'*Un monde à portée de main*. Les temps et les expériences se rejoignent et Kerangal crée un réseau entre passé et présent. Elle qui est l'auteure par excellence du présent (le temps qu'elle utilise le plus), des choses

en train de se faire, en train d'être créées, ne fait pas de séparation entre passé et présent, l'un explique l'autre. Tout le passé est contenu dans le présent qui en est la suite. On pourrait dire aussi que chez elle le passé est le présent tant les liens entre les deux sont établis. La fracture temporelle n'existe pas pour Kerangal, de même qu'elle se méfie des frontières géographiques, elle refuse les barrières entre les époques ce qui lui permet de passer d'un récit à un autre rappelant la démarche de Donna Haraway qui mêle l'histoire des espèces qui s'interconnectent les unes avec les autres. Quand la philosophe caresse ses chiens c'est tout un réseau de liens qui se met en place, dépassant l'ici et maintenant pour se plonger dans d'autres époques, d'autres géographies :

> Quand la « pure race » Cayenne, le « mélangé » Roland et moi nous nous touchons, nous incarnons dans la chair les connexions entre tous les chiens et les humains qui ont rendu notre contact possible. Quand je caresse Willem, le voluptueux montagne des Pyrénées de ma voisine Susan Caudill, je touche en même temps les loups gris canadiens et les élégants ours slovènes réhabilités, l'écologie restaurative internationale, les expositions canines ainsi que les économies pastorales multinationales[697].

Les personnages de Kerangal, eux aussi, en touchant, en regardant une matière sont pris, dans un réseau qui les « condui[t] à toucher d'autres histoires, [qui] réactiv[e] une multiplicité de récits[698] ». Elle reconnaît que jouer sur les archaïsmes peut contribuer précisément à créer des effets importants dans la narration :

> Il y a eu un moment où j'ai commencé à piger que le présent, c'était des tas de temporalités tissées entre elles et dans ce nœud parfois bien serré il y a de l'archaïque et ça, ça crée des effets littéraires très importants, comme quand tu as de la grossièreté ou au contraire quand tu utilises un mot très précieux dans une phrase plus familière : ça crée de la tension, ça crée de la dissonance[699].

Mais ce sont bien plus que des effets qui sont produits, c'est une façon d'envisager le monde, de vivre dans le monde en reconnaissant qu'en naissant les êtres humains ne sont pas les premiers à l'habiter, qu'ils sont de simples passagers sur terre, que d'autres viendront après eux qui les remplaceront dans une longue chaîne ininterrompue. C'est cette idée de chaîne qui semble intéresser Kerangal, l'idée des différentes strates d'expériences humaines qui se superposent. Quand Kerangal faisait des études d'ethnologie, elle envisageait cette discipline « avec cette question fondamentale : est-ce que tous les hommes sont pareils[700] ? ». C'est selon ce même principe, avec cette même question, que Kerangal traverse les époques dans son œuvre afin de montrer ce qui est commun aux humains. C'est pour cela que Paula dans *Un monde à porté de main* retrouve la façon de peindre de l'homme de Lascaux, que dans *Naissance d'un pont* Georges Diderot explique lors de la réunion de chantier ce que c'est que d'installer un pont dans le sol : « Donc deux types de sol d'où deux types de matériel, mais une seule compétence : le geste néolithique ! » (*NP*, 71). Kerangal veut montrer la continuité dans le geste, malgré la distance temporelle, malgré la couche

[697] Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes, op. cit.,* p.152-153.
[698] Vinciane Despret, Préface à *Manifeste des espèces compagnes, op. cit.,* p.10.
[699] Maylis de Kerangal entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges, op. cit.,* p. 27.
[700] *Ibid*., p.20.

de technologie qui entoure l'être humain d'aujourd'hui : « En réalité, Diderot a beau célébrer la souplesse d'un hamac et la légèreté d'un nid, c'est encore de labeur qu'il s'agit. Une tuerie. La haute technologie revisitant la geste archaïque des fileuses de quenouilles » (*NP*, 276). Marie Fontana-Viala a fait remarquer que « le motif de la profondeur, par le forage[701] » était très important dans *Naissance d'un pont* et qu'il était comme « un trajet vers l'originel et, face au caractère éphémère de la vie humaine, il fait apparaître l'espace dans ses profondeurs, comme participant d'une antériorité archaïque[702] ». C'est d'ailleurs en cela que consiste le travail des ingénieurs et des ouvriers pour construire le pont et pour l'ancrer : « Attaquer le pont par le bas, donc, partir du plus noir, du plus sale, du plus élémentaire, commencer à reculons, amorcer en retranchant, trouer, évider, défoncer » (*NP*, 64). On peut rappeler que *Naissance d'un pont* commence par l'évocation d'une mine en Yakoutie du Nord, « Mirny, une mine de diamants à ouvrir sous la croûte glaciale, grise, sale » (*NP*, 11), que cette description de la mine est accompagnée de la formule « Au commencement » qui donne au passage un air de Genèse. Ce thème du forage se retrouve dans *Kiruna* d'une manière plus importante car Kiruna est une mine colossale, tellement gigantesque qu'on y entre en voiture et en engin de chantier :

> Pour gagner le fond, on emprunte un tunnel qui bascule vers l'avant et plonge dans le sous-sol terrestre – c'est un moment qui impressionne. J'essaie de me représenter la scène en coupe, la voiture de profil dans le boyau, Lars et moi à l'intérieur (*K*, 33-34).

Kerangal est fascinée par l'archaïsme, par le forage, par ce qu'on ne voit pas mais qui existe et qui se trouve sous la terre. En plus du motif de la mine on trouve dans son œuvre le thème de l'enfouissement comme dans *Naissance d'un pont* où des animaux préhistoriques reposent sous la croûte gelée du sol sibérien comme se l'imagine l'ingénieur Georges Diderot dans une énumération :

> […] terre déserte baignée de nuit à engelures, cisaillée onze mois l'an d'un blizzard propre à fendre les crânes, sous laquelle sommeillait encore, membres épars et cornes géantes bellement recourbées, rhinocéros en fourrures, bélougas laineux et caribous congelés (*NP*, 11).

Chez Kerangal on assiste à un retour aux origines très fort dans un grand nombre de ses textes. Kerangal donne à voir ce qui n'existe plus si ce n'est sous la forme de quelques traces qu'elle voit et qu'elle parvient à décrypter, à restituer et à reconstituer. Quand elle décrit la cité-jardin de Stains, elle voit le château qui s'élevait, les allées sur ce qui n'est plus aujourd'hui que végétation, béton, lieux de passage à l'intérieur de la cité. Ce qui a été et qui n'est plus réapparaît sous la plume de l'auteure et est ainsi re-présenté, autrement dit rendu présent une nouvelle fois. Dans l'œuvre de Kerangal le passé et le présent dialoguent d'une manière ininterrompue comme par exemple chez

[701] Marie Fontana-Viala, « Formes et enjeux de l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.95.
[702] *Ibid*.

Perec qui lors de sa visite d'Ellis Island s'interrogeait sur la façon de raconter ce qui n'existe plus : « Comment lire les traces ? […] Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène [703] ? ». Pierre Bayard prend l'exemple de Chateaubriand qui face aux ruines antiques de la Grèce « ne s'arrêtait pas à l'apparence contingente des lieux que son guide tenait à tout prix à lui faire visiter[704] » mais voyait au-delà des ruines et parvenait à faire ressurgir la ville et son animation qui pour l'auteur « n'avait d'une certaine manière jamais cessé d'être[705] » :

> Athènes, avec tous ses chefs-d'œuvre, reposait au centre de ce bassin superbe : ses marbres polis, et non pas usés par le temps, se peignaient des feux du soleil à son coucher ; l'astre du jour, prêt à se plonger dans la mer, frappait de ses derniers rayons les colonnes du temple de Minerve : il faisait étinceler les boucliers des Perses, suspendus au fronton du portique, et semblait animer sur la frise les admirables sculptures de Phidias. Ajoutez à ce tableau le mouvement que la fête des Panathénées répandait dans la ville et dans la campagne. Là, de jeunes Canéphores reportaient au jardin de Vénus les corbeilles sacrées ; ici, le Péplus flottait encore au mât du vaisseau qui se mouvait par ressorts ; des chœurs répétaient les chansons d'Harmodius et d'Aristogiton ; les chars roulaient vers le Stade ; les citoyens couraient au Lycée, au Poecile, au Céramique ; la foule se pressait surtout au théâtre de Bacchus, placé sous la Citadelle ; et la voix des acteurs, qui représentaient une tragédie de Sophocle, montait par intervalles jusqu'à l'oreille du fils de Lasthénès[706].

Pierre Bayard cherche à faire apparaître ce qu'il considère comme étant l'essence du travail de l'écriture qui, au-delà de la simple imagination, consiste à faire se rejoindre plusieurs temporalités, « différentes périodes du temps entre lesquelles l'écrivain véritable est capable d'opérer, au mépris des chronologies, une synthèse éclairante[707] ».

L'archaïsme psychologique

Chez Kerangal, le passé surgit dans la vie de tous les jours comme dans ce passage de *Un monde à portée de main* où Paula se souvient de la tortue qu'elle voyait pendant les vacances d'été quand elle était enfant :

> Paula, elle, n'écoutait rien mais escortait la tortue vers le lit de salade, rampait à son côté les genoux dans la terre, lui murmurait des encouragements, des mots doux, jusqu'à ce qu'elle tombe dans l'œil noir et lacrymal de la bête, fillette de la fin du vingtième siècle prise dans ce regard comme dans une faille spatio-temporelle bien trop profonde pour elle car soudain c'en était fini de la tortue des comptines et de la fable, celle des dessins animés de sept heures du matin, toutes s'effaçaient devant celle-là, devant ce monstre, un monstre en petit mais bien réel, surgi de l'ombre d'un caillou comme d'un repli du temps afin d'entrer en contact avec elle (*MPM*, 104).

Tout ce que connaît Paula, toutes les représentations habituelles de la tortue dans les fables ou dans les dessins animés s'effacent et lui semblent bien insignifiantes face à cette tortue réelle, créature

[703] Perec, *Récits d'Ellis Island*, Paris, POL, 1994, p.37.
[704] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?, op. cit.,* p.123.
[705] *Ibid*., p.124.
[706] Chateaubriand, *Les Martyrs*, livre XV, *Œuvres romanesques et voyages II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1969. p. 341-342.
[707] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas* été, *op. cit.*, p.124.

qui semble venue de la préhistoire, mini dinosaure à la peau couverte d'écailles. Les époques se mêlent dans cette évocation d'un souvenir, le temps d'un été dans un jardin : le temps de l'enfance de Paula, c'est-à-dire la fin du vingtième siècle et la préhistoire. Paula semble être la seule de tous les enfants qui assistent à cette scène à la percevoir de cette façon, à être sensible à l'archaïsme, au passé qui remonte, la seule à avoir fait cette plongée dans l'œil noir de la tortue. Il s'agit ici d'un double archaïsme car Paula est en présence de ce qui lui semble un monstre surgit des âges ou en tout cas d'une survivance d'une époque ancienne quand elle regarde la tortue et il s'agit aussi d'un archaïsme au sens psychologique car Paula revit un souvenir d'enfance afin de se mettre à peindre. Ce souvenir a laissé des traces dans son psychisme qui ressortent au moment où elle entre dans la création picturale. Pour Albert Ciccone, psychologue et psychanalyste, l'archaïque « concerne le commencement, le début, l'origine, le primaire… On peut penser que les expériences archaïques laissent des traces, sous formes d'angoisses, de modes de défense, de types de relation au monde, même si le développement, dans les situations ordinaires, modifie sans doute et recouvre, efface, transforme considérablement ces éprouvés premiers qui deviennent perdus[708] ». L'archaïque est donc le retour « d'un passé ancien au niveau d'un agir ou d'un sentir présents[709] ». Il est d'ailleurs intéressant de voir que Freud parle de « préhistoire personnelle[710] » regroupant ainsi époque historique et fonctionnement psychique. Giorgio Agamben fait, lui aussi, un parallèle entre l'archaïsme historique et l'archaïsme psychologique :

> Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte[711].

Dans *Corniche Kennedy*, Sylvestre Opéra qui est arrivée sur la plus haute des plateformes, le Face To Face, regarde vers le bas :

> À nouveau il regarde le vide : c'est sombre en bas, ça remue, un ourlet hostile à traverser avant d'atteindre la mer plus lisse et bleue que tout, un périmètre farci de raies noires, de tanches et de cœlacanthes à peau buboneuse, peuplé de gueules préhistoriques de temps de la Pangée. Abysses, ténèbres (*CK*, 112).

Cette plongée par le regard permet de faire apparaître le passé derrière le présent, de superposer l'image des poissons à celle de créatures préhistoriques. Cette vue d'en haut vers les abysses peut aussi être considérée comme la métaphore d'une plongée en soi, comme d'un regard en lui-même que Sylvestre Opéra effectuerait, lui qui se tourne dès qu'il le peut vers le passé pour faire remonter

---

[708] Albert Ciccone, « L'archaïque et l'infantile » Spirale 2008/1 (n° 45), pages 133 à 147. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-spirale-2008-1-page-133.htm. Consulté le 20 octobre 2019 ».

[709] Vladimir Marinov, Introduction, *L'Archaïque*, sous la direction de Vadimir Marinov, Sèvres, éditions EDK, 2008, p.10

[710] *Ibid*. Marinov renvoie le lecteur à « Le moi et le ça » de Freud.

[711] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages poche/petite bibliothèque, 2008, p.33-34.

les souvenirs de Tania, la femme qu'il aime et qui a disparu. Ici, la plongée vers l'archaïsme combine à la fois le passé historique et le passé intime, psychologique.

La recherche des traces

Kerangal utilise beaucoup la préhistoire qu'elle fait remonter dans le présent. Pour elle, l'accès à la préhistoire, c'est l'accès « à un monde de l'absence, de la trace et de l'hypothèse[712] », un monde de ce qui reste, que l'on doit interpréter, un monde où l'imagination joue à plein. Ainsi, dans « Mustang », la propriétaire de la boutique de minéralogie affirme en utilisant le présent qu'« ici, c'est la terre des dinosaures » (C, 93) avant de brandir une dent qu'elle sort d'une boite en carton. En s'en saisissant, la narratrice ne se contente pas de regarder la dent pour elle-même mais a tôt fait de reconstituer ce qui va autour à savoir le dinosaure et son environnement : « Je la saisis entre mes doigts, elle est brillante, polie, la pointe émoussée, je l'imagine incisive dans la mâchoire d'un diplodocus timide, occupé à brouter des fougères arborescentes au bord de la rivière » (*C*, 93-94). Cette sensibilité de Paula et de la narratrice à l'archaïsme n'est peut-être pas si étonnante que cela car la première est une artiste et la seconde est le double de l'auteure, deux créatrices donc, plus sensibles par conséquent que les autres à ce genre de rencontre avec les temps immémoriaux, plus réceptives à l'intrusion du passé dans le présent qu'elles considèrent finalement comme allant de soi. La trace de ce qui a existé est, pour l'artiste, pour l'écrivain, ce qui fait partie de son travail comme l'explique Kerangal :

> La fiction, c'est alors le réel augmenté de l'expérience du langage, c'est le réel qui se perce de tunnels, de galeries, de passages, d'ouvertures par lesquels je m'engouffre, pour l'habiter. Elle devient ce lieu où le réel s'augmente d'une intériorité, où le présent se frotte à l'archaïque, où le contemporain se reconnecte à l'histoire[713].

Kerangal n'est pas la seule à être intéressée par la plongée dans les époques lointaines. Jean-Loup Trassard dans *Dormance* fait surgir la nature originelle, fait évoluer des personnages préhistoriques à l'endroit où l'auteur vit. Le point de jonction entre les deux temporalités se fait quand l'auteur déclare « Je suis assis dans ce pré depuis des millénaires[714] ». Il ne se pense évidemment pas en tant qu'être immortel, il envisage lui aussi, de la même manière que Kerangal, un continuum entre les êtres humains, une chaîne qui va des premiers hommes à ceux d'aujourd'hui. Ce n'est pas le même individu qui est assis dans ce pré mais celui que décrit Trassard est la somme de tous ceux qui se sont assis là avant lui dont il porte le souvenir, la trace sans le savoir. Seul le poète, l'artiste peut en avoir l'intuition. Pierre Schoentjes écrit que :

---

712 Maylis de Kerangal, entretien librairie Mollat, *op. cit.*, 2018.

713Maylis de Kerangal : « Les idées viennent du premier monde, celui des sensations, de l'expérience », entretien avec Cécile Daumas, *op. cit.*

714 Trassard, *Dormance*, Paris, Gallimard, 2000, p.321.

> c'est autour de l'idée de trace que Trassard pense l'écriture : l'écrivain étant pour lui l'homme qui suit – souvent difficilement – une trace mais aussi celui qui, par le geste d'écrire, en laisse une. Chez Trassard, la trace relie des lieux mais elle rapproche aussi le passé et le présent[715].

L'écriture est un moyen de réunir le passé et le présent et les auteurs réussissent ce tour de force car « l'imaginaire est un continuum[716] ». Sans remonter jusqu'à la préhistoire comme le font Kerangal, Trassard et Rouaud, d'autres auteurs ont bâti également leur œuvre sur la trace, motif devenu tellement obsessionnel qu'il s'assortit d'une véritable quête. On pense à Modiano qui de livre en livre fait revivre le Paris disparu des années 40 jusqu'aux années 60. *Dora Bruder* est tout à fait emblématique du travail de Modiano. D'ailleurs, le mot « trace » revient très souvent dans le texte comme un leitmotiv qui rappelle le projet de l'auteur. Le Paris de Modiano se superpose à celui de Dora, « la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui[717] », leurs expériences sont communes : les mêmes trajets, les mêmes lieux fréquentés, la fugue, le panier à salade dans lequel il se fait embarquer. L'écriture rend visibles les traces du passé souvent effacées et permet de lier les différentes époques. Didier Blonde s'est lui aussi engagé dans une écriture qui relie le passé au présent, dans une démarche qui rappelle celle de Modiano comme par exemple dans *Leïlah Mahi 1932*, texte dans lequel il se livre à une enquête sur une actrice du cinéma muet dont il découvre la photo au Père-Lachaise ou encore dans *Carnet d'adresses* où le numéro de téléphone de ses parents décédés sert à faire le lien entre passé et présent : « nous n'avions pas résilié l'abonnement. Il était le dernier fil qui nous reliait encore à ces pièces désertées[718] ». Quand il le compose, il entend sur la messagerie la voix de sa mère qui superpose ainsi les deux temporalités: « Cette voix, je cherche à la recouvrir en retrouvant en moi celle, muette, d'une enfance, d'un sourire[719] ». Chez Kerangal, dans la nouvelle « Un oiseau léger », la voix d'une mère transférée d'un répondeur à un enregistrement sur un téléphone portable devient « une archive » (*C*, 127) parce que la fille la traite comme telle, dans une anti-nostalgie, comme un document sonore toujours disponible mais qui ne viendrait pas envahir le présent, une simple trace. D'ailleurs le fait d'effacer la voix sur le répondeur – « J'ai appuyé sur le bouton rouge, et j'ai libérer l'oiseau léger » (*C*, 127) – correspond à une libération psychique presque joyeuse, représentée par la métaphore de l'oiseau qui s'envole, nécessaire pour que les vivants puissent continuer le fil de leur existence en se souvenant mais sans être alourdis par le poids du passé. Il y a donc chez Patrick Modiano et chez Didier Blonde de la nostalgie et de la mélancolie dans l'évocation du passé, dans la recherche des traces. Le présent sert à faire revivre ce qui n'est plus et ces auteurs se sentent quelque peu comme

[715] Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p.107.
[716] Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, *op. cit.*, p.119.
[717] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 51.
[718] Didier Blonde, *Carnet d'adresses*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010, p.117.
[719] *Ibid*., p.118.

les dépositaires d'un temps disparu dont ils activent le souvenir : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui[720] ». La comparaison entre Modiano, Didier Blonde et Kerangal n'est pas gratuite car elle permet de mettre en évidence le fait que dans l'œuvre de cette dernière l'évocation du passé n'a absolument rien de nostalgique et n'est pas un retour vers le paradis perdu de l'enfance, vers un temps regretté, vers un ailleurs temporel qui permettrait d'échapper au présent. Il s'agit plutôt comme l'a écrit Dominique Viart de donner à voir le passé pour mieux comprendre ce qui fait le présent :

> Le détour par l'antériorité passée, l'origine archaïque et le trajet qui, d'elle, conduit jusqu'à nous, jusqu'ici et maintenant. Qui non seulement « conduit » au présent mais « instruit » ce présent de l'héritage dont il provient, en plaçant le moment examiné dans la perspective du « temps long[721] ».

Le « temps long » : le passé pour expliquer le présent

Cette référence au « temps long » de Braudel est un éclairage intéressant pour comprendre l'utilisation que fait Kerangal de l'archaïque. Le temps long est la méthode utilisée par Braudel pour comprendre les phénomènes historiques ainsi que leurs racines. Pour lui, il ne suffit pas d'observer le phénomène en question au moment précis de son éclosion mais d'examiner ce qui l'a fait, comment il a pu germer et comment il a pu se développer à un moment précis. Ainsi, dans son étude du capitalisme[722], il ne se focalise pas sur son époque et sur les grands groupes économiques, il remonte à l'époque romaine, au Moyen Âge, au XVIIe siècle et aux premiers billets de banque afin de comprendre la naissance et le développement de ce système, ses mutations. On retrouve donc chez Kerangal les mêmes préoccupations dans la façon dont elle décrit les espaces qui sont considérés non seulement dans ce qu'ils sont au moment où le lecteur les voit mais aussi dans ce qu'ils ont été. Ainsi, dans *Naissance d'un pont*, comme l'a montré Dominique Viart, Kerangal par le visage d'un homme attablé dans un bar parvient « à faire défiler l'histoire de l'immigration irlandaise en Amérique[723] » en une seule phrase de plus d'une page qui remonte le temps, raconte la famine, les villages abandonnés, les formulaires, « les noms mal orthographiés » (*NP*, 285). La phrase est ininterrompue pour rendre de compte de l'enchaînement des événements, de leur aspect continu et pour expliquer comment on arrive dans le temps présent au personnage de Seamus. Kerangal procède de la même manière pour expliquer comment la ville de Coca s'est bâtie à cet

[720] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p.50.
[721] Dominique Viart, « Bergounioux, le principe historique » *in* Sylviane Coyault, Marie Thérèse Jacquet (dir.), *Les Chemins de Pierre* Bergounioux, 2016, p. 131-146. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/quodlibet/1155?lang=fr. Consulté le 04 mai 2020 ».
[722] Notamment dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1986, [1979].
[723] Dominique Viart, « Le Legs de Claude Simon à la littérature contemporaine », *in Carnets de Chaminadour*, n°11, *op. cit.*, p.313.

endroit précis. Là aussi, le passage, composé de plusieurs phrases est très long, nous n'en citerons qu'un extrait :

> Pourtant, aujourd'hui encore, on comprend mal comment des hommes aient pu songer à s'établir en contrebas d'un causse rouge si salement cabossé, dans le fond plat d'une vallée aux flancs asymétriques où descendaient à l'aube hyènes et lynx aux incisives encore ensanglantées. Oui, on comprend mal comment des crève-la-faim fanatiques, portés par la seule mission de donner une terre à leur culte, un culte à leur dieu, un dieu à leur trépas, avaient réussi à traverser le continent dans toute sa largeur, à tailler la prairie et les montagnes, trouvant en chemin une herbe assez haute pour nourrir leurs bêtes, à se frayer un passage dans la forêt de cactus qui ceinturait la plaine (*NP*, 163).

Même si le paysage dont il est question est un paysage imaginaire, Kerangal le traite comme s'il était réel. Elle commence par une description géologique et par une situation géographique de cet emplacement, qui va devenir la ville de Coca, et au fur et à mesure elle retrace l'histoire de l'immigration dans ce pays qui ressemble aux États-Unis avec l'arrivée des premiers colons. Le texte se poursuit avec l'arrivée d'autres colons, leur installation, le passage du temps : « printemps été automne hiver, une année, puis deux, puis dix, printemps été automne hiver » (*NP*, 164). Kerangal énumère les saisons et les années pour faire percevoir le temps qui passe mais entre les différentes saisons, elle ne place pas de virgule comme si elle voulait traduire une certaine fluidité du temps, l'écoulement continu sans heurt d'une année, le cycle des saisons qui finit par se transformer en décennies. Cet extrait comporte une phrase signifiant le doute et l'incompréhension « on comprend mal » répétée deux fois qui montre l'interrogation quant au choix de cet emplacement pour fonder une ville. En remontant le cours du temps, Kerangal montre que ce choix n'est finalement pas si incompréhensible et qu'il avait ses avantages :

> Or ils ne s'étaient pas trompés. Le coin valait le coup et plus encore la peine – les crevasses de larmes et les cloques putrides, les engelures marteaux à fendre leurs pieds pâles : la vallée est large de sept kilomètres frayée entre les plateaux et le maquis géant, plate, une paume, et pourvue d'un fleuve sur son flanc ouest (*NP*, 164).

Le passé, la formation géologique, tout explique le présent. Dans *À ce stade de la nuit*, Kerangal écrit un passage sur les noms donnés aux lieux par les humains ce qui lui permet d'imaginer l'époque de la *terra incognita*, l'année 1492. Elle se représente le moment où ces hommes mettent le pied en Amérique dans une longue phrase qui décrit leur état physique, leur étonnement lorsqu'ils touchent terre : « ils ont la gale, le scorbut, des poux jusque dans les sourcils, et leurs vêtements raides de crasse sont bouffés de vermine » (*ASN*, 37). Par cette vision, Kerangal montre ce qui se rejoue avec ceux qu'on appelle aujourd'hui les migrants. Passer par la découverte de l'Amérique lui permet de rappeler que ces hommes du XVe siècle étaient eux aussi des migrants – certes pour des raisons différentes –, des gens qui avaient fait un long voyage éreintant, dangereux, dont certains ne revenaient pas. Ce détour par l'histoire devient l'occasion de s'interroger sur le peuplement des lieux, sur le fait que les hommes n'ont cessé de parcourir les mers, les océans, les terres, que la migration est un mouvement naturel dont il ne faut pas avoir peur. La méthode du

temps long permet, en plus d'expliquer le présent par le passé, de faire prendre conscience de certains phénomènes, de déclencher une réflexion chez le lecteur sans lui asséner une leçon, sans lui imposer une façon de voir. Dominique Viart a bien montré que chez Kerangal « c'est l'espace et ses territoires qui demeurent hantés par une histoire longue[724] ». Dans les lieux kerangaliens se superposent les époques, comme des strates géologiques que l'auteure rend visibles.

Simon, Michon, Bergounioux et Kerangal : « un changement de focale »

Kerangal met ses pas dans ceux d'auteurs comme Claude Simon, Pierre Michon et Pierre Bergounioux qui eux aussi pratiquent la plongée dans les époques lointaines, mêlant passé et présent. Ainsi, Michon, dans *La Grande Beune* fait, dans plusieurs passages, un détour par le passé :

> Ce qui dormait sous la poussière dans un meuble à vitrine, contre le mur du fond, venait de beaucoup plus loin. Cela venait du siècle dernier, de l'époque barbichue, de la République des Jules, de ces temps où des curés périgourdins athlétiques retroussant leur soutane rampaient dans les grottes vers les os d'Adam, et où des instituteurs, périgourdins aussi, de même rampaient et se crottaient avec quelques mouflets vers l'os prouvant que l'homme n'est pas né d'Adam[725].

Dans sa salle de classe, le narrateur regarde un meuble vitré et se livre à une sorte de rêverie sur son contenu ce qui le conduit à penser aux instituteurs de la Troisième République, aux prêtres spécialistes de la Préhistoire, à tous ces gens qui allaient vers le passé en rampant pour le redécouvrir et pour mieux comprendre l'humain. Cette rêverie se prolonge sur quelques pages dans une traversée du temps qui mélange passé, présent, temps mythique et biblique avec la Genèse :

> […] c'étaient les silex, les fabuleux silicates qui ont reçu les noms de patelins perdus et qui ont en retour chargé ces patelins d'un monceau d'âges, ont creusé dessous d'infinies catacombes, plus vieilles que Mycènes, plus vieilles que Memphis, toute la Genèse avec tous ses défunts, si bien qu'on se demande à qui s'adresse le maire des Eyzies, le 11 Novembre avec son petit papier dans la bise devant le monument aux morts[726].

De même, quand le narrateur se promène dans la campagne près de Lascaux, il ne peut s'empêcher de penser aux scènes de chasse des hommes préhistoriques qui vivaient sur ce territoire :

> Au-dessus de ces trous pendant des années innombrables des rennes transhumèrent, qui de l'Atlantique remontaient au printemps vers l'herbe verte de l'Auvergne dans le tonnerre de leurs sabots, leur immense poussière sur l'horizon, leurs andouillers dessus, la tête morne de l'un appuyée sur la croupe de l'autre ; et là, dans le goulet crapuleux que forment s'embrassant la Vézère, les deux Beune, l'Auvézère, on les attendait avec des *limandes*[727].

Dans ces deux passages, l'évocation d'un passé très lointain concerne dans les deux cas des armes, la chasse, autrement dit ce qui a un rapport avec la mort et avec le fait de tuer. Cela n'est pas innocent puisque le narrateur qui éprouve un intense désir pour Yvonne éprouve également l'envie de se débarrasser de son rival Jeanjean. Yann Mevel a montré que *La Grande Beune* est un « roman

[724] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.25.
[725] Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p.15-16.
[726] *Ibid*., p.17.
[727] *Ibid*., p.48.

de la jalousie[728] » ce qui explique que des désirs de meurtres resurgissent inconsciemment dans l'esprit du narrateur, sous une forme fantasmée qui s'incarne dans des objets, des rêveries sur les temps anciens qui permettent justement, par l'écart temporel, de mettre à distance ces germes de violence, on notera d'ailleurs que les armes préhistoriques sont dans une vitrine, autrement dit qu'elles ne servent plus et qu'elles sont en quelque sorte domestiquées. Ce détour par un passé lointain est aussi très présent chez Claude Simon comme le fait remarquer Dominique Viart[729] qui cite un passage de *La Route des Flandres* :

> Nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre des Atrides, chevauchant à travers le temps la nuit ruisselante de pluie sur nos bêtes fourbues[730].

L'auteur mélange les époques, montre la continuité de la folie des hommes – ici la guerre – par le recours au passé, au mythe, celui des Atrides. Chez Simon, le détour par le passé historique a souvent une connotation pessimiste qui renvoie à un éternel recommencement, aux leçons que les hommes n'ont pas apprises :

> Puis il pensa que c'était […] l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire[731].

L'être humain chez Simon est pris dans la spirale du temps. C'est la même histoire qui se rejoue sans cesse dans une achronie qui fait se chevaucher les époques et qui les rend semblables. Les événements du temps présent ne sont pas isolés et uniques, ils sont à comprendre dans leur répétition et dans leur correspondance avec ceux du passé. Pierre Bergounioux se plaît aussi à remonter le temps qui n'est d'ailleurs pas si lointain et qui imprègne le temps présent : « C'est que le passé en question était si proche, si prégnant, qu'il n'était pas possible de bien distinguer[732] ». Il se plaît à retrouver le passé vivant dans le présent : « On croisait des silhouettes qu'on aurait dit sorties de manuscrits enluminés des temps mérovingiens[733] ». Bergounioux fait glisser les époques comme s'il feuilletait un livre d'histoire :

> Le pays a failli périr. À l'époque des ruineuses masures, par exemple, quand le traité de Brétigny nous fit, un moment, sujets du roi d'Angleterre, aux heures terribles de l'an II, qu'il fallut se porter en masse, à marche forcée, aux frontières contre les tyrans coalisés. Et tout près d'ici, lorsqu'il put sembler que l'effort surhumain, le sacrifice immense consentis pendant la Grande Guerre avaient absorbé toute la

[728] Yann Mevel, « Une poétique de l'ambivalence : *La Grande Beune* de Pierre Michon » *in De Kafka à* Toussaint, sous la direction de Pierre Bazantay, Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2010. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/pur/39921?lang=fr#bodyftn7. Consulté le 27 novembre 2019 ».
[729] Dominique Viart, « Le Legs de Claude Simon à la littérature contemporaine », *op. cit.*, p.315.
[730] Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, p.121-122.
[731] Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p.242.
[732] Pierre Bergounioux, *Un peu de bleu dans le paysage*, Lagrasse, Verdier, 2011, p.54.
[733] *Ibid*., p.23.

> substance, consumé les énergies. Une France exsangue, diminuée s'abîme dans la décadence qui mène à Munich, à la débâcle, à la honte, au néant[734].

On passe presque imperceptiblement du traité de Brétigny en 1360 à la période révolutionnaire pour continuer avec la Première Guerre Mondiale et finir par les accords de Munich en 1938. Le glissement se fait néanmoins avec une certaine cohérence, celle d'un territoire, d'une région et celle des actions faites par la population au fil du temps mais qui semblent se jouer sur la même période car l'énumération contribue à leur donner une continuité. L'utilisation du pronom personnel sujet « nous » crée également un continuum temporel puisque le lecteur a l'impression que celui qui parle est contemporain du traité de Brétigny. Il se rend compte ensuite que ce « nous » désigne la population de cette région de Corrèze quelle que soit l'époque.

Le passage d'une époque à l'autre, la traversée des siècles chez ces auteurs comme chez Kerangal – ce que Dominique Viart appelle « le changement de focale[735] » – crée un aspect vertigineux qui conduit à bouleverser les repères et les certitudes du lecteur qui effectue une plongée dans l'archaïsme et finit par percevoir les choses autrement, par voir ce qui filtre du passé sous le présent. À ce propos, Kerangal fait d'ailleurs référence à Giorgio Agamben qui a écrit sur l'archaïque. Ce qui intéresse Kerangal ici c'est la fusion entre le temps présent et les temps anciens, c'est de voir comment notre époque se nourrit de l'archaïsme et contient différentes époques :

> J'aime beaucoup une phrase d'Agamben qui dit « *le moderne et l'archaïque ont un rendez-vous secret* ». Je vois bien que dans l'écheveau de tout ce qui tisse le contemporain il y a aussi de l'archaïque et des choses inconnues[736].

La phrase d'Agamben que cite Kerangal et qui développe plus longuement cette idée est exactement celle-ci :

> Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique[737].

Agamben met en avant l'idée qu'un retour vers l'archaïsme est bien une source d'explication du temps présent. Chez Kerangal, l'archaïque et le présent sont tellement entremêlés que Paula ne serait guère surprise de voir surgir du plan d'eau de la carrière des poissons venus du Dévonien tant elle finit par s'imprégner de cette période dont les répercussions se font sentir de manière tangible sous la forme du marbre qui a été créé à ce moment-là. Ainsi, ce matériau lui permet de se rendre compte des implications du passé sur le temps présent :

---

[734] *Ibid*., p.55.
[735] Dominique Viart, « Le Legs de Claude Simon à la littérature contemporaine », *op. cit.*, p.315.
[736] Maylis de Kerangal, entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, *op. cit.*, p.27.
[737] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p.34-35.

> Paula marche vers le plan d'eau avec le sentiment de traverser une dernière fois le plateau, se penche, observe l'ombre de sa silhouette qui flotte à la surface glauque, plissée, se demande si un placoderme du Dévonien pourrait briser les eaux avec fracas et jaillir à la verticale, la mâchoire ouverte (*MPM*, 96).

L'archaïque devient une sorte de règle pour les personnages de Kerangal, quelque chose de naturel qu'ils incorporent à leur existence dans des sortes de visions hallucinées – au sens premier de rêveries – qui permettent de voir sous la surface, derrière les apparences. C'est exactement ce qu'a perçu Sylvaine Coyault dans *La Province en héritage* à propos de l'œuvre de Pierre Bergounioux et ces propos pourraient tout à fait s'appliquer à l'œuvre de Kerangal et à l'effet qu'ils produisent sur le lecteur :

> […] une fois le livre refermé, demeure, plus durable que les épisodes pittoresques, une profonde rêverie sur la géographie et la matière, liée à une obsédante méditation sur le temps[738].

Le détour par le passé, souvent un passé très lointain, n'est pas un refuge pour ces personnages ou s'il donne l'impression qu'il en est un, il ne peut être qu'un abri temporaire puisqu'il faut bien revenir dans le monde, dans le présent. Même Paula dans sa grotte qui reproduit les peintures de Lascaux ne se coupe pas du monde qui, de toute façon, finit par se rappeler à elle à la fin d'*Un monde à portée de main* lorsqu'après avoir passé de nombreuses heures à étudier les dessins à répliquer sur les parois de la fausse grotte elle regarde les messages laissés par ses amis qui la préviennent du massacre à la rédaction de Charlie Hebdo :

> En apnée dans les images, Paula n'a pas entendu son téléphone qui pourtant vibrait sans cesse depuis le déjeuner. Quand elle a relevé la tête, l'heure bleue s'était répandue dans la chambre, elle avait le tournis, les yeux lourds, discernait à peine les dessins, les photos, tous ces documents rassemblés à tout-va et amoncelés sur son lit, ne formant plus qu'un continuum à la fois irradiant et obscur. Son portable s'est éclairé en silence, une seule pulsation, et elle a découvert la douzaine de messages qui s'amorçaient à l'écran – un de Kate, la plupart de Jonas, tous frappés des points d'exclamation de l'urgence. Paula a rappelé sans allumer la lumière, Jonas a décroché mais elle ne l'a pas entendu distinctement, il y avait du bruit autour de lui, comme s'il se trouvait au cœur d'une foule compacte. Qu'est-ce qui se passe ? Jonas a compris au son de sa voix qu'elle ne savait rien, qu'elle était encore dans un autre monde, et il a pris son élan pour lui annoncer ce qui avait eu lieu le matin même, rue Nicolas-Appert (*MPM*, 276).

L'apnée fait référence à la plongée – notamment dans le passé –, à l'immersion. Ce ne peut être qu'un état temporaire et transitoire sous peine de cesser de respirer. Le parallèle peut être fait avec Paula qui ne peut rester indéfiniment dans les images, dans l'univers préhistorique de la grotte. Même Jonas qui le voudrait, qui se plaît dans la grotte du vallon de Gorge-d'Enfer que lui fait découvrir Paula, sait que cela ne suffit pas pour se cacher de la folie des hommes et qu'il faudra bien, à un moment, quitter cette sorte de bulle protectrice comme le lui fait remarquer Paula qui le presse un peu : « Paula a rompu le silence et murmuré qu'ils devaient ressortir, qu'il fallait maintenant rapporter les clés » (*MPM*, 282). La confrontation avec le poisson gravé dans cette grotte permet à Paula et à Jonas de sentir le temps physiquement, d'en faire l'expérience de manière phénoménologique :

[738] Cité par Dominique Viart dans « Bergounioux, le principe historique », *op. cit*.

> Paula et Jonas étaient devant le temps. Le poisson au-dessus de leur tête révélait la mémoire accumulée au fond des océans, l'érosion des calcaires, le déplacement des rivières, la migration des hommes, des durées qui coexistent avec l'état de choc du pays, la colère, la tristesse, les chaînes d'information continue qui écopaient le temps à longueur de journée pendant que les deux terroristes poursuivaient leur cavale mortifère ; il connectait l'histoire du monde et leur vie humaine (*MPM*, 281).

Kerangal cherche à faire percevoir au lecteur que l'être humain fait partie d'une longue chaîne qui a commencé avant lui, qu'il n'en est qu'un élément et pas le maillon central, que son état ainsi que les événements qu'il vit sont transitoires.

Ainsi, l'œuvre de Kerangal peut donner l'impression d'être déconnectée de son époque à travers les rêveries géologiques, les plongées dans l'archaïsme que nous propose l'auteure, elle peut sembler ne pas se préoccuper de l'homme contemporain tout absorbée qu'elle serait par l'homme du passé, par les mythes. Il ne faudrait cependant pas se laisser abuser par une lecture trop rapide qui conduirait à penser que ses textes sont entièrement tournés vers l'esthétique au détriment de l'éthique, que l'intérêt pour le passé, pour l'archaïsme occulte le regard sur le monde contemporain. Kerangal explique dans *Chromes* que le tableau de Rembrandt, l'*Autoportrait aux cheveux ébouriffés*, a trouvé sa place dans *Un monde à portée de main* puisqu'il a servi de modèle au personnage de Jonas mêlant l'ancien et le contemporain :

> Faire revenir le passé, par effraction, par sous-imposition, par anachronisme, est une manière de m'ajuster au présent, à l'épaisseur du présent. Car le roman a cela de mystérieux qu'il lui est possible de raconter le présent sans passer par l'actualité, délivré d'une actualité qu'il n'a pas mission de « prendre en charge » : il « invente » le contemporain, autrement dit la synchronisation de tous les temps ici et maintenant, la plongée dans un précipité de temporalités, l'affleurement dans un même motif de différentes strates de temps. En prenant le parti de l'inactuel, il s'apparente alors à une archéologie[739].

Kerangal insiste sur le fait qu'être contemporain ne signifie pas nécessairement ne traiter que des sujets d'actualité, ne s'intéresser qu'à ce qui se passe dans le temps présent car l'écriture est faite de différentes couches, de strates de différentes époques, d'un dialogue avec les œuvres du passé. Il est donc possible de traiter des thèmes, des préoccupations d'aujourd'hui en utilisant ce qui appartient à l'archaïque, en convoquant des figures mythologiques – « On y échoue par le chant des sirènes » (*ASN*, 57, « on s'appelle par exemple Ulysse » (*ASN*, 59) – ou en faisant référence à un passé plus récent comme avec *Le Guépard* qui est un film des années 60 comme elle le fait par exemple dans *À ce stade de la nuit* pour s'exprimer sur le thème des migrants :

> J'ai ce désir d'être contemporaine. Cela me tient à cœur. Cela ne veut pas dire qu'il faille forcément passer par l'actualité. Précisément, le roman a ceci de magnifique qu'il peut être contemporain sans passer par l'actualité. Le roman, c'est justement le contemporain délesté de l'actualité[740].

En évoquant un fait d'actualité, en l'occurrence le naufrage d'un bateau de migrants en Méditerranée, à travers les figures des sirènes et d'Ulysse, Kerangal fait advenir des images

[739] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.31.
[740] Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », *op. cit.*, p.124.

connues d'un grand nombre de lecteurs, des images bien plus évocatrices, malheureusement, que celles de réfugiés qui n'ont aucune identité et qui sont présentés comme la masse indéterminée des migrants. Ainsi, il arrive souvent que le détour par l'archaïque permette une meilleure compréhension du monde actuel, permette de mieux saisir les enjeux de notre monde et même les sentiments de ceux qui en sont les acteurs malgré eux. C'est précisément l'idée directrice de Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* qui repose sur le fait qu'un regard que l'on pourrait qualifier de myope, c'est-à-dire collé au temps présent qui discerne uniquement des contours flous, n'est pas forcément le plus à même de comprendre le contemporain par manque de recul. Un regard plus distancié bénéficie d'un éloignement favorisant la compréhension par une vue d'ensemble :

> Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps[741].

Ainsi, pour Agamben, être contemporain ce n'est pas vraiment appartenir à une époque ni coïncider avec elle en traitant les sujets qui lui sont propres, c'est bien plus une question de regard, de perspective et de distance :

> La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances[742].

C'est précisément cette distance qui peut être trompeuse et qui peut faire croire que Kerangal se désintéresse de son époque, des questions sociétales ou des questions d'actualités alors que, loin de les négliger, elle les traite mais d'une façon qui n'est ni démonstrative ni appuyée et qui ne colle pas forcément à l'actualité la plus brûlante. C'est précisément cette question de l'engagement de Kerangal, de sa façon de dire le monde qui va être l'enjeu de la troisième partie.

741 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p.9-10.
742 *Ibid*.

Troisième partie : penser le monde

1. Une œuvre engagée ?

1.1. Qu'est-ce que la littérature engagée ?

De quoi parle-t-on quand on parle de littérature engagée ?

Si l'on veut comprendre le positionnement de Maylis de Kerangal par rapport à la littérature engagée et savoir s'il est pertinent d'utiliser une telle notion pour étudier son œuvre, il faut commencer par définir ce que l'on entend par littérature engagée.

Si l'on se réfère à l'étymologie, s'engager c'est « mettre en gage », autrement dit « donner pour caution (sa parole, son honneur, etc.) » et « lier par une promesse[743] ». Le terme évolue pour désigner le fait d'« attacher quelqu'un à son service », le recruter puis avec un sens plus large, l'idée d'entrer dans un lieu mais aussi dans une action. Au XXe siècle, le terme se spécialise pour signifier « prendre position sur des problèmes politiques » notamment en parlant d'artistes, d'intellectuels qui mettent leur art, leur pensée au service d'une cause. Ce détour par l'origine du mot nous permet de constater que dans la notion d'engagement réside une idée de servitude ou en tout cas de lien fort, de contrat avec un autre ou avec soi-même. Dans le cas de l'engagement littéraire, il s'agit d'un engagement moral, d'un accord entre ses convictions et son action.

Si l'étymologie aide à cerner un peu mieux ce qu'est l'engagement, il n'en reste pas moins que la notion de littérature engagée est très complexe. Pour certains, elle peut s'appliquer à tout auteur qui critique son époque, qui se sent concerné par les problèmes posés par sa société comme le fait par exemple Jean-Claude Mühlethaler dans ses travaux sur les auteurs du règne de Charles VI[744] :

> Le sens moderne du terme a beau être étranger au vocabulaire du Moyen Age, il y a des écrivains qui, déjà alors, ont été pris au piège de l'Histoire, placés par les événements face à leur responsabilité morale et politique au point de se sentir « embarqués[745] ».

D'autres, à l'instar de Benoît Denis, estiment qu'on ne peut raisonnablement considérer que La Fontaine ou encore Voltaire produisent des œuvres engagées. C'est pour lui un abus de langage car ces auteurs appartiennent à des époques différentes et ont par conséquent des modes de fonctionnement différents :

---

[743] Toutes les définitions données du terme « Engager » sont tirées du *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, *op. cit*.

[744] Jean-Claude Mühlethaler, « Une génération d'écrivains "embarqués" : le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire en France » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006

[745] *Ibid*., p.17.

> […] le contexte dans lequel s'est développée leur pratique, les obstacles qu'ils devaient affronter pour écrire sont suffisamment différents pour fonder chez eux une conscience littéraire largement distincte de la nôtre[746].

Ainsi, pour Benoît Denis, il a toujours existé des littératures de combat qu'il nomme « littérature d'engagement[747] » mais, afin d'être rigoureux et d'éviter des confusions qui feraient que « l'engagement se dissout : il est partout et nulle part[748] », il juge préférable de parler de « littérature engagée » pour désigner un moment précis de l'histoire de la littérature française. Il distingue donc trois moments qui lui semblent pertinents pour parler d'engagement littéraire. Le premier qui va de l'affaire Dreyfus jusqu'à l'entre-deux guerres et qui est un moment de débats, d'apparition d'un nouveau rôle social et politique de l'écrivain qui devient celui qu'on nomme l'intellectuel. Le second, lié « à l'hégémonie sartrienne, représente le moment "dogmatique" de l'engagement et dure une quinzaine d'années à partir de la fin de la Seconde Guerre Mondiale[749] ». Le troisième temps est plutôt celui du reflux de cette conception de l'engagement qui coïncide avec une nouvelle conception du monde des Lettres sous l'influence du structuralisme qui tend à effacer la transitivité de la littérature et qui s'en remet plus aux sciences humaines pour dire le monde qu'à la littérature elle-même.

L'engagement littéraire, comme l'explique Benoît Denis, « a connu son rayonnement le plus intense entre 1945 et 1955[750] », autrement dit dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre Mondiale, époque de grande remise en question des écrivains due à la découverte des camps, aux interrogations sur la responsabilité collective et individuelle, sur l'arme nucléaire et le clivage du monde en deux blocs, Est et Ouest. C'est l'époque du modèle sartrien de l'engagement littéraire théorisé en 1948 dans *Qu'est-ce que la littérature* ?

Le modèle sartrien et son usure

Aujourd'hui quand on pense à ce qu'est la littérature engagée, ce qui vient à l'esprit de manière évidente c'est le modèle sartrien, la figure de l'intellectuel qui descend dans la rue, qui participe aux débats publics, qui donne son avis non seulement dans ses ouvrages mais aussi dans des tribunes, dans des journaux.

Afin de mieux comprendre ce qu'est ce modèle il faut revenir sur les principes exposés par Sartre. Ainsi, l'engagement littéraire tel qu'il le conçoit et l'expose est lié à une époque, celle qui commence dans les années 30 à l'immédiat après-guerre, qui est une période

[746] Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, Points essais, 2000, p.10.
[747] *Ibid*., p.11.
[748] *Ibid*., p.10.
[749] *Ibid*., p.26.
[750] *Ibid*., p.17.

d'inquiétude avec notamment la menace de la guerre. Sartre explique que les écrivains de sa génération ont compris qu'il fallait écrire par rapport au monde :

> Le destin de nos œuvres elles-mêmes était lié à celui de la France en danger : nos aînés écrivaient pour des âmes vacantes, mais pour le public auquel nous allions nous adresser à notre tour, les vacances étaient finies : il était composé d'hommes de notre espèce qui, comme nous, attendaient la guerre et la mort. […]. Brutalement réintégrés dans l'Histoire, nous étions acculés à faire une littérature de l'historicité[751].

C'est bien le sentiment d'avoir été rattrapé par l'histoire qui fait dire à Sartre que la position de l'écrivain a changé et qu'il doit se préoccuper d'écrire pour le temps présent et pour les débats de son époque. Pour lui, s'engager est un acte réfléchi et conscient. Il considère qu'un écrivain est engagé « lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être *embarqué*[752] ». C'est donc une position claire qu'un auteur doit assumer. Une autre idée importante de l'engagement littéraire selon Sartre, c'est la distinction qu'il opère entre la poésie et la prose. Pour lui, la poésie ne saurait être engagée car le poète, de même que le musicien ou le peintre, n'exprime pas des significations. Il définit la poésie comme étant du côté des sons, des couleurs tandis que la prose est du côté des mots, donc de la signification :

> On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique ; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent ? L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose, la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique[753].

Une telle conception de la littérature engagée où l'écrivain et le langage sont au service d'une cause est évidemment très dogmatique et très rigide. Pour Sartre, l'écrivain ne peut que s'engager car il est dans le monde, il y vit :

> Nul n'est censé ignorer la loi parce qu'il y a un code et que la loi est chose écrite : après cela libre à vous de l'enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez. Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent[754].

Sartre semble donner le choix aux écrivains de s'engager mais pour lui, ceux qui ne choisissent pas l'engagement tel qu'il le conçoit encourent des risques tout comme les citoyens qui ne respectent pas la loi. Et ces risques sont, outre le mépris de Sartre (dont on imagine que les auteurs qui sont ses contemporains se remettent sans peine), le risque d'être tenus pour responsables des malheurs de l'humanité comme il l'exprime à propos de Flaubert et de Goncourt qu'il juge *a posteriori* :

---

751 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Folio, 1987, [1948], p.215.
752 *Ibid*., p.84.
753 *Ibid*., p.17-18.
754 *Ibid*., p.29-30.

> L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher[755].

Sartre se pose en juge impitoyable parce qu'il fait de la parole, des mots un pouvoir suprême capable non seulement de rendre compte du monde mais aussi, comme on le voit dans cette référence à la Commune, de changer la société : « quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement[756] ». Le silence des écrivains les rend alors coupables et aussi complices du pouvoir en place, des injustices sociales, des massacres car « l'écrivain engagé sait que la parole est action[757] ».

Ainsi, cette vision très intransigeante du rôle de l'écrivain et le fait que les mots soient instrumentalisés et soient considérés comme utilitaires expliquent que cette posture est difficilement tenable par un grand nombre d'auteurs, sur une longue durée. Très vite, le modèle sartrien s'émousse et finit par lasser ceux qui se sentent sommés de choisir entre défendre une cause ou bien privilégier l'esthétique. C'est ce qu'exprime Barthes dans ses *Essais critiques* publiés en 1964 : « Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique[758] ? ». Barthes explique que beaucoup d'auteurs, après les années cinquante, cherchent à sortir du mode binaire prôné par l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?*. La domination du structuralisme qui élimine le sujet et même l'histoire et l'Histoire, autrement dit la trame fictionnelle et le contexte historique, et qui se fonde principalement sur des préoccupations formelles précipite la fin non seulement de l'engagement sartrien mais aussi de manière générale de toute littérature d'engagement pour reprendre la terminologie employée par Benoît Denis.

Y a-t-il un sens à parler de littérature engagée aujourd'hui ?

Faut-il penser comme Benoît Denis que l'usure de l'engagement littéraire perdure aujourd'hui encore : « avec la fin de l'utopie révolutionnaire, c'est aujourd'hui la question même de l'engagement en littérature qui paraît avoir perdu sa pertinence[759] » ? On peut poser la question autrement et se demander s'il est pertinent à notre époque de parler de littérature engagée.

---

[755] Sartre, « Présentation », *in Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n°1, octobre 1945, p.19, cité par S.Florey dans *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2013, p.27.
[756] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit.*, p.28.
[757] *Ibid*.
[758] Cité par Benoît Denis, dans *Littérature et engagement, op. cit.*, p.17.
[759] Benoît Denis, *Littérature et engagement, op. cit.*, p.26.

Pour répondre le mieux possible à cette question, il convient de prendre en compte plusieurs phénomènes tels que le changement d'époque, de société et de rapport au monde du travail depuis Sartre. Sa disparition en 1980 coïncide d'ailleurs avec un changement de paradigme : la mort des dernières figures d'intellectuels, d'auteurs qui prennent directement position dans leurs écrits et leurs actions et un changement dans l'économie avec l'introduction du libéralisme et le recul du pouvoir des syndicats. Comment alors, se demande Sonya Florey dans ses travaux sur le travail de l'écrivain à l'époque du libéralisme et du néolibéralisme, l'écriture peut-elle quelque chose « dans un monde où le discours économique a tout colonisé[760] » ? On comprend que le modèle sartrien soit tombé en désuétude, même s'il a marqué les esprits et constitue encore une référence, dans une période de chômage de masse, où le travail a changé de nature de par la flexibilité sans cesse prônée et l'ubérisation de beaucoup de professions : « le mal est déjà accompli, les usines et les perspectives d'emploi ont disparu : la littérature ne changera rien à cela[761] ». Le constat de Sonya Florey peut sembler désespéré mais il traduit une bonne partie de ce que pensent beaucoup d'écrivains même s'ils ne tournent pas le dos au monde et s'ils enregistrent ses soubresauts comme par exemple François Bon dans *Daewoo* qui témoigne du licenciement des 1200 personnes employées par l'usine Daewoo qui s'était implantée en Lorraine grâce aux subventions publiques. François Bon a bien conscience que son ouvrage, écrit des années après la fermeture, ne peut changer les choses ni redonner du travail aux ouvriers, que la littérature ne peut remplacer l'action : « Parler pour qui ? On se serait mis là devant l'usine à danser nus sous le ciel que le monde entier n'aurait pas bronché[762] ». Néanmoins, les mots sont importants car s'ils ne constituent pas une arme, un moyen de combattre directement l'injustice, ils permettent de garder une trace des événements, des paroles des ouvrières. Écrire devient écrire contre l'oubli ce que donne bien à voir un passage de *Daewoo* dans lequel l'auteur, qui parcourt les lieux occupés par le site industriel, observe son démantèlement jusqu'à la disparition progressive du nom :

> La disparition progressive des six lettres, d'abord comme on efface à la machine, enlevant les dernières lettres. Quand j'étais arrivé, c'est un O majuscule qui se promenait dans le ciel, soulevé par le bras jaune de la grue au-dessus du rectangle bleu de l'usine ; et DAEWO puis DAEW puis AEW puis EW, enfin ce W au lieu de DAEWOO, écrit en géant sur l'usine[763].

---

760 Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), « Avant-propos », *in Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles), op. cit.*, p.12.

761 Sonya Florey « Écrire par temps libéral » in Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles), op. cit.*, p.12.

762 François Bon, *Daewoo*, pp.85-86 cité par S. Florey, « Écrire par temps libéral », *op. cit*., p.245-246.

763 François Bon, *Daewoo*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2004, [2006], p.77-78.

Pour finir, il ne reste plus qu'une lettre avant la disparition finale :

> Un instant il n'était donc plus resté que la lettre W, mais ce W géant, hommage à un auteur qui m'est cher et aux financiers tripatouilleurs de Daewoo, n'était rien […], enfin l'encadrement de cornière presque invisible sur le haut du fronton bleu tout plat et maintenant vide, lui aussi soulevé par la flèche de la grue. […] l'usine ce matin-là avait perdu son nom[764].

Face à ce qui n'est plus, il reste à l'écrivain à fixer par les mots le souvenir de l'usine. Alors, la littérature contemporaine a-t-elle abdiqué face à la puissance de l'économie néolibérale ? N'a-t-elle plus que pour perspective une fonction mémorielle ? À ce type d'interrogations Sonya Florey explique qu'une autre voie est possible qui passerait par :

> […] la redéfinition d'un monde auquel nous participons tous, et dans lequel notre responsabilité individuelle serait toujours déjà engagée du fait même de cette participation. Le travail de l'écriture, c'est aussi concourir à changer non pas le monde, mais notre perception du monde, en montrant que le combat qui d'abord semblait excéder nos capacités nous concerne tous, à notre niveau[765].

Ce combat a certes l'air d'être plus modeste que celui qui était porté par les auteurs engagés – dans une perspective définie par Sartre – car il n'a pas pour but de changer directement le monde. Néanmoins, cela reste un objectif fort et finalement très politique puisqu'il est question d'agir sur le lecteur, de le changer lui et sa façon de voir les choses, seule manière de faire bouger les lignes dans une société de consommation où le citoyen-consommateur peut penser autrement la production, l'économie et devenir un acteur à part entière. C'est que Sonya Florey appelle « une étape vers une conception éthique et citoyenne de l'économie[766] ».

Ainsi, s'engager aujourd'hui pour un écrivain, ce n'est plus être un maître à penser qui distribue les bons points et les anathèmes, qui a un avis tranché sur tout, cela consiste plutôt à faire réfléchir le lecteur, à l'aider à comprendre le monde dans lequel il évolue, à décrypter les mécanismes souvent obscurs de l'économie en lui donnant à voir le fonctionnement des discours et du management qui accorde plus d'importance aux objets qu'aux humains ce que montre Laurent Mauvignier dans *Ce que j'appelle oubli* qui prend pour sujet un fait divers[767] : un jeune marginal tué par des vigiles pour avoir bu des bières dans un supermarché. Mauvignier s'attache à décrire les sensations du SDF, la soif, puis le goût du sang pour précisément sortir cet homme du simple fait divers et lui donner un statut d'être humain à part entière. Mauvignier choisit d'en faire un individu plutôt qu'un cas social, plutôt qu'un chiffre qui vient grossir les statistiques de la violence. La lecture est assez oppressante – le texte est constitué d'une seule phrase qui se déploie sur une soixantaine de pages - on étouffe et on se

[764] *Ibid*., p.78.
[765] Sonya Florey, « Écrire par temps néolibéral », *op. cit*., p.246.
[766] *Ibid*., p.250.
[767] Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011.

sent obligé d'aborder le texte comme si on était en apnée. Le travail de l'écriture est justement ce qui permet de faire la différence entre le compte-rendu d'un fait-divers et la littérature qui expose bien plus que des faits, qui sert à faire ressentir afin de mieux réfléchir. Le fait que le texte soit irrespirable permet d'être au cœur du malaise, de la tragédie qui s'est jouée. Mauvignier, par ce procédé, par la forme choisie pour rendre compte de cette histoire place son lecteur en situation et l'implique directement. Comme l'analyse Dominique Rabaté :

> […] le lecteur devra comme l'écrivain (incarné dans le Je du narrateur du texte) éprouver de façon physique le chemin de croix de ce jeune homme, s'obliger à assister à tout ce qui disparaît normalement dans les représentations médiatiques des faits divers[768].

L'engagement de l'auteur contemporain est donc à envisager sous l'angle du lecteur. Certes, Sartre mettait déjà en avant son rôle dans *Qu'est-ce que la littérature ?* quand il déclarait « il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même[769] » et qu'il insistait sur le rapport entre lecture et écriture : « C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit[770] », mais l'exemple de *Ce que j'appelle oubli* fait surgir une autre dimension qui consiste pour un auteur à ne pas seulement s'engager mais à engager son lecteur lui-même dans le fait de société observé et narré.

Ainsi on peut dire qu'il y a encore un sens à parler aujourd'hui de littérature engagée à condition de bien définir ce qu'on entend par cette notion. Il ne s'agit bien évidemment pas pour les auteurs de revenir au modèle sartrien qui suscite d'ailleurs de la réserve voire de la méfiance comme l'exprime avec humour François Bégaudeau :

> Pour embêter un aveugle, piétine son livre en braille avec des pompes de golf, recommande la malveillance populaire. Si vraiment tu lui en veux, déplace tous les jours les meubles de son salon. Et pour embêter un écrivain ? Facile : dis-lui que son livre est engagé[771].

Cette méfiance des auteurs contemporains face à l'engagement est renforcée, comme le souligne également Bégaudeau, par la compromission de la littérature avec des pouvoirs totalitaires à une certaine époque :

> Il faut dire que quelques souvenirs emblématiques et douloureux cimentent ce consensus définitif, parmi lesquels les odes à Staline des camarades Eluard et Aragon[772].

On trouve la même remise en question chez François Bon qui veut bien être qualifié d'auteur engagé « à condition que ce ne soit pas l'idée de Sartre : pour changer le monde[773] ».

---

[768] Dominique Rabaté, « La forme à l'épreuve. Remarques sur *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », *in* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquée. Littérature française (XXème-XXIème siècle)*, Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2015, p.173.
[769] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p.49.
[770] *Ibid*., p.50.
[771] François Bégaudeau, « Les engagés ne sont pas légion », *in Devenirs du roman 1*, Paris, Naïve, 2007, p.63.
[772] *Ibid*., p.64.
[773] François Bon, « La Langue pour s'approprier le territoire », entretien avec Thierry Guichard *in Le Matricule des anges* n°23, cité par Sonya Florey in *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, p.39.

L'époque a changé et avec elle le statut de l'écrivain qui ne se pose plus comme une figure surplombante qui donne des leçons, qui explique où se situe le bien et le mal et qui propose une vision dogmatique du monde qu'il cherche à changer. Les écrivains ne font plus la sortie des usines en distribuant des tracts comme Sartre mais, comme le fait remarquer Sonya Florey[774], ils ont trouvé d'autres moyens plus adaptés à leur époque où d'ailleurs les usines existent de moins en moins. Ainsi, même si un grand nombre d'auteurs contemporains s'attachent, à travers leurs textes, à dénoncer les conditions de vie, de travail des personnes dominées, leur implication toutefois a trouvé d'autres voies, d'autres moyens de toucher le public, notamment à travers les festivals et autres animations littéraires qui sont des lieux de débats et d'actions au sein de la cité propices à un (ré)engagement direct comme l'explique Gisèle Sapiro qui y voit une façon d'exprimer la métamorphose de l'écrivain engagé :

> Cette repolitisation de la littérature contemporaine, fondée sur la dénaturalisation de l'ordre établi et le pouvoir de faire entendre le point de vue des « sans voix », s'accompagne d'un renouvellement des modalités de présence et d'intervention des écrivaine*s* dans la cité, avec l'essor des festivals de littérature et des résidences impliquant des animations[775].

On peut encore, à la suite de Gisèle Sapiro, citer les ateliers d'écriture dans les prisons, dans des lieux permettant de toucher les personnes qui sont dans les marges de la société. Cet engagement direct se fait chez Maylis de Kerangal par une action à destination des personnes incarcérées, par l'intermédiaire de lectures, de rencontres et par un soutien à l'Observatoire national des prisons sous la forme d'une participation à un ouvrage collectif[776] visant à soulever des fonds pour l'association et à rendre visible la question de l'emprisonnement dans le débat public. La littérature engagée n'est pas morte, loin de là, comme le font remarquer Alexandre Gefen et Anne Dujin dans un numéro de la revue *Esprit* :

> Nos attentes à l'égard de la littérature ont changé. Autant qu'une expérience esthétique, nous y cherchons aujourd'hui des ressources pour comprendre le monde contemporain, voire pour le transformer. Solliciter la littérature pour éclairer différemment une question sociale ou politique est redevenu ces dernières années une démarche fréquente[777].

La littérature contemporaine peut donc être considérée comme une littérature engagée, seulement elle a changé de nature, a suivi les évolutions de son époque ainsi que le changement dans le statut des écrivains. Pour Bégaudeau, les auteurs sont inévitablement engagés car ils ne vivent pas hors du monde :

> L'écrivain n'a pas à s'engager, puisque, engagé, il l'est toujours déjà. Qu'il le veuille ou non, un roman prend une position dans le champ idéologique contemporain. Position presque à entendre au

---

774 Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, p.44.

775 Gisèle Sapiro, « Les métamorphoses de l'écrivain engagé » *in Esprit*, juillet/août 2021, p.41.

776 Observatoire international des prisons. Section française, *Pour que droits et dignité ne s'arrêtent pas au pied des murs*, Paris, Seuil, 2021.

777 Anne Dujin et Alexandre Gefen « Politiques de la littérature », *Esprit*, juillet/août 2021, p.41.

> sens spatial. Prenez une cour de récréation, quoi que vous y fassiez vous vous trouvez quelque part. Vous voilà planté entre deux arbres pour faire le goal, sautillant au-dessus d'une corde pour vous faire des copines, accroupi non loin de la sautilleuse pour apercevoir sa culotte : vous occupez une position. Même adossé au mur des toilettes par le hasard-balthazar de votre désœuvrement, vous êtes là. Engagé veut dire que vous êtes là, ni plus ni moins[778].

Ainsi, Bégaudeau pousse l'idée d'engagement à l'extrême car, pour lui, rien que le fait d'exister, d'être quelque part, n'importe où, fait que nous sommes embarqués comme le dirait Pascal. Il n'y a alors, dans cette logique, aucune raison de se réclamer d'un engagement quel qu'il soit, puisqu'il fait partie de manière inhérente de la condition humaine. Étienne Barilier, sans être aussi radical que Bégaudeau, explique qu'on ne peut séparer la vie de l'écriture car « le langage est le monde et réciproquement[779] » et que par conséquent toute œuvre littéraire est un engagement - pas au sens sartrien on l'aura compris - dans le monde:

> Ce serait prétendre qu'il y a d'un côté l'action, la vraie vie ou la vie vraie, la société, la politique, le monde comme il va, et de l'autre côté l'écriture superbement irresponsable de notre monde, forteresse de mots ignorants du réel, être de pur langage en lui-même édifié[780].

Il y aurait donc, de nos jours, une inutilité d'un débat autour de la littérature engagée puisqu'il semble acquis que toute œuvre littéraire parle du monde. L'engagement littéraire a ainsi changé de forme mais aussi, par conséquent, d'appellation. Étienne Barilier propose d'ailleurs de passer du terme « engagée » à « engageante » :

> […] je crois que toute œuvre littéraire, dès lors qu'elle est grande, et large, et belle, même si elle n'est pas « engagée » au sens strict, et peut-être surtout si elle ne l'est pas, est une œuvre *engageante*, et qui éveille chez ses lecteurs la conscience et le désir d'action[781].

Si Barilier propose de changer « engagée » en « engageante » c'est pour souligner le rôle de l'écrivain contemporain qui se considère comme celui qui peut accompagner le lecteur, lui donner envie de comprendre le monde et peut-être d'agir sur le monde, d'être une force agissante dans la société. L'écrivain serait alors plus celui qui passe le flambeau qu'un guide qui en sait plus que ses lecteurs et qui indique la direction à prendre.

C'est ce que signale Dominique Rabaté en montrant que la société a changé et que, dans un contexte de désenchantement politique, dans ce que Lyotard a justement appelé la fin des Grands Récits, en écho avec la montée si souvent analysée des formes de l'individualisme post-industriel[782] », le rôle de l'écrivain a une portée plus modeste :

---

[778] François Bégaudeau, « Les engagés ne sont pas légion », *in Devenirs du roman 1*, *op. cit.*, p.64.
[779] Étienne Barilier, « Changer de monde, ou changer le monde ? », *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, p.269.
[780] *Ibid*., p.269-270.
[781] *Ibid*., p.278.
[782] Dominique Rabaté, « La forme à l'épreuve. Remarques sur *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p.172.

> Il ne peut plus détenir une vérité qu'il lui revenait de dire selon un pouvoir qu'il tenait de sa stature d'intellectuel reconnu[783].

De son côté, Bruno Blanckeman affirme également cette idée que les auteurs contemporains ne se voient pas comme des auteurs engagés au sens strict du terme :

> Aucun ne s'identifie pourtant à la figure prestigieuse de *l'écrivain engagé*, même ceux dont l'œuvre affiche avec le plus d'ostentation une opiniâtre pugnacité, ni celle de *l'intellectuel engagé*, pour ceux qui assument les postures du lettré ou du philosophe. À défaut de s'engager, l'écrivain est comme impliqué dans l'histoire de son temps et entend agir en retour face à elle[784].

Il ajoute que l'écrivain n'est pas au-dessus des autres hommes, qu'il « n'exerce plus son magistère du haut d'une tour d'ivoire qu'il consent parfois à quitter pour descendre dans la rue[785] » parce qu'il est « relié à ses contemporains, comme autant de micro-mailles d'une seule et même texture sociale[786] ». Jacques Derrida, cité par Chloé Chaudet, insistait sur l'importance du mot « engagement » :

> Nécessité impérative de garder le mot « engagement », un beau mot encore tout neuf (gage, gageure et langage, « situation », responsabilité infinie, liberté critique au regard de tous les appareils, etc.) en le tirant peut-être un peu ailleurs […]. Garder ou réactiver les formes de cet « engagement » en en changeant le contenu et les stratégies[787].

Néanmoins, comme le fait remarquer Derrida, puisque ce terme change de signification entre l'époque sartrienne et l'époque contemporaine, puisqu'on n'y entend plus exactement la même chose, il est plus adapté d'utiliser un autre terme. Il est donc préférable de parler pour notre époque et pour la littérature française[788], d'écrivain impliqué plutôt qu'écrivain engagé comme le fait Dominique Viart à propos de l'œuvre de François Bon :

> Peut-être est-elle plus « impliquée » qu'engagée, en ce sens que l'écrivain s'immerge dans le monde et ne le regarde pas en surplomb tout armé des discours qui voudraient idéalement l'organiser[789].

Bruno Blanckeman fait le même constat et préconise également l'utilisation du terme « implication » :

> Par *implication*, j'entends donc un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel[790].

---

[783] *Ibid*., p.172-173.

[784] Bruno Blanckeman, « De l'écrivain *engagé* à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIème siècle », *in* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquée. Littérature française (XXème-XXIème siècle)*, *op. cit.*, p.161.

[785] *Ibid*., p.163.

[786] *Ibid*.

[787] Jacques Derrida, « "Il courait mort" : Salut, salut. Notes pour un courrier aux *Temps modernes* », in *Les Temps modernes. 50 ans*, n°587, mars-avril-mai 1996, p.40 cité par Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement pas temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p.7.

[788] Chloé Chaudet fait justement remarquer que la notion de littérature engagée à disparu de la littérature française voire occidentale mais qu'elle est « loin d'être surannée partout notamment « dans bon nombre de contextes extra-occidentaux », *in Écritures de l'engagement pas temps de mondialisation*, *op. cit.*, p.24.

[789] Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p.11.

Ces définitions correspondent en effet au statut des écrivains contemporains dont l'intérêt pour le monde, pour les faits de société et les questions politiques ne sont pas nécessairement suivies d'actes militants puisque les écrivains ont une position moins voyante comme le fait remarquer Dominique Rabaté pour qui « les modalités de l'intervention changent en devenant plus modestes, plus circonscrites[791] ».

1.2. Formes de l'engagement dans la littérature contemporaine

Des « fictions critiques[792] »

Ainsi, depuis les années 80, la littérature a opéré, ce que Dominique Viart a nommé, « un retour à la littérature transitive[793] », c'est-à-dire un intérêt retrouvé pour le monde, pour la société :

> On observe d'abord un retour à la littérature transitive après deux décennies de recherches formelles et de solipsisme littéraire. Après une période esthétique consacrée à l'absolu du Texte, produisant une littérature « intransitive », plus préoccupée d'elle-même que du monde, soucieuse d'explorer ses formes et de les contester de l'intérieur, d'en expérimenter de plus innovantes, la littérature se retrempe dans le monde, les écrivains se ressaisissent du réel, du sujet, non pour en revenir aux formes traditionnelles de l'expression-représentation mais pour aborder ces thèmes comme des questions problématiques que continuent de travailler les critiques et le soupçon portés par la modernité[794].

Ce retour de la littérature au réel est le fruit des mutations de la société qui a été bouleversée par des changements économiques représentés par les chocs pétroliers des années 70 qui mettent fin à une période de croissance, par des bouleversements politiques et l'effondrement des dernières illusions idéologiques qui ont fait tomber avec elle « le Mur qui en était le signe tangible[795] ». Avec ce retour à une littérature transitive se repose de manière quasi consubstantielle la question de l'implication de l'auteur. Il est important d'insister sur le fait que si la littérature « se retrempe dans le monde », elle a changé sa façon de le faire. Ce n'est pas parce qu'elle s'intéresse de nouveau au sujet qu'elle replonge pour autant dans la tradition. Il ne s'agit plus pour les auteurs d'écrire comme Zola, de s'attaquer aux problèmes de la société à la manière des auteurs naturalistes mais de parler du monde en inventant des

---

[790] Bruno Blanckeman, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.73.

[791] Dominique Rabaté, « La forme à l'épreuve. Remarques sur *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p.172.

[792] Dominique Viart, « ''Fictions critiques'' : la littérature contemporaine et la question du politique » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles), op. cit.*

[793] *Ibid.*, p.186.

[794] *Ibid*.

[795] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*. *Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p.15.

formes nouvelles. L'ère du soupçon est passée par là et la littérature contemporaine « a retenu les leçons de la modernité[796] ». Pour tenir compte de ces changements et du nouveau statut de l'écrivain contemporain, Gisèle Sapiro propose de donner une nouvelle définition de la responsabilité des écrivains qui :

> […] se sont écartés de la prétention de Zola d'ériger la littérature au rang d'une science. Ils ne la conçoivent pas plus comme l'incarnation d'une philosophie, à l'instar de Sartre ou de Camus. Pour autant, contrairement aux discours qui dénoncent le formalisme et le nombrilisme de la « littérature française » depuis le nouveau roman, les écrivains les plus novateurs ne se sont pas désintéressés de l'histoire, de la politique, des rapports sociaux, des mœurs ou de la psychologie. Ils ont exploré les techniques narratives ou les modes de représentation ou de symbolisation adéquats pour en traiter littérairement, et c'est dans cette exploration qu'il faut rechercher les formes que revêt aujourd'hui la question de l'éthique de responsabilité de l'écrivain[797].

Dominique Viart propose de nommer les œuvres de la littérature contemporaine des « fictions critiques[798] » à la fois parce qu'elles posent un regard sur le monde afin de l'ausculter, afin d'en montrer les dysfonctionnements mais aussi parce qu'elles portent un regard critique sur leurs propres pratiques d'écriture, sur la façon de raconter une histoire :

> Et ce sont des entreprises *critiques* à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertain… – et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre *littéraire* un regard sans complaisance[799].

La littérature contemporaine fait preuve d'autoréflexivité, elle est consciente d'elle-même ce qui fait que sa critique porte à la fois sur son sujet et sur la narration. La première page de *Daewoo* de François Bon illustre parfaitement cette caractéristique des « fictions critiques » :

> Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses, là devant un portail ouvert mais qu'on ne peut franchir, le silence approximatif des bords de ville un instant tenu à distance, et que la nudité crue de cet endroit précis du monde on voudrait qu'elle sauve que béton et ciment enclosent, pour vous qui n'êtes là qu'en passager, en témoin[800] ?

L'auteur interroge ici les rapports entre le réel et la fiction et il n'aura de cesse tout au long de ce texte de les faire dialoguer notamment en empruntant diverses formes fictionnelles telles que l'enquête de terrain, le dialogue théâtral. La saisie du réel qui est forcément complexe ne peut se faire, pour François Bon, qu'à travers le mélange de différentes approches littéraires chacune plus adaptée pour le dire et pour l'approcher. Ainsi, la littérature, par les moyens qui lui sont propres, parvient à rendre compte des problèmes de la

---

796 *Ibid*., p.187.

797 Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXème-XXIème)*, Paris, Seuil, 2011, p.715.

798 Dominique Viart, « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique, *op. cit.*, p.185.

799 *Ibid*., p.192.

800 François Bon, *Daewoo, op. cit.*, p.9.

société (même si pour François Bon « la vieille magie de raconter des histoires[801] » ne change rien à la marche du monde « qui se moque aussi des romans[802] ») et s'oppose à ce que Robbe-Grillet pouvait écrire dans *Pour un nouveau roman* :

> […] dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître[803].

Pour le nouveau romancier qu'est Robbe-Grillet, la littérature, conformément à la doxa structuraliste des années 60, n'a pas pour fonction de servir une cause mais doit plutôt viser la gratuité sans perspective morale ou moralisatrice et se tourner vers elle-même. Il conçoit l'action politique et la littérature comme deux activités séparées :

> […] au lieu d'être de nature politique, l'engagement, c'est pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur[804].

Or, il apparaît que la littérature contemporaine, loin de faire preuve de naïveté à l'égard des formes du réalisme et de ce qu'on appelait le roman à thèse avec lequel elle ne cherche pas à renouer, combine dans un double mouvement une réflexion sur le monde et une réflexion sur son écriture, sur ses propres moyens de raconter. Elle ne présente pas une pensée monolithique qui consisterait à pencher soit du côté de Robbe-Grillet soit du côté de Sartre mais cherche à s'interroger sur la forme, sur sa propre expression afin de pouvoir interroger le monde.

Des formes nouvelles pour dire et interroger le monde

Nous avons vu que l'écrivain contemporain ne voulait pas se poser en maître à penser ni descendre dans la rue ni faire basculer ses textes dans une dimension militante. L'engagement des auteurs, que nous avons choisi de nommer « implication », a été reconfiguré pour, non plus proposer des romans à thèses, mais pour sensibiliser les lecteurs à certaines situations, pour faire écho aux luttes actuelles qui se déroulent notamment dans les manifestations, les grèves. Les écrivains contemporains n'ont pas de solutions à donner, ils ne prétendent pas proposer de nouveaux systèmes de pensée ou des modes d'actions qui permettraient de changer la société. Leur but est plutôt de rendre compte de ce qu'ils observent, de décrire ce qui se passe dans le monde, d'essayer de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans le système économique et social afin de faire réfléchir et réagir, éventuellement, le lecteur. Pour dire le monde et pour l'interroger, ils utilisent toutes les

[801] *Ibid*., p.10.
[802] *Ibid*.
[803] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1996, [1961], p.39.
[804] *Ibid*.

ressources de la littérature allant même jusqu'à les dépasser quelquefois en faisant appel à d'autres disciplines comme nous allons l'examiner dans l'œuvre de Kerangal que nous n'avons pas perdue de vue malgré ce détour, un peu long mais nécessaire, par la littérature contemporaine et son rapport à l'engagement.

Ses textes, qui ne sont pas un retour au roman à thèse, choisissent le plus souvent de ne pas renouer avec un héros qui serait un porte-parole de l'auteur ou qui permettrait d'illustrer des concepts, de défendre une idée comme le souligne Susan Suleiman qui définit ainsi le roman à thèse :

> Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse[805].

Selon elle, le roman à thèse obéit à des critères précis qui sont tournés vers le message à délivrer :

> Dans le roman à thèse, le trait dominant qui détermine tout le reste est le vouloir-dire un message simple, inambigu et à la limite exhortatif[806].

On pourrait croire que *Réparer les vivants* est un roman à thèse si l'on considère que le sujet traité est uniquement le don d'organes – le texte est bien plus complexe et excède largement cette problématique – mais il n'est absolument pas question pour Kerangal comme elle le signale elle-même de « faire un livre pour dire donnez vos organes[807] ». Il n'y a aucune exhortation ni message à faire passer, ce qui est tout le contraire du roman à thèse comme elle le fait remarquer : « ce n'est pas mon travail de tenir des positions morales[808] ». On constate en effet que l'auteure ne cherche pas à privilégier un point de vue précis sur le don d'organes, au contraire, elle donne à entendre les différentes opinions à travers les réactions divergentes des personnages notamment celle de Sean, le père de Simon, très opposé à l'idée de prélèvement au début, qui réagit de façon violente en allant jusqu'à donner du poing dans le mur du bureau de l'infirmier coordonnateur des prélèvements d'organes, Thomas Rémige, et en expliquant que, pour lui, « le corps de Simon n'est pas un stock d'organes sur lequel il s'agit de faire main basse » (*RV*, 134). De plus, elle ne cache pas la stratégie argumentative de Thomas pour essayer de convaincre les parents, stratégie fondée sur une éventuelle générosité de Simon qui permettrait de faire accepter le don d'organes comme un prolongement naturel de ce qu'il était. Sean s'insurge contre ce procédé :

> […] c'est de la merde cette histoire de générosité, je ne vois pas en quoi le fait d'être généreux ou de faire des voyages vous autorise à penser qu'il aurait faire don de ses organes (*RV*, 133).

---

805 Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, puf/écriture, 1983, p.14.
806 *Ibid.*, p.283-284.
807 Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, *op. cit.*, 2015
808 *Ibid*.

En outre, l'essentiel de l'histoire se situe du côté du donneur et de sa famille et moins du côté de la receveuse, Claire. Quelques chapitres lui sont consacrés mais ils sont situés vers la fin du roman. Elle prend place logiquement au bout de la chaîne d'actions, de personnes qui ont rendu la greffe possible, elle fait partie d'un tout, d'un processus que l'on voit se dérouler, elle n'est pas mise en avant. Ce parti-pris sert à éviter la dramatisation et la démonstration appuyée qui viendrait exhorter le lecteur à pencher en faveur du don d'organes. C'est ce que signifie l'auteure dans le passage suivant qui relate l'arrivée de Virgile et d'Alice qui ont rapporté le cœur de Simon à Paris :

> Un calme profond règne dans l'habitacle : si la tension est palpable, nulle trace ici d'une mise en scène de l'urgence pour reportage télévisé à la gloire des transporteurs et de la chaîne humaine héroïque, nulle pantomime hystérique décalquée sur l'affichage d'un chronomètre en rouge dans le coin de l'écran (*RV*, 290).

Nulle mise en scène tapageuse ici pour narrer l'une des étapes importantes de la transplantation car l'auteure ne cherche pas à créer du sensationnel. Les thèmes sont bien évidemment émouvants dans *Réparer les vivants* mais Kerangal tient à distance le pathétique dans tous les instants poignants tels que l'accident de Simon, la réaction des parents, la demande de consentement au prélèvement d'organes ou bien encore l'ouverture du corps du jeune homme. La plupart du temps, l'auteure convoque, pour décrire ces moments, des œuvres littéraires ou artistiques, des références mythologiques qui permettent d'éviter toute plongée dans le pathos. Ainsi, par exemple, la scène dans laquelle sont prélevés les organes de Simon est d'une grande délicatesse et d'une grande poésie qui néanmoins n'occultent pas la réalité brutale de l'opération :

> Le corps de Simon Limbres est désormais une dépouille. Ce que la vie laisse derrière elle quand elle s'est retirée, ce que la mort dépose sur le champ de bataille. C'est un corps outragé. Châssis, carcasse, peau. Celle du garçon prend lentement la couleur de l'ivoire, elle semble se durcir, nimbée de cette lueur crue qui tombe du scialytique, elle semble devenir une carapace sèche, un plastron, une armure, et les cicatrices en travers de l'abdomen rappellent un coup mortel – la lance au flanc du Christ, le coup d'épée du guerrier, la lame du chevalier (*RV*, 285).

Ce passage est tout à fait révélateur de la façon de procéder de Kerangal pour évoquer des réalités dures, des moments qui peuvent serrer le cœur des lecteurs en évitant de tomber dans l'émotion pure. Si l'on regarde plus en détails ce texte, on se rend compte que la description du corps de Simon au tout début n'épargne pas le lecteur, nulle métaphore ne vient enjoliver la représentation qu'elle en donne puisque les termes qu'elle utilise sont assez crus comme le mot « dépouille » qui présente le corps du jeune homme comme une simple enveloppe mais aussi le mot « carcasse » qui donne l'impression de voir les restes d'un animal éviscéré – ce qui en fin de compte est ce qui arrive vraiment au corps de Simon. Dans le même temps, Kerangal fait accéder ce corps à une autre dimension, celle de la religion par l'utilisation de la

comparaison entre les cicatrices laissées par l'incision avant le prélèvement des organes et les stigmates sur le corps du Christ avec la trace de la lance sur son côté, ainsi que par le verbe nimber qui n'est pas sans rappeler le nimbe, le disque lumineux qui entoure la tête des saints et de Dieu dans les représentations sacrées. On observe également une référence au combat, à travers les termes « champ de bataille », « le coup d'épée du guerrier » ou encore « la lame du chevalier » qui permet de changer de temporalité – du présent au Moyen Âge – et de registre – du réalisme à l'épique – permettant de donner une autre dimension au prélèvement des organes faisant accéder ce sujet à un statut poétique qui interroge nos représentations de la mort. Le religieux et l'héroïque permettent à Kerangal d'aller au-delà de la simple émotion, de transcender le fait de société – le don d'organes – pour le faire accéder à plus de complexité évitant ainsi de faire du texte un récit purement médical et documentaire ancré dans la seule réalité de la transplantation cardiaque. Kerangal évite ainsi l'écueil de l'exposé documentaire, du ton didactique du roman à thèse ce qui n'empêche pas de constater que, sans être inféodée à ce dernier, sans chercher à faire passer un message, *Réparer les vivants* est une œuvre qui a touché le public comme le prouve le nombre important de prix des lecteurs qu'il a remporté. La force de ce roman est de présenter un parfait équilibre entre le sujet de société et son traitement littéraire, ce que Sylvie Vignes présente très justement comme étant le « fruit de l'alliance entre savoirs et empathie, et [de] la qualité d'une écriture[809] ».

À cette remise en question du roman à thèse correspond également une remise en cause de la question de héros comme le donne à voir Dominique Viart :

> […] le roman contemporain n'a pas rétabli le « héros » que l'ère du soupçon avait mis à mal. Pas plus qu'il ne prétend édifier des « récits exemplaires[810] ».

Ces récits exemplaires, tout comme le roman à thèse, s'appuient sur une histoire, sur un personnage principal dont le parcours sert à donner une leçon et éventuellement à modifier la façon de penser du lecteur. Ces types de textes procèdent d'une volonté des auteurs de livrer, de manière consciente, un récit démonstratif. Il existe bien chez Kerangal un roman qui s'attache particulièrement à mettre en valeur un personnage. Il s'agit d'*Un Monde à portée de main* qui paraît avoir un statut un peu à part dans la production de l'auteure ou qui amorce peut-être un changement dans sa façon de raconter une histoire puisqu'il présente le parcours d'une jeune femme, Paula, ainsi que son apprentissage dans le domaine du trompe-l'œil. On

[809]Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.70.
[810] Dominique Viart, « « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p.193.

la suit de son entrée à l'Institut de peinture de Bruxelles jusqu'à son intégration dans le monde du travail en passant par ses doutes, par l'incompréhension de ses parents pour ses choix de carrière. *Un monde à portée de main* a bien l'apparence d'un *Bildungsroman* par l'intérêt pour le parcours du personnage et pour sa transformation à la fin du roman où, épanouie, elle est en train de peindre un cerf noir dans le fac-similé de la grotte de Lascaux. La transformation est tellement réussie que Paula s'est fondue dans les traces des peintres préhistoriques. Susan Suleiman définit ces histoires d'apprentissage qui se font, selon elle :

> par deux transformations parallèles affectant le sujet : d'une part, la transformation *ignorance* (de soi) = *connaissance* (de soi) ; d'autre part, la transformation *passivité* = *action*. Le héros va dans le monde pour se connaître et atteint à cette connaissance à travers des actions qui sont à la fois des « preuves » et des épreuves. Les aventures où le héros triomphe sont les moyens par lesquels il « découvre sa propre essence », remplissant ainsi la fonction classique de l'épreuve ; mais elles sont également la preuve qu'il a atteint à la connaissance de soi, condition préalable pour toute action authentique à venir. En effet, les « aventures » ne constituent qu'un prélude à l'action véritable : c'est au seuil de la « vie nouvelle » du héros que se termine l'histoire d'apprentissage[811].

Un monde à portée de main correspond tout à fait à cette définition tant sur le plan du contenu – l'initiation et la transformation – que sur celui de la narration – la fin coïncide avec l'entrée du personnage principal dans le monde, au moment où il y a trouvé sa place. De plus, la construction de ce roman en trois chapitres est comme un écho du roman de Goethe *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, modèle du genre, dont la structure en trois parties – les débuts, l'apprentissage, l'entrée dans la vie – correspondent aux trois parties (si l'on excepte les pages 11 à 29 qui constituent une introduction en forme de prolepse) du roman de Kerangal : « Imbricata », « Le temps revient » et « Dans le rayonnement fossile ». Susan Suleiman rapproche le *Bildungsroman* du roman à thèse dont elle fait une sous-catégorie[812]. Si *Un monde à portée de main* reprend certaines caractéristiques du roman d'éducation il n'est cependant pas à ranger du côté du roman à thèse puisque Paula ne vit pas des épreuves terribles qui vont la faire grandir et qui vont changer le cours de sa vie. Quoi de commun en effet entre ses hésitations, ses incertitudes quant à la voie qu'elle a choisie et l'enfance difficile et la vie semée d'embûches de Marianne dans *La Vie de Marianne* de Marivaux ou du personnage de Dickens, David Copperfield ? Kerangal ne cherche pas à faire passer un message à travers le personnage de Paula et son roman n'a rien d'un récit exemplaire dans lequel on trouverait une « structure "antagonique" qui privilégie des récits manichéens où s'affrontent des valeurs, marquées positivement et négativement,

811 Susan Suleiman, *op. cit*., p. 82.
812 *Ibid*., p.80.

magistralement illustrées par un“ héros” qui les sert et les met en acte[813] ». *Un monde à portée de main* illustre les transformations que le roman contemporain peut faire subir au roman traditionnel et s'inscrit dans les « fictions critiques » puisqu'il utilise une forme qui lui préexiste tout en s'en dégageant ou du moins en s'en inspirant sans suivre aveuglément ses principes.

Comme nous l'avons vu à travers notamment l'exemple de *Réparer les vivants*, une caractéristique importante des « fictions critiques » est de n'être ni « assertive ni démonstrative[814] » mais de laisser plutôt le lecteur se faire sa propre opinion. C'est pourquoi elles évitent le plus souvent le point de vue surplombant qui correspond à l'autorité fictive étudiée par Susan Suleiman, lui préférant des « narrateurs incertains[815] » qui sont plus conformes à l'idée de ne pas délivrer une vérité, une doctrine à suivre comme on peut le constater par exemple au début de *Réparer les vivants* au moment de la description de l'accident qui va coûter la vie à Simon :

> Chris a accéléré sans même s'en rendre compte, épaules affaissées, mains lourdes sur le volant, la route devenue rectiligne, oui, peut-être qu'il s'est dit c'est bon, c'est dégagé (*RV*, 25-26).

Dans ce passage, l'auteure ne fait pas intervenir un narrateur omniscient qui expliquerait la façon dont s'est déroulée la sortie de route du van. Le narrateur est plutôt incertain et émet une hypothèse à l'aide de l'adverbe « peut-être ». Le passage se poursuit sur presque une page en accumulant les autres raisons possibles qui permettraient de comprendre le drame :

> […] chacun sait les plaques de verglas formées sur le bitume, invisibles sous le ciel mat mais caviardant les bas-côtés de la route, et chacun devine les nappes de brouillard qui planent à intervalles irréguliers, compactes, l'eau s'évaporant de la boue à mesure que le jour monte, des poches dangereuses qui filtrent le dehors en effaçant tout repère, oui d'accord, et quoi encore, quoi d'autre ? Une bête traversant la voie ? Une vache perdue, un chien ayant rampé sous une clôture, un renard à queue de feu voire une silhouette humaine fantomatique en lisière de talus et qu'il aurait fallu éviter au dernier moment, d'un coup de volant ? Ou un chant ? Oui, peut-être que les filles en bikini qui tapissaient la carrosserie du *van* se sont animées soudain pour venir ramper sur le capot et envahir le pare-brise, lascives, leurs chevelures vertes débouclant leurs voix inhumaines, ou trop humaines, et que Chris a perdu la tête, attiré dans leur piège, percevant ce chant qui n'était pas de ce monde, ce chant des sirènes, ce chant qui tue ? (*RV*, 26-27)

À l'adverbe « peut-être » Kerangal ajoute une série de questions qui sont comme autant d'hypothèses sur ce qui a pu se passer et qui semblent s'adresser à un interlocuteur qui peut vraisemblablement être le lecteur, « oui d'accord, et quoi encore, quoi d'autre ? », comme si le sens se construisait à plusieurs, de manière collective ou en tout cas comme si l'auteure laissait une place en creux pour ceux qui sont en train de lire. Rien de tel pour mettre à mal le principe d'autorité fictive et pour pousser à l'extrême le désir de ne plus se poser en maître à

[813] Dominique Viart, « « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p.193.
[814] *Ibid*., p.197.
[815] *Ibid*.

penser, en détenteur d'une certaine vérité. Cela se manifeste également chez Kerangal par une utilisation volontairement floue des voix narratives et des pronoms personnels sujets. Ce procédé, qui est très présent depuis *Corniche Kennedy*, sert à mêler les points de vue des personnages, du narrateur externe et de l'auteur afin d'éviter l'affirmation d'un point de vue unique comme dans le passage où les parents de Simon, pour réfléchir au prélèvement des organes de leur fils, se trouvent au bord du fleuve :

> Je ne veux pas qu'ils ouvrent son corps, qu'ils le dépiautent, je ne veux pas qu'ils le vident – pureté chromatique de la voix de Sean, blanche, que le froid aiguise comme la cendre sur la lame. Marianne introduit sa main gauche dans la poche droite de la parka de Sean, l'index et le majeur atteignent le creux noir de son poing […]. Sean tourne la tête, le bourdonnement du vraquier se rapproche par la gauche […]. Marianne et Sean le suivent des yeux, longue coque, cent quatre-vingt mètres, trente mille tonnes au moins, il défile, rideau rouge coulissant progressivement sur la réalité – et ce qu'ils pensent en cette seconde je l'ignore. (*RV,* 158)

Kerangal brouille volontairement l'énonciation en utilisant deux fois le pronom personnel sujet « je » au début et à la fin de l'extrait pour désigner deux personnes différentes, le père de Simon et le narrateur. Elle joue sur l'énonciation en supprimant les marques de ponctuation comme les guillemets qui clôtureraient trop fortement la parole de Sean et l'empêcheraient d'opérer un glissement progressif vers la parole du narrateur – encore un exemple de narrateur incertain – qui parle pour dire qu'il ne sait pas. Il intervient pour signifier son ignorance montrant une fois encore la rupture avec le pouvoir absolu du narrateur omniscient. La superposition des voix, le dialogue avec le lecteur, l'absence de point de vue surplombant sont à relier à la forme du roman choral qui, comme nous l'avons vu, est très pratiquée dans le roman contemporain et par Kerangal en particulier notamment dans *Naissance d'un pont* et dans *Réparer les vivants*. Sans refaire l'analyse du roman choral, on peut rappeler qu'il sert à constituer un réseau de personnages qui tous sont importants, ont un rôle à jouer et que le fait de faire entendre leurs voix, de donner à voir leur histoire s'inscrit dans une volonté égalitaire et démocratique. L'auteur impliqué n'habite pas une tour d'ivoire, il va dans la rue, non pour distribuer des tracts comme Sartre mais pour observer sur place, pour se livrer à des enquêtes, en reprenant les méthodes des sciences humaines, sur le sujet qu'il traite. À la fin de *Daewoo,* François Bon écrit dans ce qui est la conclusion du livre : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête[816] ». L'écrivain contemporain impliqué fait voir les coulisses de ses textes afin de faire percevoir ses tâtonnements, de révéler sa démarche ce qui ôte toute idée de vérité révélée et d'écriture démonstrative. Laurent Demanze observe très justement que « ces écritures contemporaines de l'enquête se mènent en dialogue avec le concret[817] » et

[816] François Bon, *Daewoo, op.cit*., p.247.
[817] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête, op. cit.*, p.19.

manifestent « un impératif renouvelé de retrouver l'épaisseur du monde, depuis le recul des avant-gardes[818] ». Cette « littérature de terrain[819] » constitue une part importante de la littérature contemporaine. Kerangal l'a aussi pratiquée dans *Kiruna*, qui correspond plus à un désir d'exposer la façon dont le texte est né qu'à un désir de raconter une histoire. Kerangal se montre dans un café en train de parler à une géologue française installée à Kiruna, en train de visiter une partie de la mine tout comme par exemple Jean Rolin, dans *La Clôture*, qui se décrit en train d'effectuer des recherches sur le maréchal Ney dans la bibliothèque de la Fondation Thiers :

> Ainsi, à l'insuffisante clarté d'une lampe d'un modèle ancien, découpant un grêle cône de lumière au sein d'une masse d'ombre de plus en plus compacte au fur et à mesure que l'heure tourne, ainsi m'appuyais-je la lecture de l'œuvre inachevée du général Bonnal : trois volumes in-quarto publiés à la veille de la Première Guerre Mondiale et consacrés à *La Vie militaire du maréchal Ney, duc d'Elchingen, prince de la Moskova*. Enfin, lire est une façon de parler : je les parcourais, distrait souvent, car il était assez chiant, le général Bonnal[820].

Ce passage est tout à fait représentatif de la littérature de terrain, qui ici, d'une façon quelque peu outrée, s'attache à décrire minutieusement les faits et gestes de l'auteur transformé pour l'occasion en rat de bibliothèque. Jean Rolin ne cache même pas son ennui et son manque d'enthousiasme comme le montre le terme vulgaire utilisé pour décrire le style de Bonnal. Tous ces détails ne servent pas à faire progresser le récit puisque malgré le manque d'entrain de Rolin pour la prose de Bonnal, le lecteur pourra néanmoins lire, dans les pages qui suivent la vie de Ney. Le rôle de ces précisions est d'immerger le lecteur dans la démarche de l'auteur qui est ainsi suivie pas à pas. De même, Jean Rolin se montre en train d'arpenter les alentours de la porte de la Chapelle, de circuler dans ce territoire, ce qui le conduit au cœur d'une autre enquête, à savoir la découverte des espaces et de leurs habitants autour du boulevard Ney :

> […] le square […] était vraiment trop minable […] avec ses amoncellements de détritus, ses flaques d'huile de vidange et d'autres fluides corrosifs, ses épaves de bagnoles cramées ou désossées et ses restes épars de vies brisées (je pèse mes mots), sacs de couchage pourris ou vieux matelas de mousse, que même une évocation de la Berezina y eût été déplacée[821].

La Berezina permet de faire le lien entre les deux enquêtes : la vie du Maréchal Ney et la vie autour du boulevard auquel il a donné son nom. Ce qui intéresse Rolin c'est précisément le fait que ces territoires urbains sont les champs de bataille d'aujourd'hui (ou du début des années 2000 au moment où Rolin publie ce livre) avec ses marginaux, ses laissés-pour-compte qui luttent pour leur survie. Néanmoins, on peut noter une différence entre *Kiruna* et un texte comme *La Clôture* car Kerangal choisit un lieu et une histoire qui relèvent de

---

818 *Ibid*.
819 Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *op. cit*.
820 Jean Rolin, *La Clôture*, Paris, Gallimard, Folio 2004 [2002], p.15.
821 *Ibid*., p.112-113.

l'extraordinaire – rien de moins que le déplacement d'une ville – alors que Rolin s'installe dans des lieux liminaires, banals comme les terrains vagues près des boulevards des Maréchaux de même que Philippe Vasset qui avec *Un Livre blanc* parcourt les lieux de la région parisienne qui ne sont pas répertoriés sur les cartes. Il est cependant à la recherche de l'extraordinaire :

> Au cours de cette quête, j'espérais, comme les héros de mes livres d'enfant mettre au jour le double fond qui manquait à mon monde[822].

Mais, loin de découvrir des lieux merveilleux, l'auteur est confronté au banal voire au sordide. Il rencontre plus dans ses pérégrinations des carcasses de voitures et des tas de pierres que des trésors architecturaux :

> […] venu chercher du merveilleux et ne découvrant que des ruines, je me faisais l'effet du capitaine Haddock qui, au début des *Bijoux de la Castafiore*, s'étonne que des gitans vivent dans une décharge[823].

L'exploration du terrain est une façon pour Philippe Vasset de façonner sa conscience politique, de montrer qu'il a enfin quitté une certaine insouciance adolescente symbolisée par les nombreuses allusions aux romans d'aventures et aux bandes dessinées ce qui constitue une différence avec Kerangal qui, même quand elle se rend sur le terrain, cherche à faire jaillir le merveilleux des lieux parcourus, des situations rencontrées sans toutefois tomber dans un optimisme béat, sans être dupe et ignorer la réalité comme le montre ce passage de *Pierre feuille ciseaux* qui évoque à la fois la façon dont résonne un nom de cité sur une petite fille et l'aspect nettement moins enchanteur du lieu :

> […] elle peine encore à retenir son adresse exacte, mais sait désormais qu'elle vit « à la Prêtresse », mot inconnu qui lui évoque le séjour d'une fée, d'une déesse, quelque chose de noble et de magique, si bien qu'elle est fière de prononcer ce nom, ignore que cette petite cité construite à la fin des années 50 – plan général en peigne, quatre barres hautes de deux à cinq étages, environ trois cent logements -, […] est aujourd'hui vieillie, peu sûre (*PFC*, 73-74).

C'est ce même principe qui anime la description du Clos Saint-Lazare dans la deuxième histoire de *Pierre feuille ciseaux*. Kerangal présente les lieux tels qu'ils ont été vus par le garçon du Clos quand il était petit en juillet 1998, au moment de la coupe de monde de football et qu'il avait l'impression d'être arrivé au paradis :

> […] le 12 juillet, le stade de Saint-Denis est le centre du monde […]. Un halo de lumière sidérale vers le sud délave le ciel – une soucoupe volante s'est posée là, toute proche, irradiant de lumière et d'énergie (*PFC*, 26).

À travers ces deux exemples nous pouvons nous rendre compte que Kerangal a une façon de faire voir la banlieue qui est peu banale puisqu'il n'y a aucun misérabilisme, elle parvient même à faire percevoir à son lecteur que des individus y vivent avec leurs aspirations, leurs

822 Philippe Vasset, *Un livre blanc*, *op. cit.*, p.10.
823 *Ibid*., p.20.

rêves, qu'elle essaie de faire ressentir, et bien évidemment avec également les déceptions inhérentes à la réalité à laquelle ils se heurtent comme en témoignent cette remarque de l'auteure : « les deux mille appartements où logent douze mille habitants sont vétustes, surpeuplés, et l'idée d'une France Black-Blanc-Beur réconciliée est une vue de l'esprit » (*PFC*, 27). Ainsi, l'auscultation du terrain chez Kerangal qui identifie les problèmes, comme ici l'insécurité, la vétusté, se double d'une volonté de sortir du cadre attendu pour donner un autre point de vue en valorisant les individus. François Bon lui aussi, dans *Décor ciment*, donne à voir comment vivent les individus dans la cité de Bobigny en racontant leur histoire, leur passé mais sa vision de la banlieue sur le plan architectural est très sombre voire morbide et mortifère puisqu'il utilise les métaphores de la maladie pour décrire la cité comme un lieu de vie sinistré : « On vit dans une dent cariée[824] », « tant pis pour ceux qui habitent la carie[825] », « Ville, qui dans ces débordements en impasse, n'est plus à l'image des hommes, les force d'habiter une tumeur sans vie[826] ». Les métaphores de la mort servent le même but: « les tours, d'ici, forment comme les masses gigantesques de pierres tombales abandonnées[827] », « les restes détruits de l'homme qui avait dû, pour les habiter, se glisser dans ces linceuls que le béton ménage[828] ». Le point de vue de Kerangal est tout autre. Certes, elle commence sa présentation de la banlieue d'une manière assez attendue :

> C'est une vaste dalle de béton au bout d'une ligne de métro, dépeuplée à cette heure – mitan d'une matinée de janvier, froid sec (*PFC*, 7).

Cette description n'échappe pas aux clichés de la représentation de la banlieue avec la dalle (que François Bon mentionne lui aussi dans une sorte de passage obligé: « les tours en rang autour de la dalle en ciment[829] »), avec la froideur du lieu évoquée par son dépeuplement et par la mention du mois de janvier, avec l'impression de bout du monde marquée par le terminus du métro. Cependant, très rapidement, Kerangal rompt avec ces stéréotypes :

> […] vers l'est, la part du ciel s'amplifie étrangement, une trouée – on ne s'y attendait pas -, un horizon, au bout de quoi des tours d'immeubles (*PFC*, 7).

L'horizon – symbolique – se dégage faisant apparaître une trouée dans le ciel bouché comme un espoir qui se dessine ou comme le désir d'écrire autrement cette banlieue. L'incise « On ne s'y attendait pas » semble traduire la propre surprise de l'auteur et faire écho à celle du lecteur cherchant ainsi à déconstruire les idées toutes faites sur ce lieu. De plus, Kerangal donne un

824 François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, p.105.
825 *Ibid*.
826 *Ibid*., p.197.
827 *Ibid*., p.70.
828 *Ibid*., p.74.
829 *Ibid*., p.49.

ancrage historique très fort à la cité du Clos Saint-Lazare en expliquant ce qu'était le lieu sur lequel elle a été construite là où François Bon évoque seulement la légende de Saint Denis. Maylis de Kerangal tout comme François Bon cherche à sortir la banlieue du non-lieu par des procédés différents : Bon en s'attachant aux personnages qui y vivent, en développant leurs histoires et Kerangal en intégrant les histoires personnelles des personnages dans l'histoire et la géographie du lieu. Elle s'intéresse également aux Archives nationales dont le nouveau bâtiment se construit à côté de la cité provoquant l'incrédulité et l'étonnement du garçon du Clos – « Les archives de quoi ? il demande ; les Archives nationales, elle répond, précisant dans la foulée : les archives de la France. Qu'est-ce que ça vient faire ici ? » (*PFC*, 51) – comme si la banlieue n'était pas en elle-même un lieu de mémoire, révélant ainsi l'image que traîne habituellement ce territoire et ses villes champignons qui semblent avoir poussé *ex nihilo* à partir des années cinquante, comme l'écrit Xavier de Jarcy, « l'histoire des quartiers "sensibles" reste très mal connue du grand public[830] » ainsi que de ses habitants d'ailleurs. Le garçon du Clos, lui, ignore tout des Archives :

> […] les archives, il ignore ce que c'est exactement, ce mot lui évoque seulement le passé, quelque chose de vieux et de volumineux, quelque chose de fragile. Une accumulation. Une matière inutile aussi. Les cartons et les dossiers, les fichiers. La paperasse (*PFC*, 51).

Pour le garçon du Clos, les archives sont principalement vues de manière dévalorisante, comme des vieilleries qui encombrent ce qui est rendu par l'énumération « les cartons et les dossiers, les fichiers », par le terme familier « paperasse » et par l'adjectif « inutile ». Ce qui frappe l'imagination du garçon ce sont les trois cents kilomètres d'archivage qui lui permettent de se rendre compte de l'importance de l'entreprise. Le rôle joué par les Archives n'est pas secondaire - même s'il en est peu fait mention dans le texte - il est essentiel car il permet, à travers la référence à la mémoire, de questionner indirectement ce que signifie vivre ensemble, faire communauté et se créer une identité s'il n'y a ni racines ni repères.

Les descriptions des espaces jouent un rôle important chez Kerangal comme dans toute littérature de terrain qui, avec sa précision, son sens du détail, sont « souvent plus descriptives qu'argumentatives[831] ». Cela correspond bien évidemment à un changement du statut de l'écrivain qui s'est éloigné de la figure de l'intellectuel engagé et qui ne prétend plus faire passer ses idées à travers ses personnages, ses histoires mais qui cherche plutôt à présenter des hypothèses et ses nombreuses hésitations favorisées par la forme de l'enquête qui lui permet également d'abandonner le réalisme et sa volonté d'objectivité puisqu'elle est

[830] Xavier de Jarcy, *Les Abandonnés. Histoire des « cités de banlieue »*, Paris, Albin Michel, 2019, p.7.
[831] Dominique Viart, « « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p.199.

« le récit hésitant d'un parcours impliqué[832] ». Ces hésitations, ces hypothèses formulées correspondent bien au statut de l'écrivain contemporain qui n'affirme plus des vérités mais s'interroge sur le monde qui l'entoure, qu'il essaie de saisir en tant que citoyen, en tant qu'être ordinaire qui ne se place pas au-dessus des autres, qui ne se considère pas comme un guide. Cela explique ce besoin d'enquête, de se présenter en recherche et cela explique aussi le motif de la mosaïque adopté pour rendre compte de ce qui a été trouvé, des différentes étapes de la recherche. Ainsi, dans *Kiruna*, Kerangal mêle les entretiens, les visites, les documents comme les photos qu'elle voit dans le musée de la mine, les souvenirs d'autres mines, les réminiscences de lectures comme le très attendu, dans ce contexte, *Germinal*, les impressions personnelles et les sensations. Cette composition permet de rendre une certaine unité au réel qui se présente en pièces détachées et dont les morceaux épars trouvent, l'espace d'un instant, une certaine unité grâce à une conscience qui les réunit exactement comme dans une mosaïque ou comme dans un puzzle, motif qui rappelle la démarche de Perec qui comme le souligne Laurent Demanze « a rappelé la nécessité de la lacune, pour faire pièce aux illusions réalistes et rappeler les angles morts de la représentation[833] ». C'est dans cette démarche que s'inscrivent nombre d'auteurs contemporains à l'instar de Philippe Vasset dans le bien nommé *Un livre blanc* qui tente de redonner une cohérence à l'espace urbain en essayant de combler les blancs des cartes typographiques. Il serait illusoire de penser pouvoir remplir une telle mission sur le terrain au vu des changements et des difficultés d'accès de certains espaces mais au moins l'écriture est une tentative de relier cette « réalité trouée, friable[834] » sans céder au fantasme de reconstituer un monde, de remplir les blancs mais bien en gardant l'idée perecienne du puzzle.

Montrer au lieu de démontrer

L'écrivain contemporain impliqué cherche à montrer et à comprendre le monde plus qu'à l'expliquer et à le théoriser ce qui explique la dimension très descriptive des textes de Kerangal. Nous avons eu l'occasion de voir qu'elle prenait un soin particulier dans la description des outils nécessaires à Paula pour pratiquer le trompe-l'œil, des lieux comme la corniche pour ne citer que ces deux exemples parmi ceux innombrables que l'on trouve dans son œuvre. On pourra toujours objecter que les romans de Zola sont eux aussi très descriptifs mais l'usage qui est fait de la description dans le roman naturaliste n'est pas le même que

[832] Laurent Demanze, Un nouvel âge de l'enquête, *op. cit.,* p.23.
[833] *Ibid*., p.283.
[834] Philippe Vasset, *Un livre blanc*, *op. cit.*, p.102.

dans le roman contemporain. Chez Zola, la description vise à faire croire qu'elle copie le réel par l'utilisation de procédés tels que la saturation de détails, d'objets, d'indications spatiales qui font signe et qui donne l'illusion de la réalité. C'est le fameux effet de réel mis en évidence et théorisé par Barthes. Pour Philippe Hamon, le texte réaliste est en quelque sorte prédéterminé par un contexte qui le rend assez prévisible comme il l'explique en prenant pour exemple les références historiques et géographiques :

> Par cet embrayage systématique sur un arrière-plan historique et politique, le texte se constitue comme prévisible […]. Les noms propres historiques ou géographiques (Rouen, rue de Rivoli, Notre-Dame de Paris, etc.), qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres […], fonctionnent donc un peu comme des *citations* du discours pédagogique: ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performation (garants-*auctores*) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail[835].

La description dans les romans contemporains, et plus précisément dans les « fictions critiques », ne sont pas à mettre sur le même plan que les descriptions des romans réalistes car elles cherchent moins à donner l'impression au lecteur qu'il est en train de voir un pan de la réalité qu'à interroger le réel à travers une subjectivité d'ailleurs souvent revendiquée. Ainsi, François Bon dans *Paysage fer* a capté ce qu'il voyait lors de ses trajets en train de Paris à Nancy. Il traverse à cette occasion le Grand Est, région sinistrée. Sans créer un seul personnage ni une histoire, sans intervenir, sans un seul propos critique sur la situation, il parvient par la description elle-même et uniquement par elle à rendre compte de la situation économique des villes qu'il traverse. Une fois le livre refermé, on se rend compte que François Bon ne nous a pas fait faire une petite promenade ferroviaire le long de la Marne, de la Meuse ou encore de la Moselle mais que quelque chose de bien plus profond se joue dans la description des traces du passé qui est un passé industriel avec ces « entrepôts morts[836] » à Vitry-le-François, « les usines mortes[837] » de Lorraine, tout un monde disparu, celui des ouvriers, que la description des vestiges permet de garder encore un peu vivant. L'accumulation d'éléments descriptifs – mosaïque qui représente l'univers industriel des régions de l'Est de la France – permet de faire prendre conscience au lecteur de la fin de ce monde :

> On en est encore, chaque jeudi, le témoin. La nouvelle ligne de train, enfin plus rapide, bientôt passera droit, il n'y aura plus que deux gares et quelques parkings. On sera nous-mêmes dispensés de constater l'abandon. On ne regardera même plus, peut-être, aux vitres du train[838].

---

[835] Philippe Hamon, « Un discours contraint » dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michaël Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p.137.
[836] François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier Poche, 2014, [2000], p.57.
[837] *Ibid*., p.123.
[838] *Ibid*.

Kerangal, sans construire comme François Bon un texte sur la seule description de lieux vus et sans évincer la fiction, parvient elle aussi dans certains livres à faire ressentir une situation, un changement sans faire de commentaires. On trouve ce procédé dès son premier ouvrage, *Je marche sous un ciel de traîne* :

> Ribérac. Cinq mille habitants bercés sous les tuiles par ce vent sec et chaud qui remonte d'Espagne. Deux fois plus de monde l'été. La rue principale traverse la bourgade, du nord au sud, prend soin de s'élargir au milieu de sa course en une fausse place qui rassemble les commerces, puis s'en va mourir en courbe sur la Nationale, en passant devant l'hypermarché local, celui qui enfle chaque année davantage avec sa cohorte de parkings, d'affiches géantes et de petites baraques tristes (*JMST*, 27).

Dans ce passage, la description est progressive puisqu'elle commence par la rue principale de la ville pour en sortir ensuite et s'ouvrir vers la route Nationale. Le décor change donc et Kerangal en le décrivant fait apparaître des différences entre d'un côté les commerces du centre et de l'autre l'hypermarché dont elle annonce l'agrandissement qui préfigure le triomphe des zones commerciales qui vont changer la physionomie des territoires. Dans *Kiruna*, elle décrit l'omniprésence de la mine qui est tellement importante qu'elle s'étend sous la ville obligeant cette dernière à lui céder entièrement la place et à déménager sous peine de s'effondrer. Elle fait comprendre par la description et par les sensations ce que peuvent être les conditions de vie des habitants de Kiruna, cette ville présentée en « pièces détachées » (*K*, 11) :

> Je perçois parfois la vibration de la mine, sourde, qui semble s'intensifier la nuit quand la ville dort, ou bien ce grondement sec quand on dynamite la roche à plus d'un kilomètre dans le fond de la terre (*K*, 136).

Par ailleurs, Kerangal propose différents points de vue, autres que le sien, sur la mine et ne s'arrête pas aux inconvénients, elle montre également les aspects positifs :

> Malgré la nature du travail et l'isolement de la ville, LKAB n'a jamais eu de difficulté à recruter, et la mine connaît un plein emploi permanent même si depuis 2008, avec la crise du fer suédois liée à la concurrence du minerai chinois, les effectifs ont diminué à l'instar des profits de la mine. Les salaires, supérieurs ici aux standards européens, attirent la main d'œuvre : 2700 euros par mois environ pour un mineur qui travaille au fond, salaire auquel s'ajoutent les primes et un *financial package* – un logement LKAB à faible loyer, un abonnement à une salle de sport ou une cabine de sauna (*K*, 46-47).

À partir de ces descriptions de la vie à Kiruna, à partir des divers éléments qui embrassent une vision large, qui lui sont présentés, c'est au lecteur de se faire sa propre opinion sur la situation. Ainsi, la littérature contemporaine impliquée en refusant le surplomb s'attache plutôt à montrer qu'à démontrer contrairement à la démarche d'auteurs tels que Zola qui, à partir de ses observations de terrain privilégie l'intrigue, crée des personnages forts et des situations romanesques afin de faire passer un message comme le fait remarquer Laurent

Demanze : « L'imagination est sollicitée pour donner du relief et de la force persuasive à ce qui a été observé[839] ».

1.3. L'œuvre de Kerangal : une « poéthique[840] »

Le choix des sujets : une attention portée aux problèmes sociaux et politiques

Après avoir examiné les formes que peut prendre la littérature impliquée chez Kerangal, nous allons nous intéresser aux sujets abordés qui, eux aussi, permettent de se rendre compte de la vision du monde de l'auteure et de son intérêt pour ce qui l'entoure. La littérature contemporaine se plaît à explorer le quotidien, les lieux qui sont représentatifs du monde actuel. Ainsi, Annie Ernaux se livre à une exploration d'un hypermarché dans *Regarde les lumières mon amour*, Elisabeth Filhol s'intéresse aux travailleurs des centrales nucléaires dans *La Centrale*, on ne compte plus les auteurs qui installent leurs personnages dans ou autour du monde de l'entreprise et du management comme, pour n'en citer que quelques-uns, François Bégaudeau dans *En guerre*, Arno Bertina dans *Des Châteaux qui brûlent* ou encore Thierry Beinstingel avec *Retour aux mots sauvages*. Maylis de Kerangal, elle aussi, montre son attention au monde par le choix de ses sujets, des cadres dans lesquels elle fait évoluer ses personnages. Dans ses premiers textes, les références directes à l'actualité, aux sujets économiques et politiques sont plutôt timides. C'est à peine si on repère ces éléments tant ils sont marginaux par rapport au reste de la narration. Ainsi, dans *La Vie voyageuse*, au détour d'une promenade nocturne, la narratrice est intriguée par des files de personnes qu'elle n'identifie pas immédiatement comme étant des demandeurs d'asile :

> Plus nous avancions et plus je voyais se former, à l'autre extrémité de la place, de longues files noires. Je n'ai pas compris immédiatement qu'il s'agissait de colonnes humaines. *Clandestino*, m'a dit la plus vieille des deux géantes d'une voix laconique. Ils attendent l'ouverture de l'Immigration. Ces ombres, rendues ici à marche forcée – marche ou crève – se tenaient en silence derrière des cordages aux épissures irrégulières. Il était impossible d'isoler un visage, d'atteindre un regard ou d'entendre une voix. Elles formaient un tout indistinct et soumis qui me révoltait (*VV*, 82).

Il s'agit de la seule mention, dans le roman, d'une thématique politique contemporaine. On peut remarquer également que, dans ce passage, il est plus question d'une réaction épidermique, d'une indignation renforcée par la narration à la première personne du singulier et par le verbe « me révoltait » que d'un regard critique tel qu'il apparaît dans des œuvres plus récentes comme *À ce stade de la nuit* qui développe ce thème des migrants. De même, dans

[839] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p.124-125.
[840] Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète*, *op. cit.*, 1995.

Dans les rapides, la description du Havre se mêle à celle de la situation politique de l'année 1978 :

> Le vent y circule dans un bruit d'enfer et avec lui, la marche des années Giscard et les crises qui lardent au couteau le beau costume de la modernité : les puits ferment en Lorraine, deux cent vingt mille tonnes d'huile noire échappées de l'*Amoco Cadiz* surfacent la mer côtière, les Brigades rouges exécutent Aldo Moro, et encore, par-dessus tout, un Premier ministre tout rond déclare qu'il faut se serrer la ceinture. Tout cela, les trois filles n'y pensent jamais (*DR*, 14).

Toutes ces références à l'actualité de l'époque sont résumées dans une longue énumération qui donne à voir la crise politique, économique et déjà écologique des ces années 1970 qui n'est pas développée dans la suite du roman. Kerangal fait preuve d'intérêt pour ces questions qui forment l'arrière-plan de son texte permettant de le situer dans une époque précise dès les premières pages. Cela semble être le rôle principal de ces éléments puisqu'il n'en sera plus question dans la suite. Kerangal nous prévient d'emblée « les trois filles n'y pensent jamais », ce qui explique le désintérêt pour ces questions. Kerangal a choisi de raconter plutôt l'histoire d'adolescentes qui commencent à s'affranchir, qui découvrent le rock, vivent leurs premières histoires d'amour, se construisent à travers deux modèles féminins, Debby Harry la chanteuse du groupe Blondie et Kate Bush.

Plus Kerangal quitte la forme traditionnelle du roman, c'est-à-dire abandonne le personnage principal associé à la narration à la première personne du singulier, comme dans *Je marche sous un ciel de traîne* et *La Vie voyageuse*, laisse de côté la chronologie de l'histoire et se libère de l'intrigue, de la psychologie et d'une certaine tendance autobiographique, plus les sujets sociaux et politiques gagnent du terrain dans ses ouvrages. Ainsi, dans *Corniche Kennedy* la description des personnages de la bande de la corniche est l'occasion de mettre l'accent sur les problèmes causés par la pauvreté chez les adolescents :

> Le petit en slip noir ouvre la marche, clope calée dans sa bouche de treize ans – bouche de gosse usée déjà, aphteuse et corrompue, gâtée par le shit, la colle, les tabacs les plus sales, noircies par les sodas discount et tous les sucres dégueulés au fond des caddies le premier jour du mois, bouche oubliée des services sociaux de la ville, passée au travers des scrutations blouses blanches et bouts de doigt glacés, aucune hygiène ce gosse, c'est la cata, que font les parents, pas vu un gramme de fluor, connaît pas la brosse à dents, pas beaucoup bu non plus de bobol de lait blanc avec Nesquik en option déposé par maman – encore une cuillère mon ange ? –, jamais prisé une salade, oublié la tomate et la pomme depuis qu'elle sèche la cantine cette bouche (*CK*, 39).

On retrouve une fois encore le procédé de l'énumération comme dans le passage précédemment cité de *Dans les rapides* mais cette fois, loin d'être un résumé et un arrière-plan sociologique qui servirait à ancrer l'histoire dans un milieu précis, ces éléments accumulés se diffusent dans l'ensemble du roman qui repose sur la différence sociale – et son dépassement – entre la bande de la corniche et la fille de la bourgeoisie, Suzanne, venue la rejoindre. Ici, la description de la pauvreté naît à partir d'un détail, la bouche du garçon, qui

permet d'en examiner les causes et les conséquences. En effet, en se concentrant sur cette bouche décrite à l'aide de termes très dévalorisants comme « aphteuse », « corrompue » ou encore « gâtée » l'auteure raconte une enfance pauvre sans beaucoup d'attention portée à la santé. L'hygiène dentaire a été négligée comme on le voit à travers les nombreuses négations qui renforcent ce désintérêt : « aucune hygiène », « pas vu un gramme de fluor », « connaît pas la brosse à dents ». L'hygiène alimentaire, qui est une des causes de l'état cette bouche, a elle aussi été oubliée et permet à Kerangal de faire un portrait des classes sociales les plus défavorisées dont l'alimentation est souvent plus sucrée et moins équilibrée que celle des classes moyennes et supérieures. Un grand nombre d'études expliquent cette corrélation entre les pratiques alimentaires et le niveau social :

> Au niveau des aliments, les personnes ayant suivi des études supérieures consomment plus de fruits et de légumes, mais également plus de fromage, de yaourt et fromage blanc ou encore de chocolat. Au contraire, les individus qui se sont arrêtés au primaire ou au collège boivent plus de soda[841].

C'est exactement ce que donne à voir Kerangal quand elle oppose les sodas et les produits sucrés à des aliments plus équilibrés tels que le lait, les légumes et les fruits et lorsqu'elle écrit : « les sodas discount et tous les sucres dégueulés au fond des caddies le premier jour du mois ». En une phrase, elle expose les problématiques sociales du manque d'argent et de son corollaire, la piètre qualité des aliments achetés et leurs répercussions sur la santé. Au début du passage, la gradation descendante « le shit, la colle, les tabacs les plus sales, noircies par les sodas discount et tous les sucres dégueulés au fond des caddies » expose l'évolution des conditions de vie du garçon en passant de sa consommation actuelle de drogues aux négligences dont il a été victime dans son enfance. Kerangal essaie d'expliquer les mécanismes sociaux qui peuvent conduire à de telles situations sans jugement. Les seules marques de critiques qui se font entendre, telles que « c'est la cata, que font les parents », ne sont pas du fait de l'auteure mais viennent de voix qui ne sont pas clairement identifiées. Kerangal choisit d'utiliser ce procédé afin de rendre compte des préjugés, des remarques habituelles qui se font dans ces cas-là sur la responsabilité des parents. Enfin, le passage au discours direct encadré par les deux tirets « – encore une cuillère mon ange ? – » ainsi que le terme infantilisant « bobol » opèrent un contraste avec la vie dure que mène le garçon. Ils sont utilisés dans une visée quasiment ironique pour faire ressortir tout ce qui a manqué à cet adolescent dans son enfance et pour faire réagir le lecteur. L'attention que porte Kerangal aux détails, aux objets, comme ici l'alimentation, lui vient de ses années de formation en

[841] Clément Le Foll, « L'alimentation, grand marqueur des inégalités sociales en France », *Le Monde*, 18 juillet 2017.

anthropologie sociale à l'EHESS et notamment d'un travail de recherche sur le Mont de piété, comme le fait remarquer Dominique Viart, qui portait sur les « misères dissimulées, celles qui ne se disent que dans l'ordre des comptoirs et par le truchement des objets[842] ».

Plus loin dans le roman, Kerangal utilise une fois encore l'énumération pour décrire une autre enfance difficile, celle d'un personnage secondaire, Tania, la prostituée russe dont le commissaire Sylvestre Opéra était amoureux. On retrouve la même attention portée aux questions sociales qui trouvent leur inscription dans le corps, la bouche du garçon dans l'extrait précédent et ici sur la peau de Tania :

> Il est des peaux qui parlent, chacun sait cela, la peau de Tania parla pour elle, peau de filles mal nourrie, élevée aux farines épaisses, aux viandes pauvres bouillies dans le saindoux, régalée aux cornichons et soignée à l'huile de foie de morue, aux rasades d'alcools forts ; Sylvestre devina le teint brouillé sous le maquillage […], il vit tout ce que l'on voit par en-dessous, en contre-plongée, l'enfance russe, l'adolescence rageuse et marronnasse dans la banlieue de Vladivostok (*CK*, 89).

L'enfance pauvre de Tania se lit sur son épiderme, dans sa chair même. Elle a marqué durablement son physique qui en garde des traces, des stigmates auxquels Sylvestre est très sensible. Ainsi, Kerangal s'attache à mettre en avant ces questions même dans ce qui n'est pas l'histoire principale de *Corniche Kennedy* montrant tout l'intérêt qu'elle porte à ces thématiques. De même, dans *Naissance d'un pont*, Kerangal fait apparaître fugacement la figure de Youri, le frère cadet de Shakira, personnage qui ne joue aucun rôle dans la construction du pont et qui ne vit même pas à Coca. Parler de lui permet de constituer l'arrière-plan de l'existence de Shakira à laquelle elle donne ainsi plus d'épaisseur. Cela permet également à l'auteure de porter une attention au monde et à ses atrocités telles qu'elle les décrit à travers l'expérience de soldat de Youri en Tchétchénie, atrocités rendues encore plus terribles par le style et le vocabulaire familiers qui renforcent l'impression de document brut, de proximité sans afféterie avec ce qui est raconté :

> […] et qui maintenant pénètre dans les baraques suspectes de la banlieue de Grozny en défonçant les portes à grands coups de grolle, la mitraillette tenue fermement contre la hanche et pointée à l'intérieur vers d'hypothétiques corps ennemis fondus dans les recoins obscurs, planqués sous les gravats ou recouverts de boue, et qui s'immobilise devant les habitations, et attend, écoute, guette, et au moindre bruit arrose à fond, arrose à mort, en balayant tout l'espace du canon, tac tac tac tac, arrose comme un malade, et bientôt, il ne prend même plus la peine de jeter un œil là-dedans, il défonce la porte et mitraille direct, sans attendre tellement il a peur, tellement il a vu ses potes agoniser parce que canardés par surprise dans des embuscades, la gorge ensuite tranchée à chaud sur le cadavre […], ça crie, ça pleure, les vieilles, les femmes, les enfants (*NP*, 213-214).

Toujours dans *Naissance d'un pont*, la rencontre entre l'architecte du pont Ralph Waldo et l'ingénieur Georges Diderot, est l'occasion, en superposant l'imaginaire – le palace de Coca -

[842] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante, *op. cit.*, p.24.

et la réalité – le Four Seasons d'Istanbul –, de s'attacher aux traces d'un passé pénitentiaire gommé par une réhabilitation luxueuse :

> Rancard au bar du Four Seasons, dernier palace ouvert à Coca et spot en vue, établi dans l'ancienne prison, à l'instar de celui d'Istanbul : les cellules des Indiens réfractaires et des pires bandits de la zone y ont été réformés en suites de luxe à deux mille dol la nuit après grattage des murs effaçant pour toujours les graffitis de révolte, les insultes racistes et menaces proférées pour les juges […], les parloirs y sont convertis en salles de séminaire équipées pour tout genre de Conference Call, les ateliers en Business Center, le réfectoire en Lounge Bar jazzy et la cour de la taule en jardin tropical avec piscine de mosaïque et parterre d'immarcescibles roses (*NP*, 203).

Dans « Mustang » publié dans *Canoës* en 2021, la critique se fait plus directe – parce qu'elle concerne une époque plus ancienne ou parce que l'écriture de Kerangal a évolué au début des années 2020 et se veut plus directe ? - et vise la vénérable École des Mines du Colorado qui propageait encore dans les années 90 le mythe de l'homme blanc qui asservit la nature à son usage – ce qu'on appelle communément le progrès – tant pis si cela implique l'éradication des Indiens :

> Cette école, donc, activait elle aussi la grande narration des origines, elle rappelait la ruée vers l'or de Pikes Peak et les cent mille types fébriles, prêts à tout pour une once de paillette, qui avaient convergés ici même vers 1860, elle exaltait le passé minier de Golden – quel nom , quand même – et prenait appui sur ce substrat mythique pour raconter l'éternelle histoire de la civilisation et du progrès, ou comment l'homme blanc s'était rendu maître de la terre, de ses richesses, avait inventer de quoi exploiter sa matière, comment il avait imposé son droit, comment et à quel prix : la force, la boue et les colts, la cupidité, la violence ; la destruction des Indiens des Grandes Plaines. (*C*, 45)

L'énumération des actions et des substantifs n'est évidemment pas en faveur de ces pionniers ni d'ailleurs le vocabulaire avec le terme « types » assez dévalorisant ni même l'incise qui juge et dénigre la ville.

Enfin, dans la nouvelle « Ruisseau et limaille de fer » parue pour la première fois dans *Le Monde* le 2 août 2020, Kerangal s'exprime sur la place des femmes dans la société à travers le traitement particulier infligée aux voix féminines notamment à la radio – et l'on sait depuis *À ce stade de la nuit* que la radio est un vecteur et un déclencheur de la critique chez Kerangal – qui sont sommées de se masculiniser, d'adopter « une tessiture virile » (*C*, 24) pour être plus crédibles car « plus tu parles aigu, plus tu es perçue comme fragile, nerveuse, moins résistante, à l'inverse, plus la voix est grave, plus celle qui parle est jugée solide, rassurante, digne de confiance » (*C*, 27). Le traitement inégalitaire entre les hommes et les femmes est analysé du point de vue du corps, de l'intime et Kerangal n'oublie pas les répercussions sur l'accès à l'emploi – « Ici, on n'aime pas trop les petites voix sucrées ! a-t-on balancé récemment à Zoé, manière de la prévenir que son accès au micro était compromis et qu'elle ferait mieux de revoir ses rêves à la baisse » (*C*, 27) – et les changements imposées aux femmes pour qu'elles se conforment à l'injonction de gommer les traces de féminité

notamment cette « voix de chiotte, [ce] désavantage naturel » (*C*, 27). Kerangal montre son opposition à cette « mue sociale des voix féminines » (*C*, 28) et cherche à faire réfléchir le lecteur sur un phénomène qui semble banal mais qui est symptomatique des injonctions faites aux femmes.

Les sujets traités, l'attention aux problèmes sociétaux et politiques font que l'on peut donc qualifier les textes de Kerangal de textes impliqués. Dominique Viart les qualifie fort à propos de « déploiements socio-ethnographiques[843] » et fait remarquer qu'on ne compte plus dans ses écrits ce type de préoccupations : « adolescents, ouvriers à l'heure de la mondialisation, conscrits russes, sont nombreux dans l'œuvre[844] ». Néanmoins, force est de constater que la façon dont elle traite ces thématiques est assez différente de ce que l'on peut observer chez un grand nombre d'auteurs qui lui sont contemporains et qui pour certains appartiennent au même groupe comme les écrivains affiliés au collectif Inculte. Il serait donc intéressant d'examiner les différences dans le traitement de sujets sociaux et politiques chez Kerangal et chez d'autres auteurs.

L'exemple du traitement du conflit social chez Kerangal, Bégaudeau, Bertina et Filhol

Pour examiner la singularité de Kerangal, nous avons choisi de comparer *Naissance d'un pont* – l'un de ses rares ouvrages où l'on trouve un début de contestation sociale – avec *Bois II* d'Élisabeth Filhol, *Des Châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina et *En guerre* de François Bégaudeau[845]. Les deux derniers ouvrages sont publiés chez Verticales (comme la plupart des textes de Kerangal), d'ailleurs Bertina fait partie, comme Kerangal, du groupe des Incultes et Bégaudeau a, un temps, figuré parmi les membres de ce collectif. Dans ces trois ouvrages, une usine est délocalisée ce qui provoque la colère des ouvriers ainsi qu'un mouvement de grève qui aboutit à la séquestration du patron. *Bois II* et *Des Châteaux qui brûlent* s'organisent entièrement autour de la grève et de la détention du dirigeant ou du représentant de l'État qui se produit vers la moitié du roman chez Filhol et dès le début chez Bertina. L'issue du conflit n'est cependant pas semblable car chez la première le patron est relâché à la fin sans que sa vision du monde soit changée :

> Il prend acte, ne pose pas de question. Se réjouit cependant qu'on ait retrouvé un peu de bon sens. Qu'on soit sortis de l'impasse dans laquelle on se trouvait pour revenir à une position plus raisonnable. Se lève, sourit, nous prend à témoin qu'un accord comme celui-ci aurait pu se négocier dans d'autres conditions[846].

[843]Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante, *op. cit.*, p.23.
[844] *Ibid*., p.24.
[845] Ces romans ont respectivement été publiés en 2014, 2017 et 2018 alors que *Naissance d'un pont* date de 2010.
[846] Elisabeth Filhol, *Bois II*, Paris, POL, 2014, p.251-252.

De même, les ouvriers ont l'impression de n'avoir rien gagné dans la lutte qu'ils considèrent comme vaine :

> […] se battre, lutter, même ça la plupart du temps ne sert plus à rien, ne donne prise sur rien, en dehors des primes de licenciement, sachant que tout ce qui augmente la prime entérine du même coup les licenciements[847].

Des châteaux qui brûlent s'achève sur la scène, racontée par l'un des employés de l'usine, du secrétaire d'État que l'on fait entrer dans l'abattoir, dont on « a lié les poignets avec cette ficelle qui nous sert pour les pattes des poulets au moment de la cuisson[848] » et que l'on a placé dans un congélateur. Cette fin quelque peu extrême et grand-guignolesque semble nous dire qu'il n'y a plus aucune négociation possible, plus aucun espoir et qu'il ne reste qu'une violence qui certes ruine tout espoir comme le fait remarquer Fatou mais procure le plaisir de la vengeance, de se sentir puissant pour une fois :

> Mais si vous faites ça…Vous n'espérez donc rien du tout de c'qu'on a construit cette semaine ? Tout le travail pour réfléchir à notre coopérative, cette nouvelle façon de nous parler, de ne plus travailler pour des patrons ? Tout ça vous allez le tuer[849] ?

La dernière phrase du passage montre que ce qui inquiète Fatou ce n'est pas tant le sort du secrétaire d'État que le sabotage du projet de coopérative qui est au-dessus de tout, dans lequel beaucoup d'employés de l'abattoir placent leurs espoirs. Pour Bertina l'époque des ouvriers de Lip qui passent de la grève à l'autogestion de l'entreprise – épisode auquel il est fait allusion dans le roman et qui inspire beaucoup d'employés de l'usine – semble révolue et renvoyée à l'utopie pure. La seule fin possible semble être celle pessimiste de l'acte irrémédiable, encore qu'on ne sait pas si le secrétaire d'État va vraiment finir congelé puisque le roman s'arrête sur ce suspense et sur cette phrase « Faut débrancher l'système[850] ! » dont on peut imaginer qu'elle ne concerne pas uniquement le système de refroidissement du frigo mais qu'elle est aussi un appel, certes désespéré, à changer de paradigme social.

Dans *En guerre* de François Bégaudeau, il est aussi question au début du roman d'une délocalisation d'usine, de la grève qui en découle et d'une séquestration du patron et de sa DRH qui, contrairement aux ouvrages de Filhol et de Bertina, tourne court et n'occupe pas l'ensemble du texte mais uniquement une vingtaine de pages. Dans ce roman de Bégaudeau la grève et la détention des supérieurs hiérarchiques semblent surtout être un passage obligé qui permet de parler des rapports de force dans le monde du travail, de l'impuissance des ouvriers

---

847 *Ibid*., p.259.
848 Arno Bertina, *Des Châteaux qui brûlent*, *op. cit.*, p.419.
849 *Ibid*., p.418.
850 *Ibid*., p.419.

face aux grands groupes puisque « l'usine est désormais gérée depuis le siège de Sydney[851] » et qui permet d'introduire un personnage important de l'histoire, Cristiano. *En guerre* n'est pas le roman d'une grève, d'un huis-clos car il s'inscrit dans un ensemble plus vaste qui embrasse beaucoup de problématiques contemporaines telles que le *burn-out*, le chômage, les rapports de classes, la reproduction sociale. Les délocalisations, pour importantes qu'elles soient, ne constituent qu'un des nombreux aspects de la fracture sociale que Bégaudeau explore au fil de ces pages à la fois par l'humour avec par exemple un soin particulier apporté à l'onomastique (ce qui est aussi une des marques de fabrique de l'œuvre de Kerangal) notamment à travers le nom de l'économiste indien Asash Spekul[852] dans lequel on peut entendre « Ah ça spécule » ou « Ah ça j'spécule » et par la tragédie représentée par l'immolation de Cristiano.

Naissance d'un pont se distingue de ces trois romans par le traitement qui est fait du conflit social. En effet, dans ce livre, le bras de fer entre les ouvriers et les dirigeants de l'entreprise dure en tout et pour tout une dizaine de pages et ne se solde ni par une grève ni par une séquestration. C'est un « conflit express » (*NP*, 228) dont Kerangal prend néanmoins le temps de présenter les diverses étapes. Ainsi, le début du conflit est un peu confus, les ouvriers ne bougent plus, le chantier semble s'être arrêté et un homme sort du groupe en faisant des gestes. Le manque de lisibilité initial de la scène qui vient juste de démarrer est traduit par le regard en hauteur de Sanche qui, du sommet de sa grue, observe la situation sans rien comprendre. Il finit par descendre pour se renseigner et c'est à travers son regard que nous finissons par savoir ce qui est en train de se jouer. Nous passons d'une pantomime, décrite avec de nombreux verbes de mouvements comme « vient se placer à l'écart » (*NP*, 217), « brandit son poing » (*NP*, 217), « les empoignent » (NP, 217) qui donnent un aspect très visuel à la scène et montre l'agitation qui règne, à la formulation de la revendication des ouvriers exprimée par leur leader, Seamus, que nous pouvons enfin entendre quand Sanche a mis pied à terre : « On veut une augmentation du salaire journalier, tant qu'on ne l'a pas, on ne commence pas » (*NP*, 218). Ensuite Sanche est chargé d'appeler Georges Diderot qui arrive et qui veut vérifier en le chronométrant le temps de trajet des ouvriers (qui leur fait perdre une demi-heure aller) pour gagner leur poste de travail, puis il prévient la direction basée en France qui s'agite, refuse de parlementer, cherche un moyen de licencier les meneurs. C'est Diderot qui trouve un arrangement, pas une augmentation journalière mais une indemnité pour le temps de transport. Seamus accepte et est porté en triomphe par les ouvriers

[851] François Bégaudeau, *En guerre*, *op. cit.*, p.37.
[852] *Ibid*., p.261.

tandis que Diderot renforce son pouvoir et poursuit son but qui est de faire avancer le chantier. Georges Diderot n'est en effet absolument pas mû par une quelconque solidarité avec les ouvriers :

> Diderot n'est pas le partisan des ouvriers du pont, ne connaît pas la mauvaise conscience, et s'il prononce cet « entre nous » égalitaire, c'est par pragmatisme, pour trouver la solution qui remettra tout le monde au travail au plus vite (*NP*, 226).

On voit bien, à travers la rapidité du conflit social – à peine commencé il est déjà fini et a trouvé sa résolution sans véritables heurts, sans grève – à quel point Kerangal se distingue de la plupart des auteurs contemporains en évitant « l'esthétique de la radicalité, de l'extrémisme ou du jusqu'au-boutisme[853] » comme le fait remarquer avec beaucoup de justesse Bruno Thibault qui ajoute que:

> Dans *Naissance d'un pont*, le chantier n'est ni l'espace insurrectionnel d'un groupe en fusion sartrien, ni le foyer d'une révolte qui annoncerait une révolution politique : le chantier met seulement à nu les conflits, les résistances et les intérêts de divers groupes dans une aventure commune[854].

On est bien loin du conflit qui s'enlise et qui prend une tournure dramatique comme dans *Des Châteaux qui brûlent* ou des propos désenchantés de deux ouvrières à la fin de *Bois II* :

> Imaginer qu'au moins certaines de nos aspirations se réalisent, au lieu que sa volonté à lui donne le *la*, sans rien ni personne au-dessus, pas d'autre loi que la sienne. Au lieu que son monde à lui, du sur-mesure, taillé pour lui, s'impose à nous. On s'y est peut-être mal pris, dit Gaëlle. Rebattre le jeu, redistribuer les cartes, qu'on ne laisse pas le scénario se dérouler, écrit d'avance[855].

C'est tout le contraire qui se produit dans *Naissance d'un pont* car, à la fin du conflit, les ouvriers portent en triomphe leur meneur, Seamus. Sanche voit une victoire et un avenir radieux dans ces évènements :

> […] et Sanche applaudissait à ce qu'il appelait la victoire des travailleurs – conflit express et baptême du feu où se lisait selon lui bien des promesses (*NP*, 228).

Chez Kerangal, ce qui est privilégié c'est le fait de pouvoir continuer à travailler et d'avoir obtenu quelque chose malgré tout même si cela ne correspond pas exactement aux revendications initiales. Ce qui compte, c'est le dialogue, l'écoute et surtout le consensus qui permet à chaque partie de ne pas perdre la face et d'obtenir des aménagements :

> Dans *Naissance d'un pont*, je voulais travailler sur le thème de la concession. Comment on avance en concédant des choses. Par exemple, l'épisode de la grève m'intéressait pour ça, pour le compromis[856].

C'est cet entre-deux, ce moyen terme qui fait que l'on peut s'interroger sur la nature du conflit social dans *Naissance d'un pont* qui fait d'ailleurs dire à Bruno Thibault « Au fond,

---

853 Bruno Thibault, « *Naissance d'un pont*, un roman "fleuve" à l'américaine ? », *op. cit*., p.58.
854 *Ibid*.
855 Élisabeth Filhol, *Bois II*, *op. cit.*, p.260.
856 Entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n°117, *op. cit.*, p.24.

quelle est la position de Kerangal[857] ? », et à Chloé Brendlé « s'agit-il de reconduire le monde comme il va, dans un foisonnement enthousiaste ? Autrement dit, qu'est-ce qui triomphe de l'écriture et de la lecture des récits de M. de Kerangal, l'éthique ou l'esthétique[858] ? ». Il est vrai qu'au cœur même de l'action, en pleine description des négociations assez tendues entre Georges Diderot et Seamus O'Shaughnessy, l'auteure semble s'arrêter un instant pour livrer un commentaire qui donne l'impression qu'elle est plus préoccupée de considérations esthétiques qu'éthiques comme lorsqu'elle écrit : « Les gars autour s'échauffent, évoluent doucement en collectif – c'est assez beau à voir » (*NP*, 221).

Les choix esthétiques et narratifs de Kerangal conduisent à quelques ambivalences à propos de ses textes et l'on peut être amené à se demander parfois ce qu'on doit y lire. À force de vouloir éviter tout « manichéisme politique[859] », tout point de vue bien tranché, des problèmes d'interprétation peuvent apparaître et l'on dirait que Kerangal cherche à éviter le conflit dans *Naissance d'un pont* ou à le faire durer le moins longtemps possible contrairement au roman de Filhol et à celui de Bertina. C'est une lecture possible qui s'appuie sur une croyance dans les valeurs démocratiques représentées notamment par le vote auquel les ouvriers veulent soumettre la décision de faire grève ou non, par la discussion et la négociation. Néanmoins, ce passage sur le conflit social peut être aussi perçu comme une volonté de Kerangal de coller au plus près de la réalité, de donner une crédibilité à la situation des travailleurs sur le chantier du pont qui, comme le rappelle Bruno Thibault, « est un microcosme déterritorialisé et hétéroclite, une enclave internationale temporaire : ce n'est pas un ensemble social cohérent ni durable[860] ». Pour rendre justice à Kerangal et pour nuancer notre propos il serait bon de citer le passage dans lequel elle rend compte des conditions d'embauches d'ouvriers venus du monde entier et veut faire prendre conscience de la réalité des chantiers même si celui-ci se passe dans la ville imaginaire de Coca :

> […] les équipes mixaient plusieurs nationalités, les travaux exigeaient de répartir les ouvriers sur des sites éloignés les uns des autres et en outre, tout avait été pensé pour éviter qu'ils puissent coaguler leurs forces : la moitié des embauches au moins avait eu lieu sous contrats courts, des engagements hebdomadaires qui, même s'ils étaient renouvelés automatiquement d'une semaine sur l'autre, créant des présences linéaires identiques, instituait au fond de profondes différences de statut parmi les travailleurs du chantier, entretenait chez les uns un sentiment de précarité, celui d'une vacation qui pouvait lâcher à tout instant, et chez les autres, dont certains bénéficiaient d'un contrat pour un an, le sentiment d'un privilège, d'une sécurité qu'il fallait protéger à tout prix, la conviction naïve d'être assis sur un sac d'or (*NP*, 223).

---

[857] Bruno Thibault, « *Naissance d'un pont*, un roman "fleuve" à l'américaine ? », *op. cit.*, p.57.

[858] Chloé Brendlé, « L'Euphorie communicative : le style selon Kerangal » *in Fabula*, Mars 2018 (volume 19, numéro 3). « Disponible en ligne : https://www.fabula.org/acta/document10803.php. Consulté le 28 novembre 2018 ».

[859] Bruno Thibault, *op. cit*., p.59.

[860] *Ibid*., p.60.

La réalité du terrain c'est que tous les travailleurs ne bénéficient pas des mêmes contrats ce qui rend plus difficile leur unité et leur action, certains n'ayant rien à perdre ou si peu, les autres s'accrochant à leur statut. Ces conditions expliquent également pourquoi l'auteure loue la beauté du collectif dans un contexte où la solidarité est mise à rude épreuve. Il ne s'agit pas de sa part d'une considération purement esthétique puisqu'elle s'inscrit aussi dans une approche éthique sensible aux enjeux sociétaux :

> […] ç'aurait été fautif de ne pas écrire un conflit social, sinon, ça ressemblerait à une pub pour Manpower où des hommes casqués se donnent la main[861].

Ce traitement du conflit social traduit un désir profond de proposer une vision du monde pleine d'élan, optimiste mais pas naïve – on s'en rend bien compte notamment quand elle expose au grand jour les motivations de Georges Diderot qui sont du pur pragmatisme et en aucun cas de la solidarité avec les ouvriers – ce qui est plutôt rare dans le contexte littéraire actuel. Cet optimisme résiste à tout et n'est pas teinté d'amertume comme on peut le constater dans *Bois II* où « le plaisir d'être à pied d'œuvre de bon matin et plein d'une énergie nouvelle qu'on a besoin de dépenser, qui pousse à l'effort, à l'optimisme, aux grands projets[862] » est réduit à néant car « des projets précisément il n'y en a pas, ni de grande entreprise collective qui demanderait qu'on se mobilise[863] » puisque l'usine va être délocalisée, puisque le plan social est acté.

Cette préoccupation éthique se manifeste parfois d'une façon inattendue comme le fait remarquer Aurore Labadie qui propose une analyse originale et pertinente de la migration des oiseaux sur le site du chantier qui interrompt les travaux pendant trois semaines, l'équivalent de la période de nidification, provoquant la colère des directeurs financiers. Elle estime que « la migration des oiseaux peut être lue comme un avatar comique de l'occupation militante[864] », qu'il s'agit d'une lutte autour d'un territoire, une manifestation conscientisée qui permet de lutter contre le néo-libéralisme. Cette lecture politique de l'extrait est tout à fait convaincante comme le suggère la façon dont Kerangal décrit le regroupement des oiseaux qui fait écho aux diverses manifestations à travers le monde :

> […] on s'émeut que même les plus solitaires, les plus asociaux d'entre eux aient migré en groupe, comme si la survie ne pouvait passer que par une solution collective. (*NP*, 133)

---

861 Entretien avec Thierry Guichard, *op. cit.*

862 Elisabeth Filhol, *Bois II*, *op. cit.*, p.264.

863 *Ibid*.

864 Aurore Labadie, « Occuper pour protester : saisies littéraires d'espaces critiques. Pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle, 8 février 2020.

Ainsi, si les préoccupations éthiques et sociales dans l'œuvre de Kerangal ne sont pas toujours identifiées comme telles c'est parce qu'elles prennent des chemins de traverse.

Une implication par glissement : l'exemple d'À ce stade de la nuit

Chez Kerangal les problèmes politiques et sociaux ne sont pas traités de manière frontale mais passent par des biais. L'exemple le plus représentatif de cette tendance chez Kerangal se trouve dans *À ce stade de la nuit* qui peut donner l'impression que les migrants ne sont pas le sujet, que Kerangal en parle parmi d'autres choses, impression aussi que le texte, sans jeu de mot d'un goût douteux, « dérive » vers des souvenirs de voyage, de films vus, de livres lus. Ainsi, dès le début, l'auteure passe des informations entendues à la radio, de ces voix qui s'indignent à Burt Lancaster dont l'image surgit tout à coup dans son esprit et dont elle retrace un peu le parcours cinématographique :

> […] à ce stade de la nuit, je suis tournée vers la radio et scrute les bâtonnets vert fluo qui avancent et reculent sur le sonogramme, ce traceur électrique qui décrit et analyse les voix que j'entends, leur intensité, leur fréquence, mais il y a tant de personnes indignées dans le studio que les traces lumineuses s'affolent, et vont buter contre les repères – cris.
>
> La première image qui me vient à l'esprit est le visage de Burt Lancaster. Il apparaît dans un flash, je l'identifie aussitôt (*ASN*, 13).

Le passage de l'écoute des informations à l'image de Burt Lancaster est marqué par un blanc typographique permettant de montrer la rupture qui se fait entre ces deux moments donnant ainsi l'impression de sauter du coq à l'âne. En fait, en examinant plus attentivement ce passage, on se rend compte que la rupture n'existe pas, elle n'est qu'une impression et il faudrait plutôt parler de glissement pour évoquer la façon dont procède Kerangal. En effet, l'évocation de l'acteur américain et de sa filmographie n'est pas une divagation de l'auteure mais bien une manière d'aborder le thème des migrants qui reste le sujet principal même s'il n'est pas mentionné à toutes les pages. C'est précisément par ce glissement, par un détournement que Kerangal parvient à placer les naufragés, les morts comme les vivants, au cœur même de son dispositif narratif car tout parle d'eux. Ainsi, la référence à Burt Lancaster n'est ni anodine ni anecdotique puisqu'elle le décrit dans l'un de ses rôles les plus importants : le prince Salina dans *Le Guépard* de Visconti. Or, ce film est une adaptation du roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, authentique prince de Lampedusa. Cela Kerangal ne le signale qu'à la page 30, après avoir parlé longuement du film. Par la mention du nom de l'écrivain, les pages consacrées au *Guépard* de Visconti résonnent autrement et tout dans le texte, film, roman, naufrage, île, se réponde et se mêle, formant un écho au triste fait divers qui a lieu une nuit d'octobre 2013 au large de Lampedusa :

> Burt Lancaster est maintenant recouvert d'une autre strate de signes : neuf lettres dont deux identiques. Ou plutôt Lampedusa, quand je le vois, quand je le prononce à voix haute, cesse d'appeler uniquement un visage pour convoquer quatre mots qui forment un nom sur la couverture d'un livre : Giuseppe Tomasi di Lampedusa. […]. Ce nom qui est déjà un récit. […]. Il me fait voir un périmètre aux contours circonscrits, une terre envisagée comme origine et comme fief (*ASN*, 30-31).

De plus, Kerangal retient deux rôles parmi ceux qui ont été joués par Burt Lancaster. Le premier comme on vient de le signaler est celui Don Fabrizio, le prince de Salina, le *Guépard* dont le monde s'effondre pour laisser place à la bourgeoisie montante. Le second rôle est celui de Ned Merill dans *The Swimmer* de Franck Perry qui présente la curieuse histoire d'un homme qui a formé le projet de rentrer chez lui en traversant à la nage les piscines des propriétés des environs. Kerangal a choisi ces deux personnages incarnés par le même acteur pour exposer les liens qui se tissent dans son esprit entre le drame humain qui vient de se produire et deux films. Sa pensée part du nom Lampedusa ce qui, en tant que cinéphile, la conduit directement au *Guépard* avec Burt Lancaster dans le rôle-titre puis ce rôle la mène à un autre rôle de l'acteur américain lié non plus au lieu du naufrage mais à l'élément liquide, à une espèce d'odyssée qui fait de lui un Ulysse de la fin des années soixante. L'auteure en fait même l'incarnation d'un « migrant abîmé dans une trajectoire de plus en plus douloureuse » (*ASN*, 17). Tout cela finit d'ailleurs par se fondre dans une même vision et les fils tirés en pensée finissent par se rejoindre pour former une image plus nette :

> Peu à peu, le prince Salilna et Ned Merill m'apparaissent comme deux versions d'une même humanité, le recto et le verso d'un même homme. […]. Je les envisage comme deux frères. Et plus j'y pense, plus je trouve extraordinaire que Burt Lancaster, désigné si souvent comme un « aristocrate » du cinéma, soit né à New York en 1913, issu de l'émigration anglo-irlandaise, et tienne ensemble ces deux identités qui cohabitent dans le nom de Lampedusa : il est le prince et le migrant (*ASN*, 17-18).

D'ailleurs, la scène du bal dans le film *Le Guépard*, qui peut sembler appartenir à un autre monde et être bien loin des préoccupations actuelles, est perçue par Kerangal comme étant profondément liée à la thématique qui la préoccupe :

> […] et pile à l'instant où j'allais passer le fleuve et couper par le parvis de Notre-Dame, j'ai réalisé que Visconti avait filmé le bal du *Guépard* exactement comme un naufrage (*ASN*, 26-27).

Il s'agit ici avant tout du naufrage d'une société et d'une époque, celle de l'aristocratie italienne du XIXe siècle bientôt remplacée par la bourgeoisie mais dans la description qu'elle en propose comment ne pas y voir aussi une réflexion sur notre époque où les naufrages en Méditerranée constituent un problème récurrent :

> Par sa durée affolante, étirée à l'extrême, la séquence du bal tend à faire craquer la structure du film dont elle occupe le tiers final, ou plutôt déséquilibre l'œuvre vers sa fin, comme la charge d'un navire, excessive ou mal arrimée, le retourne (*ASN*, 25).

La scène de bal est donc vue comme une embarcation trop chargée et mal équilibrée qui ne peut que couler. Ce naufrage n'est pas uniquement celui de cette société aristocratique italienne, Kerangal en donne une autre lecture qui fait comprendre que c'est aussi le naufrage de notre civilisation qui bafoue le devoir d'hospitalité que seuls les habitants de l'île de Lampedusa parviennent à sauver : « ils les avaient relevés et l'humanité entière avec eux » (*ASN*, 71).

Ainsi, en passant par des références culturelles Maylis de Kerangal n'esthétise pas le thème des naufrages des migrants mais fournit un moyen de compréhension de ce sujet, une façon de mieux l'appréhender par des images cinématographiques qui peuvent être significatives pour un certain nombre de personnes bien plus finalement que les images que fournissent les journaux télévisés et autres médias qui finissent par se ressembler à la longue et ne provoquent, en fin de compte, que de l'empathie, de l'indignation sur le moment au détriment d'une réflexion sur le long terme ce qui semble être plutôt le but de l'ouvrage de Kerangal qui prend une dimension politique en faisant de la méditation géographique autour du nom de Lampedusa un questionnement géopolitique. Elle convoque donc ses propres images qu'elle place sur les mots qu'elle entend à la radio, nous invitant à faire de même, à chercher en nous des résonnances permettant de mieux saisir le monde qui nous entoure. De plus, ces références culturelles servent à remplir les vides, les manques d'informations. Plutôt que d'inventer l'histoire des migrants, leurs vies dans les villages, les villes qu'ils habitent, le parcourt qui les a conduits à s'embarquer au péril de leur vie sur des embarcations de fortunes, de vieux rafiots, elle préfère combler les trous en énumérant les noms de personnages de fiction ayant un rapport avec le naufrage, les îles ou la mer ainsi que les noms de personnages célèbres, comme un empereur exilé sur une île ou encore un acteur qui incarne un mutin du Bounty :

> On s'appelle par exemple Ulysse, Jim Hawkins et Long John Silver, Robinson Crusoé, Vendredi, Sarah Woodruff, Theodora Dawn, et il arrive aussi que l'on se nomme Calypso, Napoléon, Capitaine Nemo, Edmond Dantès, Marlon Brando (*ASN*, 59).

Par ce procédé, l'actuel rejoint l'historique, le mythique et le fictionnel pour inscrire malgré tout ceux et celles qui n'ont plus d'identité, qui constituent la masse des migrants, dans une histoire, dans un imaginaire collectif afin qu'ils trouvent une place autre que celle qui leur est assignée habituellement qui est celle de victime :

> […] aucune écriture attestant le nombre de passagers embarqués à Tripoli, attestant leur nom et leur identité : au fond, il s'agit bien, pour l'heure de la disparition d'un nombre indéterminé d'anonymes (*ASN*, 68).

Il ne s'agit évidemment pas de leur rendre une identité au sens administratif, une identité telle qu'on la trouve à l'État civil mais de leur faire quitter leur statut d'ombres, de masse indistincte pour leur rendre une certaine individualité en leur donnant des noms qui, de surcroît, sont des noms prestigieux qui valorisent alors leur destin.

Ainsi, l'implication chez Kerangal emprunte des chemins de traverse, des voies indirectes parsemées de références culturelles, de souvenirs personnels, de méditation poétique sur les noms de lieux, afin de ne pas tomber dans le larmoyant, dans l'indignation ou encore dans le démonstratif ou dans tout excès ce qui serait facile avec un sujet tel que celui des migrants même si le procédé peut choquer et la rêverie poétique sur le nom de Lampedusa peut sembler déplacée, dans de telles circonstances, pour aborder un sujet aussi grave et douloureux. Olivier Cadiot, dans son *Histoire récente de la littérature*, qui vise très certainement, entre autres, *À ce stade de la* nuit, estime d'ailleurs qu'il est indécent d'en faire un sujet artistique puisque cela revient à esthétiser la souffrance et que cela ne changera rien aux problèmes des migrants ni n'empêchera les noyades puisque seule une action concrète est utile :

> Ne faites pas des poèmes *sur* eux. Ni minimalistes ni répétitifs. Ils ne sont pas des motifs. Ne dites pas *je* à leur place. Traverser la mer avec un enfant dans les bras, ce n'est pas une performance. Arrêtez l'art. Parlez chiffres, faites des plans des frontières, des cartes de l'argent qui transite, des pourcentages de haine, des plans de village, déchiffrez des codex[865].

Malheureusement, l'actualité donne inlassablement raison à Olivier Cadiot puisque les textes, les œuvres d'art n'ont pas amélioré le destin de ces migrants. On peut alors être gêné par la démarche de Kerangal qui ne connaissant rien à la réalité de l'immigration clandestine en fait le sujet de son livre à grand renfort d'images, de références littéraires et filmiques qui pourraient donner l'impression qu'elle enjolive le thème traité. Texte plus esthétique que politique peut-on se demander ? La question mérite d'être posée. Il nous semble néanmoins, comme nous l'avons montré, que ces deux aspects ne s'opposent pas car si Kerangal n'arrête pas d'utiliser l'art comme le préconise Cadiot, c'est précisément pour traiter ce thème par le haut, avec décence et grandeur dans ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre une expression de Chloé Chaudet, une sorte de « poétique de la retenue[866] ». Elle fait ainsi sortir ce thème du simple fait divers et du simple débat de société montrant que la question doit intégrer le champ du littéraire afin d'être interrogée et de susciter une réflexion. Cela montre une fois encore que Kerangal, si l'on en doutait encore, peut être considérée comme une auteure impliquée ou en tout cas préoccupée des questions qui agitent notre monde.

---

865 Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente, tome 2*, Paris, POL, 2017, p.80.
866 Cloé Chaudet, *op. cit*., p.353

Les lucioles : métaphore de l'implication chez Kerangal

La dimension politique de son œuvre ne brille donc pas d'un éclat vif. Il faut chercher un moment, s'habituer à l'obscurité pour enfin apercevoir une lueur, processus que décrit avec délicatesse Tanizaki, un auteur qu'apprécie Kerangal[867] :

> […] un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables[868].

Cette lumière est plutôt une lumière peu voyante à l'image de celle diffusée par les lucioles qui sont chères à l'auteure. En effet, les lucioles reviennent souvent dans les propos de Kerangal qui cite *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman comme étant un ouvrage qui l'accompagne[869] et qu'elle a d'ailleurs commenté à la bien nommée librairie Lucioles à Vienne :

> […] démontrer que les lucioles, si elles sont devenues rares, n'ont jamais cessé d'exister. Fragiles, menacées, mais irréductibles et porteuses de liberté. Et bien visibles pour qui sait se placer pour les voir. Images-lucioles, mots-lucioles ou livre-luciole, elles scintillent dans le noir, palpitent comme des cœurs, pulsent comme des souffles[870].

Cette image des lucioles est essentielle pour comprendre la façon dont Kerangal envisage le rôle de l'écriture. Même si elles n'apparaissent pas dans son œuvre, elles peuvent être vues comme une métaphore de l'implication de l'auteure et ce d'une manière directe lorsque Kerangal en fait une figure de résistance dans une tribune écrite afin de faire réagir au sort de l'opposant russe qui avait entamé une grève de la faim alors que la coupe du monde de football se déroulait en Russie. Cet article publié dans *L'Obs* est un témoignage très rare d'une prise de position explicite de la part de Kerangal qui s'abstient habituellement de donner son avis dans les journaux. Le titre de ce plaidoyer « Stars et luciole[871] » rend tout à fait compte de la pensée de l'auteure qui oppose ce qui brille d'un éclat très fort comme les stars, en l'occurrence ici les footballeurs français qui sont « l'objet d'une attention cosmique[872] » qu'elle interpelle ainsi que les « commentateurs, journalistes, sponsors qui êtes pris dans ce même rayonnement, qui êtes aux commandes des projecteurs, qui choisissez où

---

867 *Décapage* n°53, Paris, Flammarion, été-automne 2015, p.87.

868 Junichirô Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Verdier, 2011 [1978]. p.37.

869 *Décapage* n°53, Paris, Flammarion, été-automne 2015, p.87.

870 Tapuscrit de l'allocution prononcée par l'auteure cité par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, *op. cit.*, p.16.

871 Maylis de Kerangal, « Stars et luciole », *L'Obs*, 5 juillet 2018. « Disponible en ligne : https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180705.OBS9246/liberez-oleg-sentsov-par-maylis-de-kerangal-genevieve-brisac-delphine-de-vigan.html. Consulté le 26 octobre 2019 ».

872 *Ibid*.

diriger ces faisceaux éclairants[873] », elle oppose donc toute cette lumière aveuglante à celle d'Oleg Sentsov la « luciole de résistance coupée du monde[874] » qui, pendant que les projecteurs sont braqués sur les matchs, sur les stars, étoiles brillantes du foot, croupit dans l'ombre de sa prison. On reconnaît derrière cette opposition l'influence de Georges Didi-Huberman sur la réflexion et l'implication de Kerangal dans cette conception de la « *lucciola* comme alternative à la *luce*[875] », c'est-à-dire à cette « féroce *lumière du pouvoir*[876] ».

Le recours à cette image poétique de la luciole permet à Kerangal d'insister sur cette « *lueur de contre-pouvoir*[877] », discrète mais bien présente, une petite lumière. Modiano parle, lui, de « phosphorescence » dans le *Discours de Stockholm*, autrement dit ce qui continue d'émettre de la lumière même dans l'obscurité. Il en fait d'ailleurs la métaphore du rôle du romancier :

> J'ai toujours cru que le poète et le romancier donnaient du mystère aux êtres qui semblent submergés par la vie quotidienne, aux choses en apparence banales, – et cela à force de les observer avec une attention soutenue et de façon presque hypnotique. Sous leur regard, la vie courante finit par s'envelopper de mystère et par prendre une sorte de phosphorescence qu'elle n'avait pas à première vue mais qui était cachée en profondeur. C'est le rôle du poète et du romancier, et du peintre aussi, de dévoiler ce mystère et cette phosphorescence qui se trouvent au fond de chaque personne. […] Le travail du romancier doit aller dans ce sens-là. Son imagination, loin de déformer la réalité, doit la pénétrer en profondeur et révéler cette réalité à elle-même, avec la force des infrarouges et des ultraviolets pour détecter ce qui se cache derrière les apparences. Et je ne serais pas loin de croire que dans le meilleur des cas le romancier est une sorte de voyant et même de visionnaire. Et aussi un sismographe, prêt à enregistrer les mouvements les plus imperceptibles[878].

L'auteur, un être aux aguets, une vigie

Cette phosphorescence, ces lucioles évoquent la même idée d'une petite lumière comme celle d'une veilleuse, cette lampe qui brille dans le noir, qui tient à distance l'obscurité et qui est un point de repère. Veilleuse aussi dans le sens étymologique – *vigiliare* – d'être vigilant, d'être éveillé. C'est un peu la posture de la narratrice – qui se confond avec l'auteure – dans *À ce stade de la nuit*. Elle ne dort pas, veille en écoutant à la radio le terrible bruit du monde. Pour Deleuze, il est pertinent de rapprocher l'écrivain de l'animal car « l'animal est aux aguets, l'écrivain, le philosophe est aux aguets[879] ». L'écrivain est donc une veilleuse, un guetteur chargé d'observer et de faire des signes en cas de problèmes. C'est tout à fait dans cette optique que se situe Kerangal qui hésite même, dans *À ce stade de la nuit*, un

873 *Ibid*.
874 *Ibid*.
875 Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p.87.
876 *Ibid*., p.77.
877 *Ibid*., p.77.
878 Patrick Modiano, *Discours de l'Académie suédoise*, Paris, Galimard, 2014, p.20-21.
879 Gilles Deleuze, « A comme Animal » *in Abécédaire, op. cit.*

instant à chercher une cigarette dans l'appartement de peur de ne plus entendre les nouvelles du naufrage, comme s'il était important de rester fidèle au poste (de radio ici), comme si la moindre inattention était un manquement :

> […] je ne veux pas m'éloigner de la cuisine où se relaient en un continuum catastrophé les réactions internationales (*ASN*, 29).

Ce rôle de vigie permet à Kerangal de voir plus loin, de voir autrement que ce qui est perçu ordinairement. Un passage d'*À ce stade de la nuit* est à cet égard significatif. À un moment, l'auteure ouvre la fenêtre de sa cuisine et se penche pour regarder la rue en bas de chez elle. Son regard se concentre d'abord sur la rue elle-même pour se diriger vers le boulevard qui se trouve à son extrémité : « Je fixe le bout de la rue, son extrémité qui va s'étrécissant jusqu'au boulevard Voltaire (*ASN*, 47) ». Puis son regard s'élargit pour finir par voir des villes qui sont dans l'axe de la rue :

> […] si je prolonge cette voie sur son axe, en ligne droite, elle franchira la Seine à hauteur de Charenton-le-Pont, puis touchera sans doute Ivry-sur-Seine, Orly, Draveil, Villeneuve-Saint-Georges, Ouzouer-sur-Trézée, Sancerre, Montmarault, Clermont-Ferrand, Brioude, Florac, Concoule, La Grande-Combe, Anduze, Vauvert, Saintes-Maries-de-la-Mer, et puis la mer justement, celle-là bleue et impulsive, au beau milieu de quoi flottent les îles (*ASN*, 47-48).

À travers cette longue énumération de villes, Kerangal dessine une ligne droite, imaginaire qui part de sa rue pour aboutir à la mer. Elle commence par regarder ce qu'elle a sous les yeux pour finir par voir en pensée un parcours qui conduit à la Méditerranée. Ainsi, le regard de l'auteure dépasse le cadre de sa rue pour percevoir aussi ce qui ne peut se voir physiquement. Il ne s'agit néanmoins pas d'une voyance telle qu'on peut la trouver chez Hugo qui fait de l'écrivain un être supérieur, une sorte d'élu qui possède un pouvoir quasiment mystique et dont la mission est d'éclairer les peuples. Chez Kerangal cette attention portée au monde est bien présente mais sans cette dimension de « mage romantique » pour parler comme Paul Bénichou. Il s'agit plutôt d'un regard attentif. En écrivant, elle a appris à voir comme Paula a dû apprendre à regarder pour peindre dans *Un monde à portée de main*. C'est plus un état d'esprit et une technique qu'un pouvoir magique. C'est d'ailleurs ce travail de l'écrivain que met en avant Modiano dans *Dora Bruder* :

> Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot « don » n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à sa paresse -, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance[880] ».

[880] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard "Folio", 1999, p.52-53.

Dans *À ce stade de la nuit*, la vision hallucinée que l'auteure donne du bateau qui a chaviré et qu'elle voit en imagination fait écho aux propos de Modiano :

> J'ai distingué le sillage du rafiot sur lamer, sa trace mouvante à la surface de l'eau, l'incise, blanche puis pâle, dont la forme désignait une direction et une vitesse ; j'ai vu l'embarcation, un bateau de travail badigeonné de bleu et de jaune, un calfatage sommaire, les pièces de métal piquées de rouille, les vitres brouillées de sel et de projections séchées ; j'ai reconnu une cargaison humaine dans ce volume sombre, grelottant (*ASN*, 68-70).

Kerangal s'inscrit dans cette conception de l'écrivain comme être qui observe et qui sait voir des scènes, faire vivre des situations, les rendre concrètes. Pour Victor Hugo, la position du poète dans le monde est celle-ci : « Les pieds ici, les yeux ailleurs[881] ». Ce vers définit le double mouvement qui doit être à l'œuvre dans le regard du poète : une considération pour les choses du quotidien mais aussi une attention portée à ce qui n'est pas immédiatement perceptible pour les autres hommes. Cela pourrait être aussi la devise de Kerangal qui se livre à une véritable « poéthique[882] » pour habiter le monde[883] et le penser. On pourra toujours objecter que Kerangal n'est pas poète mais romancière, néanmoins, son attention aux mots – qu'ils soient rares et précieux ou bien techniques –, à leur signification, à la façon dont ils sonnent[884], sa quête de la beauté[885] permettent de considérer sa prose comme étant poétique et donc « poéthique » car comme l'écrit Pinson elle est attentive à « nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment "habitante[886]" ». Autrement dit, Kerangal mêle écriture et intérêt pour la matière concrète, pour tout ce qui fait l'existence, pour plonger dans la réalité afin d'habiter le monde au lieu de vivre dans « le pays des belles lettres[887] ». Elle n'oppose pas le travail sur le langage au quotidien car l'un est fait de l'autre et vice versa et elle tire son matériau linguistique de la vie de tous les jours à travers notamment des termes familiers et du monde du travail par les termes techniques qu'elle incorpore à ses textes. Pinson dit d'Hannah Arendt qu'elle a montré :

> […] en réhabilitant les deux modalités de la vie active que sont le « faire œuvre » et l'action, que l'existence de l'*homo faber* et du citoyen n'est pas nécessairement vouée à la chute dans l'univers sclérosé de la quotidienneté anonyme[888].

---

881 Victor Hugo, « Fontion du poète » *in Les Rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, [1840], p.241.

882 Le terme est emprunté à Jean-Claude Pinson dans *Habiter en* poète, *op. cit.*

883 En référence à Hölderlin : « *dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde* », *in* « *In lieblicher Bläue* » traduit par André du Bouchet « mais poétiquement toujours/Sur terre habite l'homme » *in « En bleu adorable » in Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, [1823].

884 Elle déclare à Vincent Josse dans l'émission *Le Grand atelier* : « j'ai cette pratique de lire les textes à voix haute à la fois pour les caler dans le rythme, dans leur sonorité », *op. cit.*

885 Toujours dans *Le Grand atelier* en février 2020 : « Je recherche la beauté, c'est étonnant car c'est un mot très peu convoqué dans les paroles d'écrivains « capter le réel » etc. mais la beauté oui c'est quand même ce qui me tend ».

886 Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p.16.

887 *Ibid*., p.16.

888 *Ibid*., p.80.

C'est précisément l'entreprise de Kerangal que l'on entend dans ces propos, le désir de faire cohabiter le « faire œuvre » et l'action, de montrer que le quotidien est digne d'intérêt, qu'il offre une dimension insoupçonnée pour peu que l'on cesse de le mépriser et que l'on commence à le regarder autrement. Le quotidien peut alors être perçu « comme "sol nourricier" des activités supérieures » comme s'attache à le montrer Michael Sheringham[889] citant Henri Lefebvre, et non comme un simple « résidu » des activités considérées comme étant plus nobles :

> Mais qu'en serait-il si ce soi-disant résidu s'avérait être à l'origine des activités supérieures qui semblent le transcender, et si la richesse cachée du quotidien résidait dans sa revendication légitime à constituer le fondement des activités supérieures telles que la philosophie[890] ?

Kerangal traite le quotidien comme le fondement de toute activité supérieure et semble répondre à ce que Baudelaire appelait de ses vœux, à savoir rendre le quotidien aussi palpitant qu'une œuvre épique :

> Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies[891].

C'est ce à quoi s'attache Kerangal, dire le monde, en mieux en faisant briller non pas les bottes vernies – changement d'époque oblige – mais les casques et les outils des chefs de chantier, des chirurgiens, des ouvriers, des hôtesses de train, de toutes celles et de tous ceux qui participent à l'élaboration du monde, à sa bonne marche au quotidien.

2. Une socio-épopée

2.1. Les héros du quotidien

L'épopée, une définition fuyante

Dominique Viart fait un constat très juste sur les rapports entre la littérature contemporaine et le genre de l'épopée :

> Or, chacun le sait bien, la littérature française moderne et contemporaine a renoncé au récit épique. C'est même là l'un de traits saillants de notre moment esthétique, de notre « historicité » selon le terme de François Hartog, trait qui distingue notre littérature des littératures francophones, plus jeunes, lesquelles sont encore dans cette période de fondation qui suppose le recours aux sagas et aux récits épiques[892].

889 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des Surréalistes aux postmodernes*, Paris, Puf, 2013.
890 *Ibid*.
891 Baudelaire, « Salon de 1845 » *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992, p.633.
892 Dominique Viart, « Bergounioux, le principe historique », *op. cit.*

Il est vrai que l'épique a tendance à surgir bien plus dans la littérature francophone que dans la littérature de l'hexagone qui semble avoir majoritairement abandonné un genre peut-être jugé quelque peu grandiloquent et trop associé à l'expression du fait guerrier ou d'une exaltation nationaliste. Maylis de Kerangal fait quelque peu exception car, souvent, lors d'entretiens, elle fait référence à l'épopée qu'elle revendique comme étant une de ses sources d'inspiration, une sorte de modèle dans lequel elle puise consciemment comme elle le dit à propos de *Naissance d'un pont* « je voulais que le chantier soit une épopée[893] » ou encore « c'est vrai qu'avec *Naissance d'un pont* j'avais consciemment le désir d'écrire une épopée contemporaine [894] ». Si l'on imagine l'épopée comme le récit de « grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges[895] », d'un « milieu grandiose où l'action soit forcément féconde et les détails riches d'eux-mêmes, luxueux et tragiques tout à la fois[896] » comme l'écrit Flaubert à Louise Collet, alors on ne peut qu'être surpris de voir que Kerangal conçoit nombre de ses œuvres comme des épopées. Il faut dire que la notion d'épopée n'est pas figée, elle n'a cessé d'évoluer sous l'impulsion des travaux de Florence Goyet entre autres qui ne cesse de l'interroger et qui montre sa réinvention dans le champ de la littérature contemporaine, nous y reviendrons. L'épopée est un genre aux « frontières floues [897] », difficile donc à cerner malgré les nombreuses tentatives de définitions depuis l'Antiquité avec Aristote à travers qui s'est imposé pendant de longs siècles, en Europe, le modèle homérique comme paradigme de l'épopée[898]. Or, plus personne « n'imaginerait parler de l'épopée en se limitant à *L'Iliade*[899] ». La définition la plus courante et la plus générale de l'épopée est la suivante : « un long poème narratif en style élevé célébrant les hauts faits d'un héros, et traitant de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires[900] ». Cette définition est évidemment assez réductrice et concerne une certaine vision de l'épopée qui a évolué pour, aujourd'hui, mettre en valeur non plus le caractère exceptionnel des actions mais plutôt les actions et les parcours les plus modestes, les gestes du quotidien, même les plus humbles comme l'explique Florence Goyet :

> […] l'épopée ancienne est censée être l'exaltation grandiose et transparente de l'héroïsme simple et des valeurs existantes. L'épique moderne est au contraire du côté des exclus et des humbles –

[893] Entretien avec Thierry Guichard, *op. cit.*, p.26.
[894] Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p.73.
[895] Flaubert, Lettre à Louise Colet du 2 janvier 1854, *Correspondance*, t. II, p. 497.
[896] Flaubert, Lettre à Louise Colet du 7 septembre 1853, *ibid.*, p. 428.
[897] Florence Goyet, *L'Épopée in Vox poetica*, 25/06/2009. « Disponible en ligne: http:// www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html. Consulté le 12 décembre 2019 ».
[898] Judith Labarthe, *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, Collection U. Lettres, 2006, 23.
[899] Florence Goyet, *L'Épopée*, *op. cit.*
[900] Judith Labarthe, *op. cit.*, p.14.

> dont il revendique le statut « subalterne » – sans grandiloquence, sans jamais simplifier le trait ; il est résolument politique ; il est à chercher non pas seulement dans les œuvres estampillées « épopées », mais parfois dans des genres différents[901].

C'est donc bien dans cette perspective politique que Kerangal envisage l'épopée avec sa place accordée aux actions du quotidien, aux gestes du travail, avec son style qui se plaît à mêler différents registres de langue comme elle le souligne : « J'aime aussi rapatrier dans la langue littéraire des mots étrangers à la littérature : le langage des chantiers, de la médecine, des ados[902] ». De plus, il n'y a pas chez Kerangal une célébration d'un seul personnage mais plutôt d'un ensemble de protagonistes qui œuvrent ensemble dans le même but et qui sont saisis dans leur participation à un collectif :

> […] l'épopée c'est bien entendu la grande force collective, la grande puissance, les grands paysages pour faire ce qu'on appelle un ouvrage d'art, les grands travaux, tout est grand[903].

Cela est d'autant plus vrai chez Kerangal que dans un grand nombre de ses romans il n'y a pas ce que l'on pourrait appeler un personnage principal comme elle l'explique d'ailleurs à Jean Kaempfer : « il n'y a pas un personnage qui prend le pouvoir et va siphonner toute l'œuvre, il n'y a pas ça dans mes livres[904] ». Le concept de personnage principal était surtout vrai dans ses deux premiers romans et beaucoup moins dans les suivants où Kerangal s'attache à représenter leur histoire, leurs pensées, leur passé. Cette façon d'envisager ses personnages fait écho à la définition que donne Georg Lukacs de l'épopée qui met l'accent sur le collectif :

> En toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté[905].

Florence Goyet propose une définition très large de l'épopée, moins restrictive qui permet d'intégrer un maximum de textes et d'ouvrir le plus possible la notion à d'autres champs littéraires : « Sera appelée "épopée" tout texte à thème héroïque, qu'il soit écrit ou oral, archaïque ou non, en vers ou en prose[906] ». C'est précisément cette héroïsation qui est à l'œuvre chez Kerangal, non pas une héroïsation de personnages hors du commun mais plutôt de personnages du commun qui sont mis en valeur.

---

[901] Florence Goyet, « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée», *Le Recueil Ouvert* mis à jour le : 31/05/2018. « Disponible en ligne : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice. Consulté le 13 décembre 2019 ».
[902] Entretien avec Marine Landrot, *op. cit.*.
[903] Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p.74.
[904] *Ibid*., p.75.
[905] Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection tel, 1997, [1920], p.60.
[906] Florence Goyet, *L'Épopée*, *op. cit.*.

« Un grandissement de l'ordinaire[907] *»*

Ce processus d'héroïsation est développé dans un très grand nombre d'ouvrages de Kerangal où il est mis en place par ce que Dominique Rabaté appelle « un grandissement de l'ordinaire ».

Ce grandissement s'effectue quelquefois d'une manière assez discrète, sous la forme d'une allusion comme dans le début de *Réparer les vivants* où les trois jeunes domptent les vagues lors de la session de surf et se prennent pour des « *kings* » (*RV*, 18), sous la forme d'une courte description telle qu'on peut en trouver dans *Dans les rapides* notamment au moment où Lise apparaît sur sa mobylette devant le Bar du lycée : « puis elle y entre, heaume sous le bras et houppelande kaki gonflée dans son dos en cape mousquetaire commuée traîne royale » (*DR*, 21). La jeune fille des années 1970 a l'air de descendre de son destrier et est décrite comme une sorte de chevalier du moyen âge, le casque ayant muté en « heaume » et le blouson en « houppelande » puis en « cape de mousquetaire » pour finir en vêtement royal. Quelques mots suffisent pour que la transformation opère et pour que le banal de la situation prenne une autre dimension.

Ainsi, on peut observer que ce grandissement est un grandissement épique que l'auteure utilise pour magnifier ses personnages. Cela se retrouve aussi dans l'utilisation d'épithètes qui rappellent les épithètes homériques comme l'a fait remarquer Cécile Yapaudjian-Labat qui cite les exemples suivants pris dans *Naissance d'un pont* : Diderot « à la chemise blanche » ou « au vélo », Diamantis à « la queue de cheval fortement élastiquée » (46) ou encore « la fille au béton » (50), Soren Cry « au regard par en-dessous » (96), Sanche Alphonse Cameron « à la talonnette symbolique[908] » qui n'ont rien à envier à l'aurore aux doigts de rose. Dans certains passages Kerangal grandit littéralement ses personnages, au premier degré, en en faisant au choix des géants, des titans. Cela commence timidement dans *La Vie voyageuse* – son deuxième roman – avec les deux prostituées de Barcelone au physique généreux, juchées sur des talons aiguilles : « Elles mesuraient deux mètres au moins en comptant leur turban » (*VV*, 73). Elles deviennent sous le regard étonné d'Ariane qui déambule dans les rues de la ville des « géantes ». Le terme est répété de nombreuses fois[909] dans une sorte de réminiscence de la géante de Baudelaire, femme au corps plein admiré. Puis, dans *Corniche Kennedy*, les adolescents de la plateforme sont eux aussi montrés comme

[907] Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.74.
[908] Cécile Yapaudjian-Labat, « Transports, voyages, paysages dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.46-47.
[909] De la page 79 à 82.

des géants car « leurs cils touchent l'azur, caressent l'épaisseur optique de l'atmosphère » (*CK*, 30). Ils se sentent tellement puissants seuls face à la mer et transportés à l'idée de sauter du plongeoir de sept mètres qu'ils semblent à l'étroit dans le monde, leurs yeux se cognant au ciel. Dans *Naissance d'un pont* où l'on trouve de nombreuses occurrences de ce grandissement littéral, Duane, lui aussi, comme les gamins de la corniche, « se cogne contre le ciel » (*NP*, 252) quand il s'élance du haut du pont attaché par son harnais de sécurité qui le projette vers le haut. Toujours dans *Naissance d'un pont*, Kerangal présente le grutier Sanche dans son poste de travail. C'est un homme de petite taille, l'auteure précise qu'il mesure 1 mètre 62, qui travaille dans une cabine vitrée au sommet d'une grue positionnée à cinquante mètres au-dessus du sol. De là, Sanche domine tout et son regard peut embrasser une vue impressionnante. Kerangal, une fois encore, grandit son personnage au sens propre en en faisant, là aussi, un géant :

> Il se plaît dans cette enclave technologique où sa petite taille cesse de le faire souffrir, puisqu'il mesure désormais cinquante et un mètre soixante-deux, puisqu'il est immense (*NP*, 83).

À sa petite taille vient s'ajouter la hauteur de la grue, il est alors immense. Sanche devient même une sorte de dieu qui, du haut de son olympe vitré, contemple le monde :

> De là-haut, Sanche porte sur le chantier et les alentours un œil panoptique qui lui confère une puissance neuve assortie d'une distance idéale. Il est l'épicentre solitaire d'un paysage en mouvement, intouchable et retranché, il est le roi du monde (*NP*, 83).

Cet « œil panoptique » qui permet de tout voir comme l'indique l'étymologie du mot (*panóptês* « qui voit tout ») lui confère une dimension autre que celle d'un simple grutier, et même d'un simple être humain.

À travers ces exemples de grandissement et ces personnages qui deviennent des géants nous pouvons voir que Kerangal opère également un glissement vers la mythologie qui sous-tend le processus d'héroïsation. Ainsi, dans *Un monde à portée de main*, Kerangal revient sur l'enfance de Paula notamment sur ses séances d'orthoptiste devant rectifier ce qu'elle nomme son « œil exotropique » (*MPM,* 183) parce que Paula a une coquetterie dans le regard. Elle essuie les moqueries de ses cousins qui ne cessent de lui répéter en boucle « tu louches » (*MPM,* 180-181) jusqu'au jour où le port d'un cache-œil, tout un été, « lui accorde une aura d'héroïne » *(MPM,* 181), en fait « une enfant cyclopéenne » (*MPM*, 181). Ce détour par la mythologie fait de la jeune Paula une enfant à part, magnifiée par la comparaison avec le cyclope. Paula n'est plus simplement une enfant affectée d'un défaut à l'œil, elle acquiert un statut peu commun comme le donne d'ailleurs à voir le terme scientifique « exotropique » qui a un aspect nettement moins banal que le verbe « loucher » comme le montre le passage suivant :

> Au fil des années, elle se persuade que cet œil exotropique – un mot qui la gonfle d'importance et qu'elle adore prononcer – lui permet d'avoir toujours un œil qui regarde ailleurs quand l'autre vise dans l'axe et que, oui, c'est là quelque chose de désirable, c'est une sorte de pouvoir magique et surtout c'est un charme – le sien (*MPM*, 183).

Ici l'imperfection devient une qualité, une disposition exceptionnelle, une sorte de « pouvoir magique » – en fait, une autre façon de voir, utile pour une jeune peintre en pleine formation – renforcé par l'utilisation du terme « charme » qui peut s'entendre non seulement comme un attrait mais aussi dans le sens, plus fort, d'ensorcellement. De même, dans *Naissance d'un pont*, les hommes grenouilles chargés de terrasser à l'explosif le lit du fleuve en vue de l'implantation des piliers du pont préparent ce qui sera, lors du déversement de milliers de mètres cubes de béton, « un ceinturage herculéen » (*NP*, 105) présentant ainsi les travaux sous un aspect hors du commun. Dans *Réparer les vivants* l'utilisation de la mythologie est assez abondante et permet de transformer ce qui pourrait n'être qu'un malheureux et banal fait divers – l'accident et la mort de Simon – en le faisant entrer dans une dimension héroïque. Cela commence dès le début du roman au moment de la description de l'accident qui coûte la vie à Simon. Alors que la scène est traitée sur un mode réaliste avec la description du paysage et du parcours qui comporte une succession de noms de lieux, « il faut compter environ une heure pour atteindre Le Havre en prenant, à partir d'Etretat, la vieille route qui descend sur l'estuaire par Octeville-sur-Mer, le vallon d'Ignauval et Sainte-Adresse » (*RV*, 25), le décor glisse imperceptiblement vers le symbole et la mythologie avec notamment la mention des « champs noirs » (*RV*, 26) dont la couleur annonce déjà une issue funèbre ce qui est renforcé par l'utilisation du verbe « hypnotiser » (*RV*, 26) qui renvoie directement à la figure d'Hypnos, le dieu du sommeil qui n'est autre que le frère jumeau de Thanatos, la mort. Ensuite, les références mythologiques deviennent plus explicites : les filles en bikini dessinées sur le van des jeunes gens deviennent des Sirènes tentatrices dans une réécriture contemporaine du célèbre épisode de *L'Odyssée* :

> […] peut-être que les filles en bikini qui tapissaient la carrosserie du *van* se sont animées soudain pour venir ramper sur le capot et envahir le pare-brise, lascives, leurs chevelures vertes débouclant leurs voix inhumaines, ou trop humaines, et que Chris a perdu la tête, attiré dans leur piège, percevant ce chant qui n'était pas de ce monde, ce chant des sirènes, ce chant qui tue ? (*RV*, 26-27)

Ainsi, la référence à Homère élève cette histoire malheureusement banale au rang d'épopée dont le point culminant est le motif de la belle mort, *(kalos thanatos)*, étudié par Jean-Pierre Vernant dans son article « La belle mort et le cadavre outragé ». Vernant explique que cette *kalos thanatos* était dans l'Antiquité grecque cette mort héroïque qui :

> […] saisit le combattant quand il est à son faîte, son *akmê*, homme accompli déjà *(anêr)*, parfaitement intact, dans l'intégrité d'une puissance vitale pure encore de toute décrépitude. Aux

> yeux des hommes à venir dont il hantera la mémoire, il se trouve, par le trépas, fixé dans l'éclat d'une jeunesse définitive[910].

La représentation du corps de Simon allongé sur un lit d'hôpital correspond tout à fait à ce motif étudié par Vernant. S'il n'est pas mort au combat, Simon a tout de même toutes les caractéristiques du héros cueilli à la fleur de l'âge, ce que viennent renforcer les références aux tranchées de la Première Guerre Mondiale et à la guerre de 1870 à travers l'évocation du « Dormeur du val ». Kerangal insiste lors d'entretiens sur l'idée que quand elle écrit une épopée, c'est « une épopée, mais sans la guerre[911] » : « Une épopée « qui ne serait pas la guerre, autrement dit désaxer l'épopée de la guerre qui résorbe quand même le genre épique via Homère[912] ». Si elle reprend des caractéristiques de l'épopée à travers le motif de la belle mort, c'est moins pour coller exactement au modèle homérique, dont on retrouve néanmoins des traces, que pour magnifier Simon, pour montrer qu'il n'est pas un simple numéro comme celui que lui attribut l'Agence de la biomédecine, un matricule qui certes « garantit l'anonymat du donneur » (*RV*, 180) mais le prive de son identité. Kerangal en le valorisant n'en fait pas une simple figure de donneur mais cherche à rétablir Simon dans son individualité, dans son humanité afin de faire réfléchir le lecteur à l'aspect humain derrière chaque don d'organe. Son « corps intact » (*RV*, 109) devient donc une sorte d'objet de contemplation chez les autres qui peuvent admirer la beauté, la jeunesse de « ce jeune dieu au repos, qui a l'air de dormir, qui a l'air de vivre » (*RV*, 109). Le traitement du corps de Simon s'apparente en effet à celui décrit par Vernant :

> Le traitement du cadavre dans le rituel funéraire relève d'un paradoxe du même ordre. Le corps est d'abord embelli : lavé à l'eau chaude pour le débarrasser de ce qui le souille et le salit ; ses plaies, enduites d'un onguent, sont effacées ; sa peau, frottée d'huile brillante, prend plus d'éclat ; parfumée, la dépouille est parée d'étoffes précieuses, exposée sur un lit de parade à la vue de ses proches pour la déploration[913].

Le corps de Simon, quand il est présenté aux parents, est un corps « qui ne saigne pas » (*RV*, 109). La négation vient réaffirmer l'intégrité du corps, un corps vu comme étant « athlétique » (*RV*, 109). De même, après le prélèvement des organes, Thomas qui s'occupe de la toilette mortuaire efface les traces des bistouris, de ce champ de bataille qu'était devenu le corps de Simon, ce « corps outragé » (*RV*, 285) auquel il faut redonner une apparence digne. C'est ce à quoi s'applique Thomas :

---

910 Jean-Pierre Vernant, « La Belle mort et le cadavre outragé » *in* Gherardo Gnoli **et** Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge University Press. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/editionsmsh/7734?lang=fr. Consulté le 22 décembre 2019 ».

911 Entretien avec MarineLandrot, *op. cit.*.

912 Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p.73.

913 Jean-Pierre Vernant, *op. cit*.

> […] en l'observant travailler, on songe aux rituels funéraires qui conservaient intacte la beauté du héros grec venu mourir délibérément sur le champ de bataille, ce traitement particulier destiné à en rétablir l'image, afin de lui garantir une place dans la mémoire des hommes (*RV*, 287-288).

C'est précisément l'analyse que livre Vernant qui montre l'importance du chant dans le processus d'héroïsation et dont s'inspire Kerangal quand Thomas Rémige, après avoir recousu le corps de Simon, se met à chanter :

> La vie brève, l'exploit, la belle mort ne prennent sens que dans la mesure où, trouvant place dans un chant prêt à les accueillir pour les magnifier, ils confèrent au héros lui-même le privilège d'être *aoidimos,* sujet de chant, digne d'être chanté. C'est à travers la transposition littéraire du chant épique que le personnage du héros acquiert cette stature, cette densité d'existence et cette perennité[914].

Ainsi, Kerangal inscrit Simon dans un processus d'héroïsation à travers l'utilisation d'un rite célébré dans l'épopée. Comment ne pas penser, en effet, au chant XVI de *L'Iliade* qui narre la mort de Sarpédon :

> Maintenant, cher Phébus, nettoie de ses sombres nuages de sang [...] le corps de Sarpédon ; puis, l'emportant au loin, lave-le dans le courant d'un fleuve ; oins-le d'ambroisie, couvre-le de vêtements impérissables. Et fais-le emporter par des porteurs agiles, le Sommeil et la Mort, les jumeaux, qui, vite, le déposeront dans la vaste et grasse Lycie, où lui rendront les devoirs funèbres ses frères et ses parents, avec un tombeau et une stèle : car tels sont les honneurs des morts[915].

Ce n'est donc pas un hasard si Thomas, l'infirmier qui chante le chant de belle mort en s'occupant du corps de Simon, a pour nom de famille Rémige. Les rémiges sont les grandes plumes des ailes des oiseaux ce qui fait de l'infirmier un personnage ailé comme le sont Hypnos et Thanatos qui viennent enlever le corps de Sarpédon. Kerangal utilise énormément les références mythologiques pour grandir ses personnages non par conservatisme et nostalgie pour l'épopée mais par une imprégnation depuis l'enfance des histoires extraordinaires des dieux :

> Je pense que mon intérêt pour l'épopée classique vient d'un rapport à la mythologie grecque qui s'est noué dans mon enfance. L'un de mes souvenirs de lecture plus intenses, vers sept ou huit ans, c'est celle d'un livre qui s'appelait *Contes et légendes du monde grec et barbare*, un livre dont le dos était blanc strié de lignes d'or. J'étais assez calée, je crois, sur la parentèle des dieux, sur la Guerre de Troie et cetera. Je connaissais cela plutôt bien, j'étais fascinée[916].

Ainsi, toute à cette fascination pour la mythologie grecque, Kerangal ne craint pas l'excès, les histoires improbables – dans *Naissance d'un pont* un ours n'est-il d'ailleurs pas utilisé comme arme d'un crime et moyen de vengeance ? –, elle en joue même comme on peut le voir par exemple dans *Tangente vers l'est* avec l'exploit de la *provodnitsa*, l'hôtesse chargée du wagon dans le Transsibérien, qui défie l'autorité militaire armée seulement de son

914 *Ibid*.

915 Homère, *L'Iliade*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, chant XVI, p.393.

916 « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *in Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. « Disponible en ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.16. Consulté le 03 décembre 2018 ».

balai et de sa lessive pour protéger Aliocha qu'elle a caché dans les toilettes afin qu'il puisse échapper au contrôle de l'officier et avoir une chance de s'enfuir loin du service militaire qui l'attend :

> Les deux appelés sont là, devant la provodnitsa brune qui passe la serpillière dos à la porte des toilettes, et leur barre le passage. Un seau à ses pieds, un balai-brosse entre les bras, elle fait mousser le sol à grands gestes énergiques, diluant une mesure de lessive en poudre bien trop abondante, créant de la sorte entre eux et elle une zone infranchissable, fleuve frontière où miroitent les lumières du couloir, et tout en lavant elle parle depuis sa rive, meuble le temps autant qu'elle meuble l'espace (*TE*, 104).

L'hôtesse du Transsibérien est vue comme un soldat qui serait en train de défendre une position, de protéger un territoire. L'espace d'un instant on sort de la cabine étriquée, on oublie la trivialité d'un lieu comme les toilettes où se déroule pourtant l'action, il n'y a plus d'hôtesse mais une combattante, plus de lessive qui mousse mais une frontière liquide infranchissable. Le décor change, l'espace du train s'élargit jusqu'à devenir un fleuve, les toilettes deviennent une rive où le combat peut s'engager. Le balai se transforme en lance et l'hôtesse devient une version peu conventionnelle de Saint Georges, toujours vénéré en Russie : « elle tient dans une main son balai comme une lance » (*TE*, 105). Tout cela est rendu possible par la force de l'image épique avec laquelle joue Kerangal. La scène pourrait être risible voire parodique mais l'objectif de l'auteure n'est ni la moquerie ni la caricature. Elle cherche plutôt à prendre une certaine distance avec l'aspect exceptionnel de l'héroïsme rendu sensible notamment ici par le lieu du combat, les toilettes, et par toute la saleté que doit récurer l'hôtesse – « si vous saviez la merde que je ramasse » (*TE*, 105) – créant un mélange assez détonnant où l'héroïsme côtoie la scatologie.

Un débordement dans la langue : le vertige de l'hypotypose

La marque de l'épique chez Kerangal c'est aussi cet excès qu'elle revendique, excès dans les situations, dans l'écart entre les registres comme l'illustre le passage avec la *provodnitsa*. Kerangal justifie ce qui pourrait être perçu comme un trop plein en expliquant que cela correspond à sa vision de l'épopée :

> […] l'épopée c'est cela, c'est du « beaucoup ». […]. Beaucoup de gens, beaucoup d'actions, beaucoup de destins, beaucoup d'espaces, beaucoup de sentiments, beaucoup de bruits, beaucoup de forces, beaucoup de dépenses. Cette dépense-là, elle est inscrite dans le régime épique[917].

Pour Kerangal, l'épopée c'est le débordement des situations, des actions, des mots – en témoignent les énumérations, les phrases très longues qui sont l'une des marques du style de l'auteure – tout cela mousse comme la lessive de la *provodnitsa*. C'est ce que fait d'ailleurs

[917] Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p. 74.

remarquer la traductrice italienne de Kerangal à propos, notamment, de *Naissance d'un pont* dont elle souligne le souffle épique et la puissance produits par la langue :

> […] un vertige dans lequel un mot produit tout de suite le mot suivant, avec une nécessité et une urgence qui relève du chant, du poème épique, plus que de la prose. Et dans ce tourbillon de mots, je sentais que je ne voulais – ou peut-être même ne pouvais – pas m'arrêter. La seule chose qui parvenait à rompre ce vertige, c'était, de temps à autre, un signe de ponctuation[918].

Cette vitalité de l'écriture se lit partout dans les textes de Kerangal et s'incarne plus précisément dans la figure de l'hypotypose qui crée un rythme haletant comme le fait remarquer Yves Le Bozec :

> […] la figure livre une accumulation de sketches, comme une suite de clichés fixes, qui donne cependant une impression de mouvement, sans que celui-ci ne soit organisé logiquement. La simultanéité picturale sera suggérée par une accélération du rythme qui n'autorisera pas le spectateur à s'arrêter – ce serait l'expression d'un libre-arbitre qu'interdit la figure – trop longtemps sur une partie du tableau : au contraire, l'hypotypose se doit de l'emporter dans un tourbillon irrésistible[919].

Ce tourbillon fait bien écho au vertige que mentionne la traductrice italienne de Kerangal provoqué par l'excès d'informations, par l'accumulation d'images qui se déverse sur le lecteur et qui le transporte sans transition dans un autre monde comme par exemple quand Jonas explique à Paula que le marbre qu'il a choisi de peindre est le skyros. Rien qu'à l'évocation de ce nom Paula, tout comme le lecteur, se laisser embarquer pour un voyage dans les îles grecques :

> […] temple grec battu par les vents, vieil Anglais distingué dans une île des Sporades, petit âne myope qui grimpe au village, tu vois ? Paula hoche la tête, puis, à voix basse, de nouveau face à son panneau : je vois très bien les escaliers entre les maisons blanches, le panama du vieil homme, les longs cils de l'âne, et la mer tout autour (*MPM*, 69).

Le lecteur est, d'autres fois, entraîné bien loin de l'objet premier qui est décrit comme par exemple dans ce passage d'*Un monde à portée de main* où Kate peint un portor, un marbre très noir veiné d'or, pour le hall d'un très chic immeuble de l'avenue Foch. L'hypotypose, qui se double tout au long du passage d'une ekphrasis – « une description d'une œuvre d'art[920] » – commence d'une manière modérée par des images qui s'appuient sur la couleur dorée :

> Le soleil coulé en août dans le fond d'un sous-bois, un laque japonais voilé de poudre d'or, la chambre funéraire d'un pharaon d'Égypte (*MPM*, 22).

Puis, un peu plus loin, Kerangal poursuit sa description du marbre destiné à de riches familles du Golf en insistant cette fois-ci plutôt sur la couleur noire, « une nappe de pétrole pur » (*MPM*, 23) :

---

[918] Maria Baiocchi, « Une entreprise titanique. Traduire Maylis de Kerangal (en italien), *op. cit.*, p.217.

[919] Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle » *in L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 4, cité par Claire Stolz *in* « Poésie et fiction, l'hypotypose chez Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.162-163.

[920] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p.121.

> Ils aimeraient ce marbre qui jouerait comme le miroir de leur richesse, flatterait leur puissance, évoquerait la manne fossile jaillie des terrains où paissaient autrefois des troupeaux, et où l'on somnolait dans la touffeur des tentes (*MPM*, 23-24).

Enfin, l'auteure complète sa description par l'origine même du marbre. Le lecteur voit alors apparaître des carrières italiennes dans lesquelles il est promené par la magie du discours de Kate :

> Pour emporter le chantier, Kate avait longuement insisté sur la rareté du portor, décrit les marbrières brûlantes de l'île de Palmaria et celles de Porto Venere au bord du golfe de Gênes, des carrières suspendues à cent cinquante mètres au-dessus de la mer, elle avait raconté les bateaux que l'on accostait à flanc de falaise afin d'y faire glisser directement les blocs de pierre, jusqu'à cent *carrate* par navire – l'unité de mesure, la *carrata*, est la cargaison d'une charrette tirée par deux bœufs, soit trois quarts de tonne –, les navires déchargeant le marbre brut sur les quais de Ripa Maris et rechargeant aussitôt un marbre paré pour éblouir, scié, épannelé, poli, parfois poinçonné du lys royal (*MPM*, 24).

Cette description crée un étourdissement du lecteur par l'accumulation d'informations, par l'énumération des noms de lieux, des actions, par le dépaysement géographique et le glissement vers l'Ancien Régime comme en témoigne la mention du lys royal. Les hypotyposes sont bien plus que des descriptions ordinaires tant leur pouvoir sur le lecteur est puissant parce qu'elles permettent :

> […] de précipiter l'émotion de l'allocuteur, d'induire en lui un effet de sidération, qui le met, comme bouche bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui, au-delà (en deçà) de la narration, comme la seule réalité à laquelle il assiste passivement, en spectateur impuissant mais fasciné. L'hypotypose est de l'ordre de la stupéfaction, tant dans le discours que dans l'action : elle étonne – au sens classique du terme – et laisse pétrifié[921].

Cette stupéfaction du lecteur est d'ailleurs mise légèrement en abyme dans le passage où Kate vante le portor auprès du syndic puisque ce dernier, lui aussi « subjugué » (*MPM*, 25), l'engage sur le champ. Cette séduction s'exerce d'ailleurs durablement puisque dans la dernière partie du roman on voit Kate « embrasser à pleine bouche un type que Paula identifia aussitôt comme le syndic de l'avenue Foch » (*MPM*, 264). Ainsi, comme l'explique Yves Le Bozec, « l'hypotypose a toujours une valeur de persuasion et de séduction[922] » et Kerangal joue littéralement sur ces deux valeurs à travers le personnage de Kate. Dominique Viart parle d' « écriture sidérante[923] » à propos du style de Kerangal. On pourrait ajouter stupéfaction, sidération, vertige tant l'écriture déborde, déferle sur le lecteur, lui fait voir un certain nombre de choses à la fois, le transporte en divers lieux, en diverses époques dans un maelström étourdissant. Judith Labarthe a montré qu'épopée, ekphrasis et hypotypose étaient liées

[921] Yves Le Bozec, *op. cit*., p.5.
[922] *Ibid*.
[923] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.22

notamment en insistant sur cette dernière, cette « figure qui consiste à mettre sous les yeux une scène avec énergie, figure très aimée de l'épopée, car éminemment visuelle[924] ».

« Des épopées très élémentaires[925] *»*

C'est bien cette vitalité tant de l'écriture que des images qui est à l'œuvre chez Kerangal qui célèbre ainsi la pleine liberté de l'imaginaire :

> C'est l'idée que la littérature est l'une des formes que la liberté va prendre dans le langage. C'est l'idée que l'on peut pousser haut les curseurs de la fantaisie[926].

L'auteure, qui a retenu les leçons de l'épopée, provoque des images surprenantes qui lui permettent ainsi de créer de l'extraordinaire dans l'ordinaire. C'est ce qu'elle nomme « l'épopée à ras de terre[927] », autrement dit, la vie de tous les jours qui est magnifiée et à laquelle elle donne un éclat singulier parce que, pour elle, l'épopée ne se joue pas uniquement sur un champ de bataille, ce ne sont pas les grandes victoires remportées par les héros, ces chefs militaires, l'épopée c'est aussi pour elle chaque petite bataille qu'un individu remporte au quotidien, qui peut sembler insignifiante pour un regard extérieur mais qui traduit un dépassement de soi. C'est ce que souligne Kerangal qui donne sa propre définition de l'épique :

> Là où il y a mouvement, déplacement, traversée, il y a de l'épique. Parfois, il s'agit de traverser la rue pour aller déclarer son amour, de rallier sa maison, d'allumer un feu sous la neige, de toucher l'étoffe d'un châle tombé à terre. Il peut y avoir des épopées très élémentaires, quasi primitives – ce sont celles que j'aime le plus[928].

Ainsi, dans *Pierre feuille ciseaux*, la sortie du garçon du clos Saint-Lazare hors de son territoire constitue en elle-même une sorte d'épopée tant est grande l'angoisse d'aller à Paris et vers ce qui lui est inconnu, lui qui ne maîtrise que les codes de son quartier. Dans *Réparer les vivants*, Juliette se remémore le premier baiser qu'elle a échangé avec Simon. À travers le regard de Kerangal, la scène finit par être traitée sur un mode épique. En effet, Juliette a donné un baiser à Simon juste avant le départ du funiculaire qui l'emmène chez elle. Simon décide de faire la course à vélo avec le funiculaire afin de rejoindre Juliette et de cueillir sur ses lèvres le baiser qu'elle lui envoie par la vitre :

> […] les muscles de ses cuisses et de ses mollets se sont tendus dans l'effort, ses avant-bras sont douloureux, il crache, souffle mais trouve en lui l'élan nécessaire pour décrire la bonne courbe dans le dernier virage, placé dans un angle si juste qu'il gagne en vitesse, atteint le plat de la côte en roue libre, fonce sur la station du funiculaire alors que les rames de la machine freinent dans un

---

924 Judith Labarthe, *op. cit.*, p.332.
925 « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*
926 *Ibid*., p.75.
927 Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p.73.
928 « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*

> crissement strident, dérape devant les portes, trempé, dégoulinant, descend de son vélo, et ploie en avant, mains sur ses genoux, tête face au sol, bave au lèvres, mèches de cheveux collées au pourtour à la manière d'un jeune maréchal d'Empire (*RV*, 148).

Les verbes de mouvement traduisent l'effort intense fourni par Simon dans sa course effrénée sur un vélo en guise de destrier dans une version moderne du preux chevalier qui vole vers sa dame et du valeureux combattant comme le souligne la comparaison avec le maréchal d'Empire. Kerangal ne décrit pas un exploit sportif dans l'acte de Simon qui n'a pas seulement gravi une côte extrêmement raide mais a franchi un cap dans sa relation avec Juliette. Voilà un exemple d'« épopées très élémentaires » dont parle Kerangal. C'est la trajectoire de Simon, décrite ici de manière ascensionnelle parce qu'elle correspond à son audace, qui fait la matière épique.

Le déplacement est bien dans l'œuvre de Kerangal le moteur de l'épique : dans *Naissance d'un pont* c'est le mouvement des ouvriers venus de différentes parties du globe pour participer à la construction du pont, dans *Réparer les vivants* c'est la trajectoire que suit le cœur de Simon pour parvenir jusqu'à la receveuse à travers la chaîne de différents intervenants, pour citer uniquement ces deux exemples où l'épique est le plus spectaculaire. *Tangente vers l'est* est tout entier construit autour de la notion de trajet avec ce Transsibérien qui relie les villes de Sibérie emportant à son bord notamment une française et un jeune russe qui cherche à fuir le service militaire. Le projet de fuite d'Aliocha sans cesse empêché et reporté est le fil conducteur du texte et s'inscrit dans un double mouvement, celui de ses tentatives d'évasion sur les quais des gares et celui du train qui l'emporte un peu plus loin après chaque échec.

Le cinéma américain : un cliché pour sublimer le quotidien

Kerangal s'inspire souvent du cinéma pour amplifier ces épopées minuscules – nous utilisons ce terme comme Pierre Michon le fait à propos des *Vies minuscules* qu'il narre – qu'elle installe quelquefois dans une ambiance cinématographique comme en témoigne par exemple la lumière qui baigne les visages dans le wagon de *Tangente vers l'est*, un véritable « noir et blanc de cinéma » (*TE*, 100). Le livre est d'ailleurs tout entier placé sous le signe du cinéma comme on peut le constater quand Kerangal décrit la façon dont Aliocha voit Hélène la première fois qu'il l'aperçoit, « celle-là est d'un tout autre film » (*TE*, 40). Aliocha se cache pendant une bonne partie du trajet dans le compartiment de la française Hélène. Est-ce que cela ne rappelle pas certaines scènes cinématographiques marquantes ? Comment ne pas penser alors à *North by northwest* (*La Mort aux trousses*) d'Hitchcock où le personnage

incarné par Cary Grant est caché dans la couchette de la voiture d'une jeune femme afin d'échapper aux forces de l'ordre ? Le titre même de *Tangente vers l'est* peut aussi être vu comme une réminiscence de *North by northwest* par la mention d'un point cardinal et d'un trajet qui traduisent la fuite perpétuelle du héros. Rappelons que le personnage incarné par Cary Grant est un simple publicitaire quelque peu infantilisé par sa mère, c'est monsieur tout le monde pris dans une spirale infernale qui finit par faire preuve d'héroïsme confronté à certaines circonstances.

Quand on parle de l'influence du cinéma dans l'œuvre de Kerangal, il serait certainement plus juste de préciser qu'il s'agit principalement de cinéma américain. D'ailleurs, dans *Corniche Kennedy*, Mario, l'un des gamins de la corniche associe héros et américain :

> […] tellement heureux d'être à l'avant de cette voiture, d'être comme un homme à côté d'un autre homme, connivents, la cigarette au bec – la Lucky Strike entre l'index et le majeur, au niveau des premières phalanges, de sorte que pour fumer il pose sa paume contre sa bouche, comme un héros, comme un américain (*CK*, 122).

Dominique Rabaté a finement analysé cette utilisation de ce qu'il appelle « le stéréotype cinématographique » qui, comme il l'explique, « contrairement au schème bovaryen, où le cliché est l'indice négatif d'une aliénation de l'existence, où vivre dans les livres ne peut servir à se réconcilier avec le monde horrible de la réalité », « sert à agrandir l'espace intérieur » et « communique parfois ce sentiment rare d'être enfin le héros de sa propre histoire[929] ». D'où les multiples termes en anglais qui parsèment *Corniche Kennedy* mais aussi, par exemple, *Réparer les vivants* quand il s'agit notamment de caractériser Simon et ses amis, les *« Big waves hunters* » (*RV*, 15) qui sont des « *kings* » (*RV*, 18). De la même façon, les gamins de la corniche, quand ils vont plonger, ont « une vie bigger than life » (*CK*, 111). Toutes ces remarques positives sont dites en anglais comme si on était dans un film américain, plus à même de grandir les personnages, d'en faire des héros comme nous le montrent les nombreux exemples de films où un homme du peuple, tout ce qu'il y a de plus banal, s'illustre dans un combat pour la vérité, la justice, un monde meilleur, pour le bien commun incarné, notamment, par les personnages des films de Capra avec James Stewart comme parangon de l'homme ordinaire ou bien de nos jours par les biopics qui valorisent les actions héroïques de « l'homme de la rue » pour reprendre un titre de Capra. Kerangal est allée puiser à cette source qu'elle intègre pleinement à son œuvre et qui lui permet de faire de ses personnages des héros du quotidien dont les actions sont sublimées même quand ils sont

[929] Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.78.

saisis dans leurs activités professionnelles. C'est aussi pour cette raison que Kerangal déclare que « le western est un genre épique[930] ».

Des récits de fondation

Sans étudier à nouveau, comme nous l'avons fait dans la première partie, la façon dont elle utilise l'imaginaire du western dans ses romans, il serait intéressant de mettre en parallèle ce genre cinématographique et les récits de fondations que l'on peut trouver dans certains de ses textes. Ainsi, dans *Kiruna*, Kerangal entremêle le western, l'épopée et le récit de fondation pour expliquer la création de la ville :

> Les premières mines – Galliväre, Malmberget - engendrent ces hameaux misérables où se forgent les grandes fictions épiques, où s'élaborent ces récits de fondations qui font la manne des westerns (*K*, 39).

L'arrivée des ouvriers qui viennent du monde entier pour participer à la construction du pont dans *Naissance d'un pont* réactive ces récits de fondation qu'ils appartiennent au cinéma ou bien à la littérature.

L'exemple par excellence du récit de fondation dans l'épopée est *L'Énéide* de Virgile qui « choisit pour point de départ une vague légende grecque, plus tard reprise par les Latins, consacrée à Énée, un Troyen venu s'établir en Italie[931] » pour fonder ce qui sera Rome. Deux passages de cette épopée mettent en avant, sur un mode prophétique, la création de Rome et de son destin. Il s'agit du livre VII et plus précisément du moment où Anchise, qui n'est plus qu'une ombre explique, à son fils Énée la succession des faits qui conduiront Rome à sa gloire :

> Maintenant, dit-il à Énée, je vais te révéler la fortune glorieuse réservée à la race de Dardanus ; je vais te montrer toute ma postérité italienne, toutes ces âmes illustres, et qui doivent perpétuer notre nom ; je vais t'apprendre tes propres destinées. Ce jeune homme que tu vois appuyé sur un sceptre est le premier dont le sort a marqué la place dans les régions de la lumière : né de mon sang et du sang italien, il s'élèvera le premier à la clarté des cieux ; c'est Silvius, nom albain, ton fils que tu ne verras pas naître. Fruit tardif de ta vieillesse, il sera élevé dans les forêts par ton épouse Lavinie ; il sera roi et père de rois : de lui sortiront tous ceux de notre race qui régneront dans Albe la Longue. Après lui Procas sera la gloire de la nation troyenne. Voici Capys, et Numitor, et Silvius Énée, qui rendra à l'Italie ton nom, ta piété et ta valeur insignes, si jamais il règne dans Albe. Quels jeunes gens ! quel air de vigueur ! Mais ceux-là dont le chêne au feuillage civique ombrage le front seront les fondateurs de Nomente, de Gabie et de Fidène : d'autres élèveront sur le sommet d'une montagne les murs de Collatie, qu'immortalisera la pudeur ; par eux seront encore bâtis la superbe Pométie, les remparts d'Inuus, de Bole et de Cora : lieux célèbres un jour, aujourd'hui terres sans nom. Voici Romulus, fils du dieu Mars et d'Ilie issue du sang d'Assaracus, qui prêtera le secours de son bras vengeur à son aïeul Numitor. Vois-tu ces deux aigrettes qui se dressent sur son casque ; et comme le père des dieux lui-même imprime sur son front sa divine splendeur ? Ce sera, mon fils, sous ses auspices que la superbe Rome étendra son empire sur toute la terre, enfantera

[930] « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*
[931] Judith Labarthe, *op. cit.*, p.32.

> des courages qui l'égaleront aux dieux, et seule entre les cités embrassera sept monts dans son enceinte ; ville heureuse dans ses enfants, sa joie et son orgueil[932] !

De même, dans le livre VIII, le bouclier forgé par Vulcain pour Énée présente les exploits futurs de Rome ainsi que tous ceux qui vont s'illustrer pour donner son éclat à la ville :

> Sur son orbe le dieu du feu, qui savait les oracles et les siècles à venir, avait retracé les grandes choses de la nation italienne, et les triomphes des Romains : il y avait représenté toute la suite des descendants d'Ascagne, et la longue série de leurs combats[933].

Naissance d'un pont présente lui aussi un long récit de fondation qui se fait sur une vingtaine de pages. Les textes de Virgile projettent les personnages dans l'avenir par l'utilisation de prolepses – le futur est en effet le temps privilégié –, montrent des actions glorieuses, des faits d'armes de héros et d'empereurs illustres, célèbrent la guerre alors que le texte de Kerangal opère en sens inverse en remontant le cours de l'histoire pour raconter les premiers temps de la ville avant qu'elle ne soit une ville, quand elle est un simple emplacement géographique, « un causse rouge si salement cabossé, dans le fond plat d'une vallée aux flancs asymétriques » (*NP*, 163), peuplé par des hyènes et d'autres animaux sauvages. Elle déroule la chronologie, les premiers colons, les indiens chassés, relégués dans la forêt de l'autre côté de la rivière, la ville qui se développe, la construction d'un port, d'un phare puis du premier pont en 1912 jusqu'à ce que « la ville sédimente, son carroyage s'inscrit dans le sol » (*NP*, 175) pour arriver au début des années 2000 avec l'élection du Boa qui veut la moderniser, la réveiller. Kerangal procède de la même façon dans *Kiruna* – avec moins d'ampleur cependant, uniquement sur deux petites pages – car elle commence l'histoire de la ville avec la découverte des gisements miniers qui ont entraîné l'affluence de main d'œuvre, puis la création d'un bourg. Dans *Un monde à portée de main* elle part de plus loin encore car elle remonte à l'époque du Dévonien, pour nous faire revivre « le récit de la jungle d'avant, celui de la mangrove primitive » (*MPM*, 92) dans cette carrière des Ardennes belges pour nous montrer les premiers hommes, les premiers champs, villages, églises et châteaux. Kerangal déroule une fois encore le fil de l'histoire dans une chronologie impeccable pour montrer comment un espace s'est transformé progressivement pour devenir une ville. Ce qui est raconté « c'est toujours la même histoire » (*K*, 39) comme elle l'écrit à propos de la fondation de Kiruna. D'ailleurs, ces histoires de fondations n'ont pas pour volonté de transmettre des connaissances historiques, de retracer précisément l'évolution de la création de villes car les épisodes du peuplement, de la fondation sont souvent très généraux et interchangeables. Certaines dates sont certes données dans ce passage d'*Un monde à portée de main* mais elles

[932] Virgile, *Énéide*, livre VII, traduction de Charles Nisard *in Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus - Œuvres complètes*, Firmin Didot, 1868.
[933] *Ibid*.

concernent la carrière de marbre et son exploitation et non le peuplement de ce territoire. Dans *Naissance d'un pont*, l'auteure donne aussi quelques dates, celles de la construction du phare et du premier pont mais elles sont imaginaires car la ville de Coca est une ville inventée. Ce qui intéresse Kerangal ce n'est pas la précision historique, c'est le mouvement général du peuplement – c'est pourquoi ses descriptions commencent toujours par de la géographie physique, par un lieu –, la façon dont les hommes se sont agrégés en certains endroits pour former des communautés qui deviendront des communes. Nous sommes bien loin des récits de fondation de l'Antiquité dont le but était avant tout de donner une justification mythologique à un pouvoir comme cela a été le cas avec Virgile qui à travers *L'Énéide* a donné une assise légendaire au règne d'Auguste. Kerangal ne sert ni un pouvoir, ni une patrie, sa conception du récit de fondation vise plutôt ce que Dominique Viart appelle « la fondation d'une communauté sociale[934] » et qu'il utilise à propos de l'œuvre de Bergounioux lui aussi adepte d'un certain déploiement du temps sur un espace géographique restreint comme nous avons pu le constater dans la deuxième partie. Selon Viart, ce qui se joue chez Bergounioux, c'est bien une certaine reprise du modèle épique mais qui ne chante pas « les armes et le héros[935] », qui se situe dans une perspective marxiste :

> Marxiste, il l'est jusque dans sa forme esthétique : c'est une communauté en marche, jamais une collectivité subsumée dans la figure d'un seul. Ou bien c'est la communauté qui est le héros[936].

C'est ce même attachement au collectif et à sa valorisation que l'on retrouve dans l'œuvre de Kerangal également imprégnée de la pensée marxiste qui constitue son socle politique comme elle l'explique dans *Le Matricule des anges* : « le marxisme a été longtemps important pour moi. Ça résonnait avec ma culture catho : on allait sauver le monde et il n'y aurait plus de pauvres[937] ». Derrière cette naïveté revendiquée dont elle s'amuse, Kerangal nous permet d'entrer dans son système de penser et dans son esthétique marquée par une écriture débordante et, comme le fait remarquer Dominique Viart, « souvent englobante[938] » :

> […] c'est une écriture du collectif, des collectivités humaines, envisagées dans leur mouvement, leur trajet, leur mode d'être[939].

Ce que propose Kerangal ce sont donc des socio-épopées, des récits où les groupes sociaux, et non l'individu seul, sont mis en avant dans un enthousiasme qui porte le collectif à son plus haut point d'aboutissement et de réussite permettant ainsi de

[934] Dominique Viart, « Bergounioux, le principe historique », *op. cit.*.
[935] *Ibid*.
[936] *Ibid*.
[937] *Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.20.
[938] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p. 31.
[939] *Ibid*.

grandir l'activité humaine car c'est, en plus du quotidien, le geste du travailleur qu'elle promeut.

2.2. Une chanson de(s) geste(s)

Oralité et « auralité », les deux pôles du chant épique

En effet, il n'est pas exagéré d'affirmer que Kerangal chante la geste du travail et ce n'est pas un mauvais jeu de mots que de dire qu'elle chante le geste lui-même dans ce que Dominique Rabaté nomme une « épopée de notre temps sans héros à armure[940] ». D'ailleurs, ce rapprochement n'est pas gratuit car nous allons voir que Kerangal emprunte beaucoup de caractéristiques à la chanson de geste traditionnelle. On peut se demander quel est l'intérêt de consacrer encore une partie à analyser ce qui est une branche de l'épopée ou bien son autre nom[941] alors que cela a été vu *supra*. Il ne s'agit évidemment pas de revoir ici les caractéristiques de l'épopée déjà dites mais de les compléter. Maylis de Kerangal déclare elle-même, à propos de *Réparer les vivants*, qu'elle a souhaité écrire « une chanson de geste contemporaine[942] . L'expression « chanson de geste » n'est pas choisie au hasard, n'est pas à prendre comme un simple synonyme d'épopée mais est à considérer pour elle-même pour au moins deux raisons que nous allons examiner : l'oralité et le geste.

Ainsi, le terme « chanson » ancre la chanson de geste dans une pratique de l'oralité consubstantielle à toute épopée. Comme le fait remarquer Judith Labarthe[943], *Épos* et épopée proviennent d'une très ancienne racine indo-européenne **wekw* qui signifie « parler » et dont on retrouve une trace en latin dans *vox, vocis*, « la voix ». Dans l'œuvre de Kerangal, la voix est extrêmement importante, à commencer par la sienne, puisqu'elle explique régler ses textes à la voix :

> Dans la pratique de l'écriture et dans le temps de l'écriture, il y a un temps réservé à la lecture à haute voix de ce que j'ai pu écrire. Évidemment écrire c'est produire de la lecture et donc écrivant, je me lis. C'est vrai que j'aime bien lire à voix haute : ce n'est pas forcément le gueuloir de Flaubert, je peux tout à fait chuchoter le texte, mais j'ai besoin de voir comment il sonne. Ce sont des textes qui sont écrits à l'oreille[944].

[940] Dominique Rabaté, « Créer un peuple de héros ». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.82.
[941] Judith Labarthe, *op. cit*. : « Tout au long de l'histoire de la littérature française, les mots changent pour désigner une épopée. C'est le cas avec l'épopée médiévale ou l'épopée à l'Âge classique, que l'on ne désignait pas sous ses termes mais qui pourtant faisaient partie du genre. », p.14.
[942] Entretien avec Minh Tran Huy, *Le Figaro Madame*, 7 avril 2014, cité par Aurélie Adler, *« Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit*., p.33.
[943] Judith Labarthe, *op. cit*., p.13.
[944] « Un chemin dans le langage », entretiens avec Maylis de Kerangal *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et, Isabelle Serça (dir.), *op. cit*., p.203.

Cette pratique de la lecture à voix haute permet à l'auteure d'effectuer des réglages montrant l'importance des sons, d'une certaine musicalité dans son écriture :

> […] j'ai cette pratique de lire les textes à voix haute à la fois pour les caler dans le rythme, dans leur sonorité[945].

L'épopée, écrit Judith Labarthe, « n'est pas tant un contenu qu'un rythme[946] ». Cette assertion peut sembler réductrice voire un brin provocatrice car habituellement, dans la tradition scolaire, on définit l'épopée par ses combats, par la valorisation du héros, autrement dit par ce qu'elle raconte. Or, l'épopée est écrite en vers et même si l'histoire contée est importante, Judith Labarthe a raison de rappeler qu'elle est aussi une question de rythme, de « pulsation très élaborée[947] » qui justement par un élan de la narration donne vie à l'épique. Certes, Kerangal n'écrit pas en vers mais son attention portée aux sonorités, aux rythmes lui permet de renouer avec la tradition de l'épopée. Sa phrase d'ailleurs est un flux qui crée une certaine dynamique, qui porte l'action sur plusieurs lignes sans s'arrêter voire sur plusieurs pages dont l'un des exemples le plus connu et le plus emblématique est sans doute l'incipit de *Réparer les vivants* composé d'une seule phrase qui est déroulée sur presque deux pages. Mervi Kelkkula qui a analysé la structure syntaxique de cette phrase-fleuve et son rythme répétitif déclare qu' « il n'est peut-être pas exagéré de dire que cet *incipit* représente un style oratoire, éloquent, avec un fort caractère affectif[948] ». Comme dans l'épopée, Kerangal privilégie un style oratoire fort qui marque l'auditeur comme un « flow incomparable qui fait ici pulser plus fort le sang dans les artères » (*NP*, 162). Le flow, ce rythme adopté par les rappeurs, dont parle quelquefois Kerangal peut être vu comme la forme moderne du récit épique, par son rythme travaillé par une oralité importante et par ses motifs répétitifs voire obsédants qui créent une sorte de « torpeur lyrique[949] », de fascination qui accroche l'auditeur et le lecteur. Dans l'incipit déjà mentionné de *Réparer les vivants,* Kerangal reprend la structure de la poésie orale en développant un système de répétitions qui enveloppe le lecteur dans une sorte de mélopée hypnotique. Outre la répétition du mot « cœur » tout au long du passage, l'auteure utilise d'autres termes, d'autres syntagmes tels que « Ce qu'est », « ce qui », « ce qu'il » qui forment une espèce de cascade créant une relance de l'idée qui est ainsi exprimée plusieurs fois dans un rythme lancinant. La reprise de l'adjectif seul, au féminin ou au masculin, de la locution conjonctive « alors que », de la conjonction de subordination « quand » et du nom « vie » fonctionnent de la même façon de manière à ce que « l'entrelacement des mots et des

[945] Entretien avec Vincent Josse, *France Inter, op. cit*.
[946] Judith Labarthe, *op. cit*., p.291.
[947] *Ibid*.
[948] Mervi Kelkkula, « Structure phrastique et cohérence textuelle dans *Réparer les* vivants », *op. cit*., p.174.
[949] Judith Labarthe, *op. cit*., 75.

structures syntaxiques produi[sent] une véritable modulation musicale au niveau de la matière linguistique[950] ». Il ne s'agit cependant pas uniquement d'un simple formalisme car l'axe de la narration et l'axe de l'oralité s'entremêlent pour donner à entendre le rythme du cœur, le sujet du roman, sa cadence très dynamique comme le fait remarquer la traductrice italienne de *Réparer les vivants*, Maria Baiocchi :

> […] des virgules qui sautent comme des extrasystoles, comme pour renforcer la métaphore filée qui court entre les lignes : celle d'une arythmie, d'une langue qui fibrille et qui ne s'arrête jamais sur elle-même[951].

Ce travail de l'oralité permet aussi de reproduire « le rythme vertigineux du monde, le bruit de nos vies, l'extraordinaire chaos du monde contemporain[952] ». En effet, Kerangal capte les « bruits du monde[953] », son écriture se saisit des sons, des musiques, des rires, des cris, des raclements de pied dans l'herbe, de tout ce qui constitue l'espace sonore des personnages notamment par une utilisation massive des onomatopées à partir de *Dans les rapides* jusqu'à *Tangente vers l'est* essentiellement. Le bruit des chaussures résonne sur le sol en faisant « bam bam » (*CK*, 13), (*TE*, 31), les mouches font « bzzz » (*PFC*, 19), on entend « arghhhh » (*CK*, 31) et « plouf plouf » (*CK*, 126) quand les jeunes plongent dans la mer, les gouttes de pluie font « ploc » (*CK*, 161), l'eau soulevée par la rame fait plutôt « splash splash » (*NP*, 114) ce qui est aussi le bruit du corps de Georges Diderot qui s'affale dans la boue (*NP*, 118).

Cette attention à l'oralité de ses textes permet à Kerangal de s'inscrire dans la tradition des aèdes comme elle le reconnaît volontiers : « cette dimension d'oralité me reconnecte à un temps où la littérature était chantée[954] ». De même que Paula dans *Un monde à portée de main* renouait avec le geste pictural des hommes de la préhistoire en peignant un cerf pour le fac-similé de la grotte de Lascaux, Kerangal retrouve, avec le chant, les origines du récit. Le chant occupe d'ailleurs une place importante dans *Réparer les vivants* notamment à travers le personnage de l'infirmier Thomas Rémige qui chante un chant de belle mort quand il recoud le corps de Simon, devenant alors étymologiquement un vrai rhapsode, celui qui coud (ῥάπτω, *rháptô*) des chants (ᾠδή, *ôidế*) ou qui recoud par le chant en redonnant une unité au corps de Simon dont les organes ont été enlevés par différentes équipes chargées des prélèvements. Kerangal interroge d'ailleurs le lien entre les deux actions « est-ce ce geste de coudre qui a reconduit le chant de l'aède, celui du rhapsode de la Grèce ancienne » (*RV*, 285) ?

---

950 Edward A. Heinemann, « Composition stylisée et technique littéraire dans la *Chanson de Roland* », *in*: *Romania*, tome 94 n°373, 1973. pp. 1-28. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1973_num_94_373_2352. Consulté le 18 mars 2021 », p.3.
951 Maria Baiocchi, *op. cit.*, p.221.
952 Valeria Gramigna, « Maylis de Kerangal : l'écriture et le réel », *op. cit*., p.129.
953 Mathilde Bonazzi, « un chemin dans le langage », entretiens avec Maylis de Kerangal, *op. cit.*, p.202.
954 Entretien avec Vincent Josse, *France Inter*, *op. cit.*

L'oralité dans l'œuvre de Kerangal est aussi représentée par la manière de faire des conteurs qui survit dans certains de ses textes notamment par les adresses au lecteur. Ces adresses sont faites par une voix qui n'est pas celle des personnages mais plutôt celle d'un narrateur non identifié qui pourrait tout aussi bien être la voix de l'auteure comme Kerangal le fait d'ailleurs remarquer

> Ces insertions où le narrateur apparaît sont des moments où la voix s'adresse finalement à autrui, par-dessus la tête des personnages. C'est comme un aparté : « Voilà de qui se passe ici, mais moi je sais qu'on en est là ». C'est une façon de faire advenir une troisième instance, celle de l'auteur, ou celle du narrateur si celui qui parle est le personnage[955].

Aurélie Adler écrit d'ailleurs à propos du narrateur qu'« adoptant la voix du conteur, il interrompt le cours de la narration en s'exhibant[956] ». C'est effectivement une voix qui se montre, qui ne cherche pas à se faire passer pour celle d'un personnage même secondaire qui serait en train d'observer la scène. C'est une voix qui commente l'histoire et qui donne des précisions sur ce que les personnages ne voient pas, ainsi de Révol qui accueille Cordélia Owl, la nouvelle infirmière, sans faire vraiment attention à elle car « s'il la regardait mieux, il verrait qu'elle a quand même une drôle de tête » (*NP*, 35). C'est aussi une voix qui guide le lecteur à travers le texte, à travers l'histoire, qui lui dit où aller, où regarder comme on peut le remarquer particulièrement dans *Corniche Kennedy*. En effet, dès l'incipit, cette voix oriente le lecteur et le dépose sur le lieu de l'action : « C'est là que ça se passe et c'est là que nous sommes » (*CK*, 11). Elle poursuit la visite du lieu notamment au moment de décrire les trois promontoires du haut desquels les jeunes s'élancent. Arrivé au premier, le lecteur est prévenu qu'il va y avoir une gradation – du moins dangereux au plus dangereux – comme le lui signale le narrateur : « je rappelle que nous n'en sommes qu'au premier promontoire, celui où l'on rigole » (*CK*, 28). D'autres fois, le narrateur anticipe sur la suite de l'histoire comme dans *Réparer les vivants* : « et ce polar de Mary Higgins Clark *La Maison du clair de lune* – un livre que Révol aime bien, on comprendra pourquoi. » (*RV*, 32). On remarque, comme l'a fait Aurélie Adler, que la plupart du temps quand ce narrateur intervient « il manifeste sa subjectivité en incises[957] » entre des tirets qui constituent une sorte de matérialisation de l'aparté, de la pause dans l'histoire qui donne à rendre quasiment perceptible le souffle de la voix du narrateur/auteur, attestant de sa présence à l'intérieur du texte, faisant alors « apparaître la parole comme un exercice physique[958] ».

---

955 « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*

956 Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit.*, p.40.

957 *Ibid*.

958 Karine Germoni, « *Réparer les vivants* ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques », *op. cit.*, p.195.

D'autres fois encore, le narrateur semble entretenir un dialogue avec ses lecteurs comme dans ce passage de *Réparer les vivants* où est raconté l'accident qui va coûter la vie à Simon et où plusieurs hypothèses sont avancées pour essayer de comprendre ce qui a pu faire dévier le conducteur du van de sa trajectoire : « oui d'accord, et quoi encore, quoi d'autre ? » (*RV*, 26). Cette adresse au lecteur donne vraiment l'impression que l'auteure est en train de raconter l'histoire devant un parterre d'auditeurs qu'elle interroge, qu'elle fait participer à la construction de la narration. Ces procédés renvoient bien évidemment à l'art du conteur, aux chansons de gestes comme le souligne Kerangal :

> […] ces adresses au lecteur ont cela d'épique qu'elles reconnectent le texte à un temps où il était justement écrit pour être dit en public[959].

Les interventions des auteurs sont en effet nombreuses dans les épopées et notamment dans les chansons de geste. Homère commence l'*Odyssée* en se présentant comme conteur « C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il me faut dire[960] », le ménestrel du XIIIe siècle Adenet le roi débute le récit de Cléomadès en indiquant le commencement au lecteur ainsi que son nom « *Ci comence li livres de Cleomades que li rois Adans rima*[961] » (que l'on peut traduire littéralement par « Le livre de Cléomadès qu'Adenet le roi mit en vers commence ici »). Kerangal ne procède pas autrement quand elle écrit « c'est là que ça se passe et c'est là que nous sommes » (*CK*, 11). C'est aussi dans cette tradition épique qu'il faut aller chercher l'origine des différents « Au commencement » que l'on trouve dans *Naissance d'un pont* (11), dans *Corniche Kennedy* (24) qui installent le lecteur dans le lieu du roman et dans l'histoire. La présence de Kerangal est cependant moins appuyée car elle ne se présente pas en tant qu'auteure, ni ne donne son nom, même quand elle utilise la première personne du singulier avec le pronom personnel sujet « je » comme par exemple dans *Corniche Kennedy,* « ce qu'ils se disent à cet instant je l'ignore » (*CK*, 30). Prenant l'exemple de *La Chanson d'Antioche,* Judith Labarthe explique comment fonctionne le rapport au public dans la chanson de geste :

> Le jongleur annonce à son auditoire que la chanson sera belle, que la suite sera palpitante, multiplie les annonces ou les rappels – prolepses ou analepses. Une sorte d'entente complice unit le jongleur et le public face au héros[962].

Dominique Viart relève d'ailleurs chez Kerangal de « fréquents "on le sait", "ça on le sait tous"… qui émaillent les récits[963] » ou encore dans *Ni fleurs ni couronnes* « il survit – et de la

---

[959] « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*
[960] Homère, *L'Odyssée*, traduction Victor Bérard, Paris, Le livre de poche, 1974, chant I, p.7.
[961] Adenet le Roi, *Cleomadès*, BNF, Gallica. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058327v/f10.item. Consulté le 30 juillet 2020 ».
[962] Judith Labarthe, *op. cit*., p.76.
[963] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit*., p.24.

belle manière, on va le voir » (*NFNC*, 13) ou bien « Finbarr naît en 1899, le sept mai – il faudra s'en souvenir, cela raconte tant de choses » (*NFNC*, 13), « Marianne ne dort pas, on s'en doute » (*RV*, 267). C'est d'ailleurs à partir de *Ni fleurs ni couronnes* que Kerangal adopte ce procédé d'adresses au lecteur, cette forme orale chère aux conteurs qui permet « l'immersion du lecteur[964] » et qui contribue « à lier, en une trinité organique, le jongleur, son récit et son public[965] ».

Ainsi, l'oralité chez Kerangal est une question de rythme, de sonorités mais aussi, comme dans toute épopée, une question de complicité avec le lecteur. Florence Goyet explique que les deux pôles du chant épique sont la bouche (*os, oris*) et l'oreille (*auris*), autrement dit l'oralité et l'« auralité » :

> […] un texte « oral » (composé à travers la récitation), est aussi et peut-être avant tout un texte « aural » : reçu par l'oreille. Une épopée fait appel à l'auditeur, qui partage avec le récitant un savoir[966].

La relation au lecteur occupe donc une place importante chez Kerangal qui écrit ses textes à l'oreille, pour l'oreille, comme si elle faisait de chaque ouvrage une performance orale même s'il s'agit d'une « oralité seconde », pour reprendre l'expression de Zumthor[967], c'est-à-dire d'une forme très écrite, d'une oralité littéraire faite avant tout pour la lecture. Kerangal assume ces procédés d'oralité qui peuvent sembler artificiels et relever d'un certain archaïsme mais qui renforcent l'adhésion du lecteur.

L'héroïsation des gestes du travail

L'étymologie de « geste » dans « chanson de geste » se révèle être une piste fructueuse. Tout un chacun sait que « geste » ne renvoie pas directement au geste que l'on fait mais que ce terme attesté dès 1080 (dans *La Chanson de Roland*), dérive du latin *gesta* qui est le participe passé neutre pluriel de *gerere* qui signifie « faire », « accomplir[968] ». La chanson de geste désigne des faits importants, héroïques faits par certaines familles, par certains personnages. C'est cet accomplissement, ce faire qui est à l'œuvre chez Kerangal, ce geste donc au sens premier qui a justement été à l'origine d'un texte comme *Naissance d'un pont* comme l'explique l'auteure :

---

964 *Ibid*.
965 Judith Labarthe (qui cite Jean Rychner) *op. cit*., p.76
966 Florence Goyet, *L'Épopée*, *op. cit.*
967 *In Introduction à la poésie orale* cité par Judith Labarthe, *op. cit*., p.78. Pour Zumthor, il existe trois types d'oralité : « l'oralité primaire » qui ne comporte aucun contact avec l'écriture et qui par conséquent est perdue, « l'oralité mixte » qui subit une légère influence de l'écrit et « l'oralité seconde » qui dépend largement de l'écrit.
968 *Ibid*., p.15.

> Je me suis dit : « Je vais écrire un texte dont le moteur, dont le carburant sera l'action ». C'est-à-dire que des gens vont faire quelque chose, et nous, on va les regarder, et moi je vais les écrire faire. C'était vraiment cette histoire de « faire[969] ».

Ainsi, le geste chez Kerangal n'est pas le récit des hauts faits de héros bien nés, de familles puissantes, comme le donnent à voir par exemple la *Chanson de Roland* ou encore le cycle des barons révoltés avec l'emblématique *Raoul de Cambrai*, mais le récit des gestes, au sens littéral, de ceux et celles qui œuvrent à une création qu'elle appartienne au domaine de l'ingénierie, de la chirurgie cardiaque, du béton, de la peinture, de l'exploitation minière, de la cuisine, de la couture. Autant de domaines différents explorés par Kerangal sous l'angle du geste qui crée, « un geste technique rarement regardé pour lui-même, envisagé comme un élément non littéraire, ingrat, indigne du roman[970] ». L'auteure joue ainsi sur la polysémie du mot afin de faire entendre à la fois le récit héroïque et le processus créatif à l'œuvre dans le monde du travail dont elle veut faire « le chant d'un haut fait collectif[971] » car pour elle, on ne construit pas seul, on ne bâtit pas un pont dans son coin, on ne transplante pas un cœur chacun de son côté, on ne peint pas sans le regard des autres ni sans les artistes qui ont précédé, de même qu'on ne se construit pas seul – les gamins de la corniche se forgent une identité en se frottant les uns aux autres. Comme l'écrit Aurélie Adler, en prenant l'exemple des deux romans où les gestes du travail sont constitutifs de la narration, « la geste collective de *Naissance d'un pont* ou "la geste médicale" (*RV*, 32) de *Réparer les vivants* est composée d'un ensemble de gestes minuscules[972] » comme visser des boulons, passer un coup de fil. C'est l'ensemble de ces petits gestes qui finissent par former la geste des travailleurs et leur mise en valeur. Kerangal explique qu'elle aime beaucoup parler du travail et de ses gestes cela lui « rappelle la préhistoire, le temps des outils, le temps technique[973] ». C'est exactement ce qu'elle fait dire à l'ingénieur Georges Diderot, dans *Naissance d'un pont*, quand il présente à toute l'équipe les différents types de sols et la façon dont il va falloir les travailler :

> Donc deux types de sol d'où deux types de matériel, mais une seule compétence : le geste néolithique ! Autrement dit entailler la terre (*NP*, 71).

Ce que fait ressortir Kerangal à travers ce passage, c'est que même à notre époque, même à l'aide d'une technologie poussée, le geste est toujours semblable au geste primaire, attraper, creuser, fendre et ce malgré des outils de plus en plus élaborés. Elle poursuit d'ailleurs cette

[969] Entretien avec Jean Kaempfer, *op. cit.*, p.73.
[970] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.22.
[971] « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *op. cit.*
[972] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », p.41.
[973] Maylis de Kerangal - Un monde à portée de main entretien librairie Mollat, *op. cit.*

idée un peu plus loin dans le roman au moment où il est question du travail nécessité par le câblage du pont :

> En réalité, Diderot a beau célébrer la souplesse d'un hamac et la légèreté d'un nid, c'est encore de labeur qu'il s'agit. Une tuerie. La haute technologie revisitant la geste archaïque des fileuses de quenouilles, puisqu'il s'agissait en gros de filer les tendeurs exactement comme on file la laine au rouet, travail spécifique des câbleurs qui durait déjà depuis plusieurs semaines (*NP*, 276).

Après la préhistoire, l'auteure convoque les quenouilles et le rouet des contes qui inscrivent les gestes des câbleurs dans une continuité à travers les âges, une permanence de l'acte technique quel que soit le degré de perfectionnement des outils. Dès l'incipit d'*Un chemin de tables* Kerangal décrit le contenu du livre de cuisine – « *La Cuisine de référence, Techniques et préparations de base, Fiches techniques de fabrication* » – que Mauro feuillette, avec une insistance toute particulière sur les photographies de mains que souligne la structure anaphorique de ce passage :

> […] et des mains oui, des mains précises aux ongles propres, et ras, des mains maniant des ustensiles de métal, de verre ou de plastique, des mains plongées dans des récipients, des mains que prolongent des lames, toutes mains saisies dans un geste (*CT*, 7-8).

Ces mains, ce sont elles qui font les gestes, qui manient les outils qui vont permettre la réalisation des recettes. Ce sont elles encore, ainsi que les bras, qui dans *Réparer les vivants* participent à la réussite du prélèvement des organes sur le corps de Simon :

> […] on observe que la force des bras s'invite ici, alliée à une technicité méticuleuse, et l'on entrevoit soudain la dimension manuelle de l'opération, la confrontation physique avec la réalité exigée en ce lieu (*RV*, 253-254).

Kerangal reprend les observations de l'ethnologue et archéologue Leroi-Gourhan pour qui l'outil n'est rien en lui-même, il « n'existe que dans le cycle opératoire[974] », autrement dit, il « n'est réellement efficace que dans le geste qui le rend techniquement efficace[975] » car c'est l'humain qui est à la base de l'utilisation de l'outil même, nous dit encore Leroi-Gourhan, dans le cas d'une « machine automatique à programme complexe » puisqu'elle « implique de même qu'aux étages de sa fabrication, de son réglage et de sa réparation [qu'] interviennent dans la pénombre toutes les catégories du geste technique, de la manipulation du métal au maniement de la lime, au bobinage des fils électriques, à l'assemblage plus ou moins manuel ou mécanique des pièces[976] ». C'est dans cette pénombre que veut nous faire entrer Kerangal, afin que nous puissions voir le geste humain derrière la technique, derrière chaque résultat obtenu, derrière chaque réalisation. Aurélie Adler fait remarquer fort à propos que dans *Naissance d'un pont* l'auteure insiste sur les bons gestes et leur nécessité :

---

974 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1985, [1965], p.35.
975 *Ibid*.
976 *Ibid*., p.42.

> […] le narrateur distingue les bons gestes – ceux qui mettent le sujet à l'unisson de son environnement : « les ouvriers équilibristes, hommes tout-puissants » qui « travaillent comme des dieux, câblent le pont avec justesse » (*NP*, 287-288) – des mauvais gestes – les gestes démonstratifs et déplacés dans le contexte du chantier de Duane et Buddy « outrant la décontraction, secouent leurs cervicales, tournoient du bassin comme s'ils dansaient avec un hula-hoop » (*NP*, 265[977]).

Ce mauvais geste, est porté à son comble parce que Duane et Buddy, chargés de participer à la construction du pont, utilisent les câbles pour faire des cascades et pour se jeter dans le vide, ce qui conduit immanquablement à leur renvoi par Georges Diderot. La perfection technique est alors ce qui métamorphose les travailleurs en héros du quotidien même si les personnes qui effectuent ces gestes n'en ont pas forcément conscience. Il en est ainsi de Virgilio et d'Alice quand ils amènent au bloc le cœur de Simon qui doit être greffé sur Claire :

> Au bloc, c'est à peine si on lève la tête quand ils débarquent, ensemble, rapportant le trésor au pied du lit comme une prise au pied d'un maître (*RV*, 292).

Pour l'équipe de chirurgie qui commence l'opération, le geste de Virgilio et d'Alice est un geste normal, un geste professionnel sur lequel il n'est nul besoin de s'extasier puisqu'il fait partie de la procédure de greffe. C'est pourquoi l'équipe remarque à peine les deux arrivants qui ne font rien d'extraordinaire, simplement ce qu'on attend d'eux, leur métier : « c'est à peine si on les accueille quand ils entrent, déjà habillés de leurs vêtements stériles » (*RV*, 292). Néanmoins, ce geste est transformé par Kerangal car le cœur devient un trésor, une sorte de prise de guerre rapportée à un seigneur. L'image est un peu outrée et quelque peu humoristique mais elle permet, même avec une certaine distance, d'accentuer la valorisation des gestes du travail. De même, la formule, elle aussi humoristique, qui caractérise les chirurgiens cardiaques – « plombiers et demi-dieux » (*RV*, 244) – résume ce processus d'héroïsation du quotidien en mêlant l'ordinaire représenté par le travail manuel de tuyauterie et l'extraordinaire avec la référence aux divinités de l'Antiquité grecque. Ce croisement des deux univers rend bien compte de ce qu'est le travail des chirurgiens qui consiste à réparer les tuyaux, à les raccorder – « l'artère pulmonaire du receveur est raccordée à la sortie du ventricule droit du donneur » (*RV*, 296) – comme le ferait n'importe quel ouvrier. Ils changent des pièces défaillantes et usées qu'ils remplacent par des neuves :

> Soudain, découvrant le cœur de Claire, Harfang a sifflé et s'est exclamé qu'il n'était pas franchement en forme, celui-là, et qu'on ne serait pas mécontent de s'en dispenser (*RV*, 293).

Le chirurgien cardiaque Virgile Brava qui prélève le cœur de Simon se définit comme un artisan, comme un ouvrier. Même si son propos sert à minimiser « le prestige de sa

[977] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit.*, p.42.

discipline » (*RV*, 244) pour mieux se mettre en avant en jouant les modestes, le vocabulaire utilisé est celui d'un ouvrier mécanicien :

> Le bon vieux cœur. Le cœur moteur. La pompe qui couine, qui se bouche, qui déconne. Un boulot de plombier, aime-t-il dire : écouter, faire résonner, identifier la panne, changer les pièces, réparer la machine, tout cela me convient parfaitement (*RV*, 244).

Ces passages cités se trouvent en fin de chaîne, tout au bout du processus qui a permis le succès de la transplantation cardiaque. Si l'on revient au début, l'on se rend compte que tous ces gestes qui ont conduit à sauver la vie de Claire ont commencé par des riens, par l'arrivée de Révol qui débute sa garde à huit heures du matin à l'hôpital et qui se rend dans son bureau pour une nouvelle journée. Kerangal le montre qui :

> […] procède aux gestes qui l'installent au travail : accroche son vêtement sur la patère clouée dans le dos de la porte – un trench-coat mastic –, enfile sa blouse, allume la cafetière, l'ordinateur, tapote machinalement la paperasse qui nappe son bureau, revisite le classement par tas, s'assied, se connecte à Internet, trie les messages dans sa boîte, rédige une ou deux réponses (*RV*, 30).

La longue énumération des actions faite par Révol présente des gestes qui sont des gestes de tous les jours, souvent faits par automatisme ou machinalement et qui traduisent une habitude quotidienne, la mise en route sans éclat, sans rien d'extraordinaire de celui qui pourtant règne sur un territoire peu commun, celui de la réanimation, cet espace qui « héberge des corps exactement situés entre la vie et la mort » (*RV*, 32), et qui assure « la continuité de la geste médicale sur un périmètre donné » (*RV*, 33), cette geste dont les novices aimeraient faire partie à l'instar de cet interne qui observe le prélèvement des organes sur le corps de Simon :

> Face à lui, le jeune interne continue d'observer et d'apprendre – c'est la première fois qu'il assiste lui aussi à un prélèvement multi-organes, et sans doute qu'il aurait aimé faire la suture, sans doute qu'il aurait voulu porter lui aussi sa main sur le corps du donneur afin de rejoindre la geste collective (*RV*, 283).

Beaucoup de personnages sont en position d'observateurs dans les romans de Kerangal comme Suzanne qui, dans *Corniche Kennedy*, espionne ce qui se passe sur la plateforme : « Il y en a une qui regarde, justement, qui n'en perd pas une miette, ramasse tout ce qui se passe sur la Plate. » (*CK*, 33). Dans le même roman, Sylvestre Opéra surveille également les activités des jeunes : « Immobile, la main posée en abat-jour à hauteur des sourcils neutralisant de la sorte les éclats de la mer, il inspecte la Plate » (*CK*, 20). Kerangal explique d'ailleurs ce qui sous-tend très souvent la structure de ses romans : « Quelqu'un pénètre un monde inconnu et on le voit faire[978] ». Quand il s'agit des gestes du travail, le regard, l'observation ainsi que cette entrée dans un monde nouveau s'apparente non seulement à une initiation mais aussi à une transmission des bons gestes comme ce jeune interne dans *Réparer*

[978] Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien avec Carine Capone et Cécile Ternisien, *in Roman 20-50* n°68, *op. cit.*, p.116.

les vivants, comme Paula dans *Un monde à portée de main* qui finit par retrouver la technique des hommes de Lascaux et s'inscrire dans leur suite dans une transmission qui traverse les époques.

Pour que cette geste collective puisse avoir lieu, telle qu'on peut la lire notamment à partir de *Naissance d'un pont*, Kerangal a dû multiplier ses personnages, donner un rôle à chacun. Elle n'en fait pas des héros intrinsèquement :

> Ce ne sont pas du tout des héros de saga, ce sont des êtres humains, ils ont même une forme de trivialité. Ce sont des héros parce qu'ils sont confrontés à une tâche qui les dépasse un peu[979].

L'héroïsation passe bien par les gestes du travail, par l'action commune à laquelle chaque personnage contribue pour parvenir à un résultat comme on peut le voir dans ce qui galvanise Georges Diderot :

> Ce qui l'excitait, lui, c'était l'épopée technique, la réalisation des compétences individuelles au sein d'une mise en branle collective (*NP*, 69).

Il est intéressant de constater que Kerangal ne se préoccupe pas de tous les gestes et de tous les lieux du travail de la même façon. Ainsi, dans son œuvre, on peut noter que des lieux tels que les supermarchés ou autres supérettes n'apparaissent pas contrairement à *Regarde les lumières mon amour*[980] d'Annie Ernaux publié en 2014 ou encore à *Nos vies*[981] de Marie-Hélène Lafon sorti en 2017. De même le travail des caissières ou des serveuses n'est pas évoqué ou si peu. Ainsi, dans *Naissance d'un pont* il y a un bar dans lequel Katherine Thoreau vient déjeuner avec sa famille et dans lequel elle retrouve Georges Diderot. L'intervention de la serveuse se réduit à un geste quasi mécanique – « la serveuse dépose les boissons sur la table » (*NP*, 238-239) – qui offre la possibilité à Katherine et à Georges d'une diversion dans une conservation un peu gênée. Les autres gestes de la serveuse décrits ensuite sont tout aussi mécaniques : « la serveuse éponge les tables » (*NP*, 239), « la serveuse apparaît debout raide, sa lavette dégueulasse à la main, et déclare s'il vous plaît, on ferme dans cinq minutes » (*NP*, 240). Il n'est pas question de faire un procès à Kerangal qui n'aurait absolument aucun sens ni de lui reprocher de ne pas prendre en compte le monde du travail dans son entièreté, de ne pas être exhaustive car sa démarche consiste moins finalement à dire le monde du travail qu'à s'intéresser au geste du travail et encore, pas à n'importe quel geste mais celui qui permet de construire, de créer. Il n'y aucun mépris de la part de Kerangal pour les gestes de la caissière ou de la serveuse, pour reprendre les exemples évoqués *supra*, simplement ces gestes-là sont des gestes d'exécutants, ils ne sont pas créatifs. L'intention de

[979] Entretien *Matricule des anges*, *op. cit*., p.27.
[980] Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil, Raconter la vie, 2014.
[981] Marie-Hélène Lafon, *Nos vies*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.

Kerangal n'est pas de dire le monde du travail dans tous ses aspects en mettant tous les gestes sur le même plan, de façon indifférenciée. Elle s'intéresse plutôt au geste qui a un sens, qui peut donner une certaine fierté à ceux qui le pratiquent, ce qui exclut par conséquent les gestes mécaniques qui révèlent un travail dans lequel l'individu n'est plus vraiment considéré comme un sujet. Danièle Linhart qui a étudié les différentes stratégies managériales dans le modèle taylorien et dans le modèle moderne montre que leur point commun, leur dimension fondamentale est :

> […] de nier la professionnalité des travailleurs (pour ne voir que des pions dans un cas, des hommes et des femmes dans l'autre) et ce en raison d'un objectif identique : éviter que ces travailleurs ne marquent le travail de leur empreinte, en influant sur la définition des missions, des modes de travail et des moyens techniques pour les atteindre[982].

Kerangal valorise donc le geste créatif des travailleurs en réponse à ce management dont le but est d'« exclure les travailleurs de leur travail[983]». Ainsi, la construction du pont dans *Naissance d'un pont* est tout à fait représentative de cette valorisation du travail notamment par l'ampleur de cet ouvrage d'art : « C'est la phase deux du chantier, on bascule en hauteur, on colonise le ciel » (*NP*, 187). L'hyperbole permet de rendre compte de la taille du chantier et permet de magnifier encore plus le travail des ouvriers avec cet édifice qui semble concurrencer les cathédrales sauf, comme le fait remarquer Stéphanie Glaser à propos des constructions de tours tout au long du XXe siècle, qu'il n'y a « rien de divin dans sa hauteur inouïe et vertigineuse, sauf peut-être la sacralisation de l'effort humain[984]» qui, même si le terme est fort, peut s'appliquer dans une certaine mesure à la façon dont Kerangal met en valeur les gestes du travail.

Les mots du travail

Le geste chez Kerangal n'est pas uniquement présent dans l'acte de « faire », dans l'action, il est également inscrit dans la langue, dans ces énumérations d'outils telles qu'on peut les trouver dans certains de ses textes. Ainsi, dans *Un Chemin de tables* l'auteure liste avec précision (en allant jusqu'à donner le prix des articles et le nom du magasin où l'on peut se fournir) les éléments de la tenue que Mauro devra porter pour passer le CAP de cuisinier :

> Ce jour-là, il revêt la tenue de cuisine qu'il doit porter pour les épreuves, une tenue achetée chez Monsieur Veste pour 68 euros et qu'il choisit blanche : pantalon et veste de cuisine, mocassins spéciaux, tablier demi-chef (longueur aux genoux), calot (*CT*, 54).

---

982 Danièle Linhart, « Quand l'humanisation du travail rend les salariés malades », *in* Connexions 2015/1 (n° 103), pages 49 à 60. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-connexions-2015-1-page-49.htm. Consulté le 25 juillet 2020 ».

983 *Ibid*.

984 Stéphanie Glaser, « Labyrinthe et cathédrale : architecture médiévale et écriture moderne », *in* Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012, p.115.

Cette petite énumération est complétée ensuite par une autre, plus longue, qui fournit un inventaire du matériel qui doit être apporté pour l'épreuve pratique :

> […] fouet, canneleur, économe, corrne, zesteur, paire de ciseaux, pince à spaghetti, pince pour retourner les viandes, fourchette, douilles unies et cannelées, maryses, et encore une spatule exoglass et une spatule plate à pâtisserie, une louche, quelques cuillers à soupe et à café, la cuiller parisienne pour lever les billes, une balance électrique (*CT*, 55).

Ce type d'énumération de matériel semble être tout à fait à sa place dans un ouvrage qui fait partie d'une collection – « raconter la vie » – créé à l'initiative de Pierre Rosanvallon et qui s'inscrit dans une perspective sociologique. Quoi de plus normal en effet dans cette ethnographie du quotidien que de lister les ustensiles de cuisine afin de faire découvrir aux lecteurs les coulisses de ce métier ? Cependant, ce procédé ne s'arrête pas à un *Chemin de tables* qui est un texte de commande puisque dans le roman *Un monde à portée de main* Kerangal utilise abondamment l'énumération des outils que Paula utilise pour pratiquer l'art du trompe-l'œil. L'auteure détaille ainsi dans de longues énumérations les pinceaux et les techniques utilisées par Paula, les marbres, les bois, les couleurs qu'elle peint. Même un passage au supermarché pour se fournir en peintures devient l'occasion d'un nouvel inventaire :

> […] elle pousse un caddie dans le rayon peinture d'un supermarché de l'avenue de Flandre, achète différents bleus acryliques en pots d'un demi-litre – outremer, cobalt, céruléum –, un litre de blanc satiné, un tube de terre de Sienne naturelle et un autre de terre d'ombre brûlée, un rouleau, des éponges, un bac à peinture, plusieurs mètres de plastique noir (*MPM*, 136).

Judith Labarthe rappelle que le « topos du catalogue des noms[985] » revient dans toutes les épopées et qu'il participe d'une célébration du « pouvoir des noms[986] » et à travers eux des guerriers comme dans le chant II de *L'Iliade*, des familles illustres, des clans alliés. Ces passages peuvent sembler fastidieux à lire mais ils constituent des moments importants de l'épopée car ils définissent les liens entre les membres des différentes communautés, relient les exploits à de vaillants héros. Il est intéressant de constater que Kerangal réutilise cette technique de l'épopée non pour louer des guerriers ni même des personnes mais plutôt pour lister des objets qui permettent d'effectuer les gestes du travail. Comme le fait remarquer Judith Labarthe, ces énumérations « sont parmi les moments les plus archaïques de la poésie orale, mais aussi les plus essentiels[987] » montrant donc toute la valeur que leur donne Kerangal. Il s'agit d'une célébration des gestes du travail mais aussi plus largement d'une célébration du langage, de sa puissance évocatrice, de sa diversité. En effet, le geste est tout

[985] Judith Labarthe, *op. cit.*, p.307.
[986] *Ibid.*
[987] *Ibid*.

entier chez Kerangal dans le lexique lui-même, dans l'usage du mot juste qui traduit le geste juste, efficace pour parvenir à réaliser correctement le travail. C'est pourquoi, outre les énumérations, on trouve dans ses textes un vocabulaire technique précis qui renvoie aux gestes et aux outils des différents métiers décrits, pas seulement pour coller au plus près de la réalité et pour donner un aspect réaliste à ces ouvrages mais aussi, et peut-être surtout pour utiliser le langage dans toute son étendue et faire ressortir la poésie de termes qui apparaissent alors comme des mots singuliers, enchâssés au milieu des autres :

> Les lexiques professionnels sont des continents de langage encore peu présents dans la littérature. Ils seraient purement utilitaires, rétifs à la sensibilité à la beauté. Insolubles dans le roman. Comme s'ils étaient en quelque sorte les bas morceaux du langage. Par exemple : en cuisine, blondir n'est pas roussir. Inscrire ce lexique dans un projet littéraire démine l'idée qu'il y aurait un seul lexique autorisé qui aurait droit de cité dans la littérature[988].

Nelly Wolf explique que même dans le roman réaliste et naturaliste les mots techniques, les sociolectes, ne sont pas seulement utilisés pour fournir un ancrage réaliste aux œuvres mais s'inscrivent dans une perspective politique :

> La place de l'hétérogénéité linguistique dans la langue romanesque est donc traitée d'emblée comme un problème crucial. C'est que l'enjeu n'est pas seulement celui du réalisme langagier. L'enjeu est politique[989].

C'est ce même objectif que poursuit Kerangal en faisant de la littérature avec des termes qui en sont exclus la plupart du temps. Ce faisant, elle les place à égalité avec ceux qui appartiennent à un lexique censé être plus légitime et elle explore les différentes potentialités de la langue mettant ainsi en évidence la pluralité des langages qui existent comme par exemple dans *Réparer les vivants* où elle explique ce qu'est la langue des médecins du service de réanimation, examinant même sa syntaxe et son rôle :

> […] un trauma crânien, aréactif, Glasgow 3 – il use de cette langue qu'ils partagent, langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscrit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner un corps, rassembler les paramètres d'une situation afin de permettre qu'un diagnostic soit posé, que des examens soient demandés, que l'on soigne et que l'on sauve : puissance du succinct (*RV*, 38).

L'idée de l'unicité de la langue est battue en brèche par l'auteure qui donne un tour politique à sa démarche en choisissant de faire entrer dans la langue tous les aspects du langage habituellement ignorés. Comme elle le dit elle-même : « la politique est pas mal dans la langue[990] », ce qu'elle confirme dans un entretien où elle explique l'importance des mots

[988] Entretien avec Cécile Daumas, *op. cit.*
[989] Nelly Wolf, *Le Roman comme démocratie*, *op. cit.*, p.67.
[990] Propos de Maylis de Kerangal lors du colloque sur le collectif Inculte le 8 février 2020 à la Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle.

précis, qui appartiennent à différentes catégories afin de lutter contre le « grand *globish*[991] » qui voudrait effacer les différences, réduire le langage à une compréhension immédiate qui obéirait à un formatage de la pensée. C'est contre ce prêt-à-penser qu'elle s'érige :

> Dans *Réparer les vivants*, au-delà de l'aspect empathique, la précision est politique, elle est frontale. Elle est antilibérale dans la mesure où elle distingue, elle spécifie, elle différencie. Elle joue contre la banalisation du langage. Cela n'a rien à voir avec la préciosité, même si j'aime la rareté[992].

Ce travail sur la langue est politique car il vise à rendre à chacun sa place en faisant entendre diverses voix afin de lutter contre cette banalisation qui uniformise. Ce que cherche alors pour y parvenir Kerangal, c'est :

> Remobiliser des lexiques, les réanimer, et ce faisant, repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires[993].

Ce travail de la langue pour lutter contre la banalisation c'est ce que Thierry Beinstingel appelle le « retour aux mots sauvages » – pour reprendre le titre de son roman paru en 2010. Beinstingel suit le parcours d'un technicien d'un groupe de télécommunication (toute ressemblance avec France Télécom n'est évidemment pas fortuite) dont l'emploi a été supprimé. Il est réintégré dans l'entreprise dans un poste de téléopérateur. C'est l'occasion pour l'auteur de dénoncer le langage automatisé qui finit par faire des employés des robots auquel on demande d'effectuer des tâches et non de réfléchir. Ainsi Beinstingel oppose aux mots enregistrés des messages et des textes préécrits[994] sur l'écran de l'opérateur qui reviennent de manière obsédantes dans le roman, les « mots sauvages » c'est-à-dire ceux qui n'obéissent pas à une logique commerciale, ceux qui sont libres.

Le travail de la langue chez Kerangal s'inscrit dans une perspective de repolitisation des mots, de réappropriation de tous les vocabulaires, de tous les registres, des nuances contre un langage managérial qui vide les mots de leur contenu comme l'a montré Sandra Lucbert dans *Personne ne sort les fusils* en analysant, entre autres, un terme tel que collaborateurs pour désigner les employés, terme qui fait partie de tout « un vocabulaire pour effacer les salariés[995] ». Il s'agit notamment pour ce faire « de réactiver des mots qui n'ont pas droit de cité[996]», ce droit de cité que l'on peut entendre au sens premier et qui consisterait à les faire

---

991 Entretien avec Maylis de Kerangal, *Roman 20-50*, n°68, *op. cit.*, p.126.
992 *Ibid*.
993 *Ibid*.
994Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010 :
«- X (*nom de l'entreprise*), bonjour, Éric, que puis-je pour votre service ? (*préenregisté*)
-Bonjour, je suis client chez vous et j'aimerai changer mon contrat.
-Nous allons regarder ça ensemble. Vous êtes bien monsieur/ madame/ mademoiselle X ? Vous habitez bien numéro/ nom de rue/ ville (*page d'accueil en couplage téléphonie informatique*) », p.45 et suivantes.
995 Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2020, p.50.
996 Entretien avec Maylis de Kerangal, *Roman 20-50*, n°68, p.126.

entrer littéralement dans la πόλις (*pólis)*, autrement dit dans la vie de la cité, dans ce qui constitue le vivre ensemble car c'est bien cela la préoccupation majeure de Kerangal. Et pour ce faire, elle « tintamarre le langage[997] » selon la belle et juste expression que Sandra Lucbert emploie à propos du chapitre du *Quart Livre* de Rabelais dans lequel Pantagruel dégivre les paroles gelées qui deviennent, en se réchauffant, des mots de gueules, des mots rouges mais aussi des mots tonitruants, des « mots sauvages », loin des mots policés, creux et figés du langage managérial qui « gèlent le sens[998] ».

Une « épopée refondatrice »

Ainsi, cet attachement au vivre ensemble qui passe par l'usage d'une langue polyphonique peut faire de l'œuvre de Kerangal ce que Florence Goyet appelle une « épopée refondatrice[999] ».

Ce concept d' « épopée refondatrice » vise à montrer qu'il n'est pas pertinent d'opposer l'épopée ancienne et l'épopée moderne puisque, malgré leurs différences de formes, de personnages, elles présentent le même but qui consiste à refondre le politique, à donner « à une communauté les moyens de sortir de la crise politique[1000] » ou à l'interroger et Kerangal a pleinement conscience que c'est le rôle qu'elle joue. Ce qu'elle déclare à propos de *À ce stade de la nuit* – « j'ai essayé d'aller chercher en profondeur ce qui dans le langage, dans la littérature, permet de formuler un questionnement, une position [1001] » – peut s'appliquer à son œuvre. Selon Florence Goyet, pour qu'une œuvre soit une épopée refondatrice, il faut qu'elle réponde à trois principes :

> L'épopée refondatrice peut se déployer dans tous les genres, à condition qu'elle soit populaire, politique et polyphonique[1002].

Le premier principe, la popularité consiste en un lien fort que le public entretient avec l'œuvre et qui lui permet d'être plus facilement sensibilisé aux problématiques développées. Évidemment l'œuvre de Kerangal n'a pas atteint un tel degré de popularité que le public connaisse ses textes et en récite des passages. Il est vrai que son œuvre s'inscrit dans l'ultra contemporanéité, c'est un *work in progress* qui ne permet pas, pour l'instant, d'avoir assez de recul pour juger de l'effet produit. Néanmoins, l'un de ses textes, *Réparer les vivants*, a été multi primé, il a reçu beaucoup de prix que l'on peut qualifier de « populaires » comme le

997 Sandra Lucbert, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2020, p.34.
998 *Ibid*., p.33.
999 Florence Goyet, « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », *op. cit*.
1000 *Ibid*.
1001 Entretien avec Maylis de Kerangal, *Roman 20-50*, n°68, p.125.
1002 Florence Goyet, « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », *op. cit.*

Grand Prix RTL composé de lecteurs et non de journalistes ou de critiques. Il a été également porté au cinéma et a connu deux adaptations théâtrales. Son influence sur le public a été assez importante pour que les médecins lient la lecture du roman à la hausse du don d'organes même si le livre n'est pas un livre d'actualité et si cette question n'est au fond pas la question principale de l'ouvrage. Comme le fait remarquer Florence Goyet, cette question de la popularité n'engage pas la société entière, tout le monde ne connaît pas l'œuvre de Kerangal de même que tout le monde n'a pas lu Tolstoï, pour reprendre un exemple qu'elle utilise, mais « cela n'empêche pas qu'une œuvre puisse jouer – pour toute une communauté, sinon pour toute une société – le rôle profond que j'ai pu dégager pour l'épopée ancienne : l'invention de nouvelles catégories[1003] ». Dans le cas d'une œuvre comme *Réparer les vivants,* « cette popularité est très importante, parce qu'elle signifie que l'œuvre est finalement une co-création, la co-construction de celui qui l'élabore et de ceux qui la reçoivent ». Ainsi, si l'œuvre échappe un peu à son auteure sur la question du don d'organes c'est le signe d'une appropriation par les lecteurs d'une question qui concerne la société entière et qui permet de penser ce qui regarde l'ensemble des citoyens.

Ce type de questionnement est profondément politique ce qui est la deuxième condition à l'épopée refondatrice, condition que remplit pleinement l'œuvre de Kerangal notamment par son intérêt pour l'intégration de toutes les voix dans ses textes – surtout à partir de *Corniche Kennedy* – qui présentent une vision multifocale et polyphonique, la troisième condition requise selon Florence Goyet :

> Dans le monde ancien comme dans le monde moderne, l'œuvre s'élève parfois jusqu'à accorder la *même valeur* à chacune des voix qu'elle fait intervenir, jusqu'à faire coexister en tension des voix contradictoires, sans en disqualifier ou privilégier aucune ; c'est ce qui permet de faire émerger la nouveauté politique[1004].

Florence Goyet prend l'exemple de *La Chanson de Roland* pour montrer que le rôle de la polyphonie est de mettre sur le même plan des personnages avec des idées différentes comme Roland et Olivier qui s'opposent dans leur vision du monde au moment de l'embuscade quand l'un voudrait prévenir Charlemagne alors que l'autre considère qu'il serait déshonorant d'appeler à l'aide. Olivier et Roland incarnent deux expressions de la société de la fin du XIe siècle qui s'affrontent sur le champ de bataille, à savoir un héroïsme mis au service du roi et de ses projets ou un héroïsme individuel avec le sacrifice pour sa propre gloire comme perspective. Les deux parties donnent leurs arguments ce qui oblige le lecteur à les entendre et à réfléchir sur leurs propos. Le rôle de la polyphonie consiste « à porter à tous les personnages

[1003] *Ibid*.
[1004] *Ibid*.

une attention impartiale[1005] ». C'est pourquoi elle joue un rôle important dans l'épopée refondatrice car elle agit moins comme une démonstration où la voix des personnages sert à donner le point de vue de l'auteur que comme une réflexion permanente sur les idées en présence. C'est surtout dans *Naissance d'un pont* avec l'affrontement, tant verbal que physique d'ailleurs, entre l'ingénieur Georges Diderot et l'anthropologue Jacob que ce rôle de la polyphonie est rendu le plus visible, le plus évident car elle permet de penser un débat politique actuel récurrent qui porte sur le développement économique et la préservation des espèces et de l'environnement que représentent les deux personnages. Kerangal ne tranche pas ce débat, ce qui peut donner l'impression qu'elle ne prend aucun parti mais c'est précisément le but recherché afin de permettre de penser cette question en présentant diverses opinions qui ne vont pas dans le même sens. Il ne s'agit pas pour l'auteure d'imposer au lecteur ce qu'elle estime être la vérité – ce qui correspondrait à la vision surplombante du roman à thèse comme nous avons eu l'occasion de l'expliquer – mais d'offrir dans le cadre du roman un débat dans lequel chacun peut prendre place en cherchant, en s'interrogeant et non en s'appuyant sur des certitudes comme le fait remarquer Florence Goyet :

> L'épopée est un moyen de penser dans le noir. Dans le monde ancien comme dans le monde moderne, elle tâtonne et accumule les variantes et les versions du vivre-ensemble. La crise, cela signifie un temps où les anciennes vérités ne sont plus en prise sur le réel, ne suffisent plus à se conduire dans un monde bouleversé. Il n'y a plus d'évidences, plus de guide sûr, ni de hiérarchie des valeurs[1006].

Ainsi, nous sommes bien loin de l'image figée et univoque que nous avons de l'épopée qui serait une simple exaltation de la grandeur de l'héroïsme puisqu'il en existe des types – les épopées refondatrices – qui permettent de questionner les problèmes d'une société, d'une communauté, qui sont « un moyen de penser dans le noir » comme une petite lumière qui continue à briller dans l'obscurité, comme une petite luciole contre les temps sombres.

2.3. « Réenchanter le travail[1007] »

L'univers du travail dans la littérature contemporaine : entre célébration et dénonciation

L'intérêt de Kerangal pour l'univers du travail n'est pas un phénomène isolé dans la littérature française depuis le XIXe siècle ni même dans la littérature contemporaine. Le thème

[1005] *Ibid*.
[1006] *Ibid*.
[1007] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit*., p.44

du travail jusque dans les années 1940, comme le fait remarquer Dominique Viart[1008], reste assez présent et est encore assez marqué par les romans de Zola chez des auteurs comme Jules Romains ou Céline. Après la Seconde Guerre Mondiale, il est bien moins représenté. Les personnages des romans de Sartre ne travaillent pas ni ceux de Gracq d'ailleurs. Cette tendance s'intensifie dans les années 1950 à 1970 pendant la période formaliste « qui, pour avoir dénoncé les illusions du réalisme romanesque, soutenait qu'il ne saurait y avoir d'autre travail en littérature que le travail de l'écriture[1009] ». Même quand les personnages ont un métier, ce n'est pas le cœur du roman comme par exemple dans *La Modification* de Michel Butor : le personnage effectue des trajets entre Paris et Rome pour son travail qui n'est pas décrit. C'est, poursuit Dominique Viart, « en 1982 avec *Sortie d'usine* de François Bon et *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan que le travail revient dans la littérature[1010] » sous une autre forme que celle du naturalisme. Puis, dans les années 1990, 2000, avec la disparition de certains métiers, avec la fermeture des usines, la façon de traiter l'univers du travail a encore changé en s'orientant vers des textes qui « oscillent entre l'évocation nostalgique et l'histoire critique[1011] », c'est-à-dire des textes qui rendent un hommage appuyé à la classe ouvrière, aux gestes des travailleurs mais qui, dans le même temps, dénoncent les conditions de travail, les corps meurtris par les gestes répétitifs, par les accidents comme dans *Temps machine* de François Bon publié en 1993 ou encore chez Aurélie Filippetti dans *Les Derniers jours de la classe ouvrières* en 2003. Ces textes sont pris dans un double mouvement car ils « célèbrent la fierté du travail manuel, sa beauté lyrique comme parfois chez Zola, vantent la plastique d'un objet bien conçu mais dénoncent la réalité de ces machines qui déforment les corps, les blessent ou les mutilent[1012] ». Chez Didier Castino, dans *Après le silence* en 2015, le personnage du père, un ouvrier et délégué syndical, admet qu'entrer à l'usine à treize ans c'est « un nouvel élan, une ouverture sur un monde inconnu […], un monde difficile mais grâce auquel on devient un homme[1013] ». Il déclare qu'il « aime travailler à l'usine, produire[1014] » et qu'il apprécie la solidarité entre les ouvriers qui permet de lutter ensemble pour les droits de tous : « nous étions soudés pour nous sauver, nous aider et répondre aux nouvelles attaques[1015] ». Cependant, rien n'est idéalisé, ni la chaleur, ni le danger :

[1008] Dominique Viart « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? », *in* Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Ecrire le présent*, Paris, Armand Colin/Recherches, 2012.p.137-138.
[1009] *Ibid*., p.137.
[1010] *Ibid*., p.139.
[1011] *Ibid*., p.142.
[1012] *Ibid*., p.141.
[1013] Didier Castino, *Après le silence*, Paris, Liana Levi, « Piccolo », 2016, [2015], p.12-13.
[1014] *Ibid*., p.22.
[1015] *Ibid*., p.41.

> L'acier chauffe sous mes coups et me brûle les mains, les flancs et les cuisses, les étincelles crépitent au visage et les masques de protection deviennent très vite des fournaises, on les abandonne dès qu'on peut, même si c'est trop tôt, même s'il y a danger[1016].

Après la mort du père, écrasé sous un moule de sept tonnes après qu'un crochet a cédé, la colère finit par prendre le dessus sur la célébration du travail dans les propos du fils devenu adulte : « Je ne suis pas ouvrier et je t'emmerde[1017] ». La force de cette phrase est qu'elle recèle à la fois de la rage contre ce qui a été infligé aux ouvriers mais aussi une grande tendresse pour ce père peu connu :

> Je ne suis pas ouvrier et tu dois être fier. J'ai rompu la malédiction, l'ascension sociale a fonctionné à plein pour moi. Je n'ai jamais mis les pieds dans une usine, je n'enconnais pas l'odeur, la chaleur. (…). J'ai une autre philosophie de vie, moi, je pense que le travail ne fait pas l'homme et si je peux me soustraire à cette servitude – oui, je parle comme ça, moi –, je le fais[1018].

Le récit de Didier Castino prend beaucoup de distance avec la fierté ouvrière qu'il prend bien garde de ne pas glorifier afin de ne pas lui donner un aspect mythique qui parasiterait la dénonciation des conditions de travail.

Édouard Louis dénonce les conditions de travail des ouvriers dans *Qui a tué mon père* paru en 2018 qui marque peut-être un tournant dans le traitement du motif du travail dans la littérature car la fierté d'être ouvrier, de produire quelque chose, de faire partie d'un collectif de travailleurs ou d'un collectif syndical a totalement disparu – il n'en subsiste même pas une petite trace comme chez Castini –, ne restent plus que l'amertume, le corps cassé, le dos broyé du père et sa vie sacrifiée :

> […] le plus souvent, à cause de tes douleurs au dos, à cause de ton dos broyé par l'usine, de ton dos broyé par la vie qu'on t'avait contraint à vivre, pas par ta vie, ce n'était pas ta vie à toi, ta vie à toi justement tu ne l'as jamais vécue, tu as vécu à côté de ta vie, à cause de tout ça tu restais à la maison[1019].

L'auteur qui est né en 1992, appartient à une autre génération que celle de Bon ou de Filippetti, une génération qui a eu dès sa naissance pour horizon le désenchantement de l'engagement syndical, les délocalisations, l'atomisation du travail, la perte de conscience de classe autrement dit tout ce qui a permis le triomphe du néolibéralisme. Le texte ne peut alors en aucune manière être une célébration, il est un réquisitoire contre les dominants – qu'il nomme précisément – dont les décisions pèsent directement sur les plus pauvres, sur leur corps, leur santé. De plus, comme l'écrivent Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, l'intérêt pour le monde du travail dans la littérature contemporaine s'inscrit directement dans

[1016] *Ibid*., p.20.
[1017] *Ibid*., p.258.
[1018] *Ibid*., p.258-259.
[1019] Édouard Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, p.74.

l'écriture puisqu'il s'agit de « penser l'emprise du travail sur la langue[1020] » comme l'a fait notamment Thierry Beinstinguel, dans l'exemple étudiés *supra*, qui analyse la langue managériale qui crée de nouveaux concepts, de nouveaux mots ou même leur donne un autre sens. Certes, comme le fait remarquer Thierry Beinstingel dans sa thèse, qui porte sur « la représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses », le monde du travail a toujours créé des termes pour désigner les outils utilisés, les actions, les gestes mais ce qui est nouveau avec la langue créée par le marketing et le management c'est que les mots ne sont pas référentiels, ils ne désignent en fait rien de concret, mais sont au service d'une stratégie de vente, de communication :

> Le jargon des professions n'est pourtant pas une invention nouvelle. Les outils requièrent depuis toujours des mots précis comme l'alène majeure, l'alène au petit bois et l'alène frétillante, dans la corporation des savetiers du Moyen-âge. Mais la nouveauté introduite récemment dans ces sociolectes est lié au développement de la standardisation et de la commercialisation qui l'accompagne. Il n'est plus question d'utiliser uniquement des noms d'outils servant à la production artisanale ou un référentiel lié aux métiers comme dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, mais d'étendre les termes professionnels à l'ensemble des domaines, avec une part prépondérante des domaines liés à la vente, au « marketing », à la communication et à la stratégie d'entreprise. Les vecteurs de propagation de ses langages ne sont plus les confréries du Moyen-âge, mais les grandes écoles de commerce internationales. La question du langage est un phénomène qui a ainsi pris beaucoup d'importance ces dernières années dans la littérature du travail[1021].

Cette langue managériale est bien plus qu'un jargon professionnel, qu'un langage spécifique à un métier, c'est un instrument pour manipuler, lisser les conflits sociaux, faire passer des injonctions sans en avoir l'air, elle présente quelques similitudes avec la novlangue créée par Orwell dans *1984*. Elle a été étudiée par Éric Hazan qui la nomme LQR, c'est-à-dire la *Lingua Quintae Respublicae*, la langue de la Cinquième République :

> La LQR au contraire ne crée que très peu de mots […]. Elle n'est pas non plus une langue savante comme celle des astrophysiciens ou des neurochirurgiens : ses notions, ses *concepts* (mot-clé des publicitaires) sont vagues et interchangeables[1022].

C'est précisément ce qui fait qu'on la retrouve dans toutes les strates de la société du discours politique au discours publicitaire en passant par les conversations de la vie de tous les jours. Elle « vise au consensus et non au scandale, à l'anesthésie[1023] ». Houellebecq, dans *Extension du domaine de la lutte*, se moque, par l'intermédiaire de son personnage, de ce langage qui finit quelquefois par ne plus rien signifier ou en tout cas par cacher son véritable sens par des

---

1020 Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, « Avant-propos : pourquoi "dire le travail" ? », *in Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, PUR, *in La Licorne 103*, 2012, p.29.

1021 Thierry Beinstingel, *La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses*, Thèse de Doctorat en littérature française soutenue en 2017, p.291. « Disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01796986/document. Consulté le 05 août 2020 ».

1022 Éric Hazan, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, éditions Raisons d'agir, 2006, p.119.

1023 *Ibid*., p.27.

termes sans liens logiques, dans une impression abstraite et technique qui se veut rassurante, sérieuse et professionnelle :

> Avant de m'installer dans ce bureau, on m'avait remis un volumineux rapport intitulé « Schéma directeur du plan informatique du ministère de l'Agriculture ». […]. Il était consacré, si j'en crois l'introduction, à un "essai de prédéfinition de différents scenarii archétypaux, conçus dans une démarche cible-objectif". […] Je feuilletai rapidement l'ouvrage, soulignant au crayon les phrases les plus amusantes. Par exemple : "Le niveau stratégique consiste en la réalisation d'un système d'informations global construit par l'intégration de sous-systèmes hétérogènes distribués"[1024].

L'univers du travail : la singularité de Kerangal

Maylis de Kerangal s'intéresse à cet affadissement du langage qu'est la langue managériale mais cela ne passe pas dans son œuvre par une critique directe comme chez Houellebecq ou Beinstingel de cette novlangue qu'elle ne fait pas apparaître dans ses textes. D'ailleurs, Pierre Schoentjes regrette quelque peu qu'elle n'ait pas repris à son compte la rhétorique managériale telle qu'elle se donne à lire dans le dossier de presse du pont de Millau dont il propose un extrait qui concerne les dispositifs mis en œuvre pour prouver au public que tout a été prévu pour lutter contre la pollution et réduire les nuisances propres au chantier :

> L'on regrette presque que Maylis de Kerangal, qui excelle dans les pastiches ironiques, n'ait pas songé à intégrer ce paragraphe à son roman. Elle n'aurait sans doute pas eu à en modifier un mot car l'énergie et le volontarisme de ces phrases retrouve le registre dominant de *Naissance d'un pont*[1025].

Il est intéressant de constater que l'écriture de Kerangal puisse être considérée elle-même, par Pierre Schoentjes notamment, comme étant le reflet de la langue des communicants, une langue qui exclut le doute, une langue à l'optimisme triomphant. Il est vrai que le style de Kerangal comporte une sorte d'euphorie, de confiance dans les actions du monde du travail telle qu'on peut la trouver dans ce paragraphe du dossier de presse cité par Pierre Schoentjes ce qui peut donner l'impression qu'elle cautionne ce genre de discours qu'elle pratiquerait elle-même. Le fait qu'elle ne dénonce pas directement ce type de langage et qu'elle ne s'en moque pas ouvertement dans une parodie, par exemple, ou en examinant son fonctionnement peut donner lieu à ce type d'interprétation ou du moins peut semer le doute dans l'esprit du lecteur. Cependant, ce serait méconnaître son travail que de croire qu'elle pratiquerait une langue de marketing dont le but serait de tromper le lecteur afin de le convaincre des bienfaits d'une entreprise. Dans l'exemple qu'il donne, Pierre Schoentjes montre bien comment fonctionne ce langage des communicants :

1024 Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, p.30.

1025 Pierre Schoentjes, « Nature, technologie et écriture : naissance d'un ouvrage d'art », *op. cit.*, p.91.

> Les spécialistes de la communication qui ont rédigé ce texte escamotent l'idée du pollueur en multipliant les constructions passives[1026].

Cela n'empêche pas Kerangal de montrer qu'elle n'est pas dupe de ces stratégies de communication comme dans *Kiruna* où elle montre, à l'occasion du projet de l'État et de la compagnie minière, les efforts faits afin de rassurer les habitants quant au déplacement de la ville menacée d'engloutissement à cause de l'extension de la mine :

> Dès l'ouverture du projet, la mairie a lancé une campagne de sensibilisation misant sur l'esprit pionnier des habitants afin de les impliquer dans une aventure urbaine qualifiée orgueilleusement de « première mondiale ». Les moyens mis en œuvre pour ce qui ambitionne d'être « la transformation urbaine la plus démocratique du monde » se veulent alors innovants et sophistiqués : choix d'un cabinet d'architecture à la pointe de la réflexion sociétale (cabinet White à Stockholm), porte-à-porte chez les habitants, entretiens privés avec des experts (anthropologues, architectes, urbanistes). […]. Ces stratégies de communication jouent à plein, qu'elles rassurent ou que l'on fasse semblant d'y croire. Elles ont pour objet de faciliter l'abandon des maisons et d'encourager l'appropriation de la nouvelle ville, oui, mais avant tout de convertir une solution imposée en issue consensuelle, de transformer l'obligation émanant d'un seul en action collective, […] – un habile tour de passe-passe que dénoncent les opposants au projet (*K*, 69-70)

Ce passage est très représentatif de la façon dont Kerangal intègre le discours néo-libéral dans ses textes en en soulignant les ruses et la malhonnêteté sans prendre en charge directement la critique. En effet, le lecteur a l'impression d'entendre la voix de l'auteure et ses intonations ironiques qui font comme un commentaire notamment après les parties de discours qui se trouvent entre guillemets et qui sont les termes des communicants. Cependant, la fin de l'extrait, après le tiret, vient révéler que cette dénonciation de la stratégie de la mairie et de l'entreprise minière est plutôt le fait des « opposants au projet » que de l'auteure elle-même. Il est intéressant de comparer cette façon de faire de Kerangal avec la manière dont Jean-Paul Dubois décrit, dans les passages suivants, l'activité minière au Canada dans *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon* publié en 2019, la même année que *Kiruna* :

> En 1980, les mines étaient encore à l'ouvrage et les hommes pompaient sans gêne dans le pléistocène. Pour s'enfoncer plus profondément, creuser davantage les puits, mettre au jour de nouvelles veines, les entreprises avaient recours à la dynamite. Régulièrement, d'énormes explosions ébranlaient la terre et la ville que l'on avait posée dessus. Au fil du temps et des grignotements, les béances s'étaient rapprochées des maisons et des quartiers habités[1027].

Le propos est évidemment plus clair, la critique plus marquée et aisément identifiable notamment grâce à l'expression « sans gêne » qui appuie l'indignation que cherche à faire partager le narrateur et derrière lui l'auteur qui continue d'ailleurs ainsi :

> À la fin des années 60 s'était produit ici un événement qui, dans sa violence, allait préfigurer les nouvelles méthodes et les priorités du monde à venir. Au prétexte de vouloir mettre les habitants à l'abri des retombées, mais ayant en réalité découvert que, sous les habitations du quartier Saint-Maurice, se trouvait un nouveau filon qu'il n'était pas question de laisser filer, les compagnies

[1026] *Ibid*.

[1027] Jean-Paul Dubois, *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, Paris, éditions de l'Olivier, 2019, p.112.

> décidèrent de faire place nette. Une par une, elles déplacèrent les maisons, puis les garages, les canalisations, les rues, les hommes, les meubles, les biens, les souvenirs, déposèrent plus loin sur un terrain vague tous les éléments de ce quartier en kit et en vrac, ne laissant aux démolisseurs que la carcasse d'une église trop complexe à démonter ainsi qu'une enfilade de vieux bâtiments administratifs, qui furent rasés[1028].

Cet extrait renforce l'idée d'une dénonciation explicite et directe chez Dubois accentuée par le terme « violence », développée par la suite notamment avec l'énumération « elles déplacèrent les maisons, puis les garages, les canalisations, les rues, les hommes, les meubles, les biens, les souvenirs » afin de sensibiliser le lecteur à ce qui constitue les vies des habitants – et d'ailleurs n'importe quelle vie – et ce qu'elles vont devenir posées sur « un terrain vague » dans un quartier en « kit et vrac ». Cette dernière expression montre bien le peu de précautions prises pour réinstaller les gens, bien loin de la belle communication des exploitants miniers que donne à entendre le passage de *Kiruna* que nous avons cité. Ainsi, la même année, deux auteurs décrivent le fonctionnement d'une mine et ses conséquences sur les habitants, sur l'environnement – un thème qui est plutôt peu traité dans la littérature contemporaine française – en choisissant pour l'un une dénonciation sans détour et pour l'autre une multiplication des voix et donc des points de vue qui s'enchaînent. Ce qui est tout-à-fait typique de l'écriture de Kerangal c'est de faire entendre les voix des deux parties plutôt que la sienne, cherchant à favoriser une réflexion plus qu'une critique appuyée. Ainsi, croire que Kerangal entonne les refrains du libéralisme ou en tout cas qu'elle ne les critique pas serait un contre-sens comme le montre cet extrait de *Kiruna* et serait ne pas percevoir le choix que fait l'auteure. En effet, plutôt que de se livrer à une critique du jargon du marketing déjà faite – et bien faite – par beaucoup d'auteurs, elle préfère redonner du poids aux mots en utilisant un vrai jargon lié à une technique professionnelle, à des termes qui « deviennent des grains poétiques dans le texte[1029] », auxquels elle redonne tout leur sens et leur valeur.

De même, Kerangal apparaît quelque peu à contre-courant des romans contemporains qui traitent du monde du travail dans sa manière de le décrire car, pas plus qu'il n'y a une critique directe de la langue du néolibéralisme, il n'y a une critique véritable des conditions de travail des ouvriers. Dans ses textes, l'accent est également mis sur la réussite des personnages, de leurs actions. Ainsi, la transplantation cardiaque réussit parfaitement et rien n'empêche la construction du pont. Pour Thierry Beinstingel, dans ces exemples :

[1028] *Ibid*., p.113.

[1029] Virginie Félix, entretien avec Maylis de Kerangal, « Finalement le grand sujet de mon livre c'est que la cuisine est un langage », *Télérama*, 25/03/2016. « Disponible en ligne: http://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-finalement-le-grand-sujet-de-mon-livre-c-est-que-la-cuisine-est-un-langage,139985.php. Consulté le 16 mars 2020 ».

> le récit fonctionne bien car rien ne vient entraver cette marche triomphante. En cela, ces romans s'apparentent plus à des fables et s'éloignent probablement encore plus que les autres récits de la réalité du travail[1030].

Une fois encore, les textes de Kerangal apparaissent comme des récits imaginaires, des « fables » dit Beinstingel, qui donnent une vision très éloignée de la réalité. Il est vrai que la singularité de Kerangal s'affirme dans sa manière de concevoir le monde du travail qui est toujours un univers de réussite où les difficultés s'amenuisent les unes après les autres, quand elles existent. Cette vision peut sembler très idyllique. Aurélie Adler interrogeait d'ailleurs ce parti-pris de l'auteure en posant la question suivante : « La célébration des gestes occulte-t-elle pour autant les effets négatifs du travail[1031] ? ». Comme elle, nous pouvons répondre par la négative puisque force est de constater que les conflits sociaux ne sont pas absents de *Naissance d'un pont* même si leur résolution est prompte comme nous avons eu l'occasion de le montrer. Dans *Un chemin de tables*, Kerangal ne cherche pas à passer sous silence les conditions de travail dans les cuisines des restaurants. Mauro oppose d'ailleurs la vision lisse proposée par une émission comme *Top chef* à ce qu'il a connu :

> Soudain, Mauro se lève, mordant : *la cuisine ce n'est pas exactement ce monde souriant, ce n'est pas un monde très affectueux, tu sais* (*CT*, 49).

Rien n'est idéalisé, l'auteure ne cache pas que « la violence, c'est une vieille antienne des cuisines » (*CT*, 49), qu'elle est « considérée par les cuisiniers eux-mêmes comme une loi du métier, un ordre auquel il faut se soumettre » (*CT*, 50). De même dans *Kiruna*, le lourd tribut que les mineurs ont versé est mentionné quand le guide de l'auteur, Lars, explique ce qui est arrivé à son grand-père :

> Il me désigne l'image d'un coup de menton tout en se tapotant doucement le thorax : *mon grand-père est mort d'un cancer des poumons en 1995 ; toute la journée, il maniait une foreuse qui faisait de la poussière* (*K*, 30).

Cependant, la critique et la dénonciation des conditions de travail ne vont pas plus loin car Lars ajoute qu'« *aujourd'hui c'est fini tout ça, la santé des mineurs est très suivie, les cancers sont rares*» (*K*, 31) et Kerangal observe « longuement les grandes photographies exposées dans le hall de l'édifice, tirages en noir et blanc qui mettent en scène la geste héroïque des mineurs» (*K*, 30). Cette phrase pourrait tout à fait révéler la pensée de l'auteure qui admire l'activité des mineurs mais elle pourrait tout aussi bien n'être pas prise au premier degré et servir à commenter la présentation des photos des mineurs qui, après tout, est l'œuvre de LKAB, le groupe qui dirige l'exploitation de la mine. Le point de vue de l'auteur chez Kerangal n'est que rarement transparent puisque, rappelons-le, elle ne cherche pas à imposer

[1030] Thierry Beinstingel, Thèse de Doctorat, *op. cit.*, p.244.
[1031] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit.*, p.44.

son avis, à être en surplomb mais à faire réfléchir son lecteur en lui proposant plusieurs voies/ voix. Plutôt que de ressasser les mêmes critiques, Kerangal préfère mettre en avant la vitalité de la création et « réenchanter le travail[1032] ». Comme le montre Aurélie Adler, « aux poncifs de l'aliénation[1033] » elle préfère présenter une dimension plus positive. Ainsi, même si elle n'oublie pas que la ville de Kiruna est « la preuve topographique que l'on est ici dans l'une des ruines du capitalisme » (*K*, 143), elle éprouve malgré tout une certaine fascination pour l'activité de la mine :

> La mine est active 24 heures sur 24, 7 jours sur 7 et 365 jours par an. Elle ne connaît aucun jour de pause, ni les machines qui refroidissent, ni les moteurs qui se rechargent : ici, ça ne s'arrête jamais. C'est un corps vivant (*K*, 45).

La métaphore de la mine comme corps vivant traduit la préoccupation de l'auteure pour la vitalité de l'activité humaine comme le montre également le choix de l'endroit qu'elle voulait observer :

> J'ai cherché une mine où aller. Une mine active, bruyante et peuplée – et non un bassin industriel désactivé, recyclé en patrimoine muséal témoignant d'un passé, archivant une histoire humaine (*K*, 13).

Ce qui l'intéresse c'est le monde du travail au présent, le forage en train de se faire et non une muséification du travail et de ses gestes. Ce dynamisme se retrouve dans toutes les activités liées au travail que traduit Kerangal, allant parfois jusqu'à épuiser les hommes et les femmes. Mais même cette fatigue ne fait pas l'objet d'une dénonciation, elle fait partie du travail bien fait, devenant parfois une satisfaction comme pour le chef de clinique, qui a assuré la garde avant Révol : « Exténué, il rayonne » (*RV*, 33). La juxtaposition entre les deux verbes étonne dans cette phrase car cette construction nous présente la joie comme une conséquence de l'épuisement. Tout dans le travail est prétexte à se réjouir dans les romans de Kerangal, à raconter les réussites. C'est une entreprise assez rare qui n'a peut-être d'équivalent que chez le Zola de *Travail* :

> […] le travail roi, le travail seul guide, seul maître et seul dieu, d'une noblesse souveraine, ayant racheté l'humanité qui se mourait de mensonge et d'injustice, la rendant enfin à la vigueur, à la joie de vivre à l'amour et à la beauté[1034].

Néanmoins, Kerangal est plus mesurée et le travail dans son œuvre ne s'inscrit pas dans une perspective de rédemption de l'être humain mais l'on peut cependant constater que la vigueur, la joie de vivre et la beauté sur lesquels Zola met l'accent sont aussi des notions qui sous-tendent son œuvre. Ainsi, *Un chemin de table* raconte l'ascension d'un jeune homme dans le

---

1032 Aurélie Adler, *opus cit*., p.44.

1033 *Ibid*.

1034 Émile Zola, *Travail*, Paris, Fasquelle, 1901, Livre III, chapitre V. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80521z/f2.item.texteImage Consulté le 12 mai 2020 ».

milieu de la cuisine qui, même dans les moments moins fastes, parvient à se réinventer contrairement au roman de Marie NDiaye sur le même thème, *La Cheffe, roman d'une cuisinière*, où le personnage principal est plutôt une héroïne tragique. De même, *La Centrale* d'Élisabeth Filhol – auteure dont l'univers est assez proche de celui de Kerangal – s'attache à montrer le travail des ouvriers intérimaires embauchés dans les centrales nucléaires. Là encore, avec la même thématique qui est celle du travail, avec la même préoccupation pour les gestes et la même attention à la technique, à la documentation, le texte de Filhol, comme l'a montré Sylviane Coyault, « présente d'emblée la centrale comme une puissance hostile dont les hommes sont victimes[1035] ». En effet, le roman de Filhol s'ouvre sur la mort de trois employés du nucléaire. L'auteure s'inspire d'un fait divers, le suicide de trois employés à Chinon en 2007 :

> Trois salariés sont morts au cours des six derniers mois, trois agents statutaires ayant eu chacun une fonction d'encadrement ou de contrôle, qu'il a bien fallu prendre au mot par leur geste, et d'eux qui se connaissaient à peine on parle désormais comme de trois frères d'armes, tous trois victimes de la centrale et tombés sur le même front[1036].

Cette phrase, qui est la toute première phrase du roman, donne le ton avec son champ lexical de la guerre, du sacrifice humain – et de la chair à canon à la « chair à neutrons[1037] » il n'y a qu'un pas franchi par l'auteure – et inscrit le roman dans une lignée de textes qui s'attachent à dénoncer les conditions de travail. Il y a du Zola d'ailleurs dans cette présentation de la centrale qui considère les employés comme de la « viande à rem[1038] », sorte de Voreux contemporain qui, comme dans *Germinal*, absorbe, consomme, dévore les travailleurs. Comme le fait remarquer Sylviane Coyault, Filhol « demeure dans la continuité d'une littérature habitée par la nostalgie, le sentiment de la perte[1039] ». De plus, dans *La Centrale* la technologie est menaçante car plane sur le roman l'ombre de la catastrophe de Tchernobyl et la crainte qu'un tel accident se produise de nouveau. Chez Kerangal c'est plutôt la confiance dans le geste technique de l'homme qui domine et qui donne à lire une représentation du travail complètement différente de celle que l'on peut trouver dans la littérature contemporaine. Sans aller jusqu'à dire comme Thierry Beinstingel que cette représentation optimiste du travail « rappelle d'une certaine manière la forme rédemptrice du siècle des

---

1035 Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Élisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.77.
1036 Élisabeth Filhol, *La Centrale*, *op. cit.*, p.9.
1037 *Ibid*., p.16.
1038 *Ibid*.
1039 Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Élisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.80.

Lumières[1040] », force est de reconnaître que *Naissance d'un pont*, notamment, illustre une certaine foi en une humanité qui va de l'avant grâce à une vision optimiste du travail. Cette vision héritée des Lumières s'incarne dans le personnage de l'ingénieur de *Naissance d'un pont*, le bien nommé Georges Diderot. Le fait de lui avoir donné le nom d'un des philosophes des Lumières – et non des moindres car son nom est lié à l'*Encyclopédie* – traduit cet enthousiasme pour le travail comme valeur positive et comme moyen de réalisation de soi. Cet enthousiasme se retrouve d'ailleurs dans la démarche même de l'*Encyclopédie* qui multiplie les planches consacrées aux outils et au travail manuel car comme le fait remarquer le sociologue Georges Friedmann « l'*Encyclopédie* vient apporter un vigoureux appui à l'entreprise, à peine naissante, de réhabilitation du travail manuel[1041] » dans ce qu'il propose d'appeler un « effort de popularisation, […] presque de propagande, qui se concentre sur l'aspect technique du travail[1042] ». Friedmann poursuit en expliquant que le mythe de la machine qui finit par asservir l'homme en lui échappant n'a pas de prise sur la pensée des encyclopédistes car « la machine est essentiellement pour eux un outil plus perfectionné, toujours dépendant de celui qui la dirige[1043] ». Même si certains risques créés par les machines ne sont pas ignorés « dans le monde de l'*Encyclopédie* par exemple, le savoir-faire et la technologie sont considérés comme les heureux présages d'une vie quotidienne plus civilisée[1044] ». Cet idéal encyclopédique qui est à l'œuvre chez Kerangal se retrouve également dans son écriture avec ses énumérations de noms d'outils, de matériaux, ses descriptions de gestes techniques saluant ainsi l'entreprise collective de Diderot et de ses collaborateurs dans ce qui était un entremêlement entre savoirs et Belles Lettres comme le montre Laurent Demanze :

> L'*Encyclopédie* de Diderot avait sans doute pour ambition de remédier, par une entreprise collective, à l'impossible polymathie individuelle : le morcellement des savoirs et la spécialisation croissante des disciplines exigeait de rassembler les meilleurs connaisseurs de l'époque. Mais l'on continuait de penser les Belles Lettres comme un espace continu de discours, aux délimitations disciplinaires poreuses[1045].

On imagine aisément que ce projet commun qu'est l'*Encyclopédie* ne peut qu'avoir fasciné Kerangal qui est très attachée à l'idée de collectif. C'est aussi ce désir de faire entrer le monde et plus spécialement le monde du travail et ses savoirs techniques auxquels elle rend leurs lettres de noblesse dans ses textes qui la conduit à suivre la démarche des encyclopédistes.

[1040] Thierry Beinstingel, Thèse de Doctorat, *op. cit.*, p.30.
[1041] Georges Friedmann, « L'*Encyclopédie* et le travail humain », *Annales*, 1953, pp.53-61. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1953_num_8_1_2133. Consulté le 20 août 2020 », p.56.
[1042] *Ibid*.
[1043] *Ibid*., p.57.
[1044] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des Surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013, p.35.
[1045] Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, *op. cit.*, p.11.

Toutes les personnes rencontrées, les livres lus pour constituer sa documentation, le socle de beaucoup de ses ouvrages, l'accompagnent constituant un réseau de savoirs qui s'est tissé dans son écriture, une écriture où la langue incorpore la matière, la rend tangible. Les encyclopédistes, comme le souligne Georges Friedmann admirent d'ailleurs le « travail producteur et vainqueur de la matière[1046] ». Kerangal semble céder à la même admiration et s'inscrire dans cette optique tant elle prend plaisir dans son œuvre à décrire le travail de la matière qu'elle soit industrielle, artistique, organique.

Plonger dans la matière : le travail de la matière comme métaphore du travail de l'écrivain

Patrick Boucheron dit très justement de Maylis de Kerangal qu'elle est une « romancière de la matière, du travail, du labeur, de la tâche[1047] ». En effet, son œuvre en plus de s'intéresser aux outils et aux gestes du travail s'intéresse aux matières. On en trouve de toute sorte dans ses textes, dans tous les états. Ainsi, dans ses deux premiers romans déjà, elle manifeste cet intérêt. Dans *La Vie voyageuse*, la narratrice avoue sa fascination pour les vapeurs, les brumes, les fumées, ce qui compose l' « évanescence gazeuse de la matière » (*VV*, 126) qu'elle essaie de saisir malgré tout et de rendre plus tangibles par un système de comparaison comme on peut le voir au moment où « les nuées de vapeur moutonnaient de plus en plus fort, comme si l'on eût battu des œufs en neige dans l'atmosphère » (*VV*, 125) ou encore dans *Je marche sous un ciel de traîne* où le petit nuage observé par le personnage principal est « soufflé comme un beignet » (*MCT*, 9). Chez Kerangal, la matière s'appréhende physiquement, par les sens. Nombre de ses personnages s'allongent dans l'herbe, sur le sable, les galets, plongent dans la mer et en tire un véritable plaisir comme on peut lire dans *Je marche sous un ciel de traîne* « Des brins d'herbe me caressent les oreilles tandis que ma tête s'enfonce dans la terre. J'ai ôté mes chaussures pour sentir le frais sous mes pieds » (*MCT*, 9), dans *La Vie voyageuse* « Sous ma peau, les pierres sont tièdes et douces comme des pétales » (*VV*, 18), ou encore dans *Corniche Kennedy* lorsque la plateforme « conserve la chaleur si bien que c'est délice le soir venu de s'y allonger sur le ventre, la peau nue » (*CK*, 16). L'écriture de Kerangal est une écriture du contact avec la matière, de la sensation, une écriture phénoménologique qui « place l'expérience sensorielle, la synesthésie au cœur de la pratique littéraire[1048] » avant même le désir d'écrire sur un sujet :

[1046] Georges Friedmann, *op. cit*., p.56.
[1047] Patrick Boucheron, Préhistoire et modernité (1/5) : En attendant Lascaux, *op. cit.*
[1048] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », *op. cit*., p.171.

> Le désir que j'ai d'écrire n'est jamais celui de traiter un sujet – écrire sur l'adolescence, un chantier ou la transplantation cardiaque –, ni celui de déplier une idée mais d'en manifester la matérialité[1049].

Cette écriture « met en scène la saisie immédiate du réel au seul filtre des sensations[1050] ». Plutôt que de longs discours, des développements psychologiques, Kerangal préfère faire ressentir. Elle se situe du côté du concret et c'est d'ailleurs sur « la nature immédiatement sensorielle de l'écriture[1051] » que se porte son attention dans *À rebours* de Huysmans qui par les jeux de lumières, de matières qu'il décrit abondamment fait passer tout ce que son personnage « peut éprouver avec les sens[1052] ». Si Kerangal s'intéresse aux énumérations d'objets chez Huysmans et si elle les pratique abondamment dans son œuvre ce n'est pas uniquement pour le plaisir esthétique du mot rare et parfois précieux, c'est aussi parce qu'ils permettent de saisir les matières au mieux et de les incorporer dans les textes. Cette incorporation se fait par les nombreuses accumulations de termes techniques et elle est également renforcée par l'utilisation des constructions attributives atypiques comme l'ont étudié Stéphane Chaudier et Joël July :

> […] le lecteur rencontre dans la phrase de Kerangal des attributs là où il n'a pas l'habitude d'en trouver, après des verbes transitifs qui normalement ne sont pas suivis d'attributs[1053].

L'un des exemples donnés par Chaudier et July, « pour que l'esplanade se vernisse puis mute pâte collante » (*NP*, 122), donne l'impression que l'auteure, sans la préposition « en » qui est attendue, veut faire entrer de force la matière dans la langue et que son style « se veut passionnément attentif aux transformations de la matière[1054] ». En effet, au fil des textes, la matière chez Kerangal prend de plus en plus d'importance et change quelque peu d'aspect passant d'un cadre plutôt hédoniste et tourné vers les sensations pour devenir une matière qui est travaillée et qui se métamorphose sous l'action humaine notamment à partir de *Naissance d'un pont*.

Ainsi, dans ses romans on voit les aliments se transformer en plats, le béton et l'acier devenir un pont, des minerais sont extraits pour servir de combustibles, des carrières de marbres sont exploitées et des blocs arrachés à la falaise pour devenir des murs, des sols dans des palais somptueux, la peinture mute en trompe-l'œil capable de reproduire des marbres,

---

1049 *Ibid*.

1050 Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, « Une écriture "avitaillée au multiple" », *op. cit*., p.10.

1051 Maylis de Kerangal, « Pourquoi aimez-vous *À rebours* de Huysmans ? », 2014. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=15c3AszSePw. Consulté le 12 février 2019 ».

1052 Maylis de Kerangal, Préface d'*A rebours* de Huysmans, GF, 2014, p.47.

1053 Stéphane Chaudier et Joël July, « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal » *in La Langue de Maylis de Kerangal*, *op. cit*., p.135.

1054 *Ibid*., p.136.

des végétaux. Même le corps humain subit une transformation grâce à l'action des chirurgiens qui remplacent un cœur défaillant par un minutieux « travail de couture » (*RV*, 296), par un « travail de suture » (*RV*, 297). Rien ne résiste d'ailleurs à la volonté humaine. La matière cède sous l'action du travail des hommes comme le donne à voir cette énumération de *Naissance d'un pont* qui décrit l'activité des scaphandriers : « ils boulonnent, réparent, soudent, défoncent, explosent, dynamitent le fond du fleuve, pulvérisent la couche sédimentaire, retaillent les berges, aplanissent les hauts-fonds » (*NP*, 104). Cette succession de verbes qui représentent l'activité des ouvriers – dont l'action parfois violente nécessite de passer par la destruction – rend compte de tout ce qui est mis en œuvre pour dompter la matière, pour la métamorphoser. Cet intérêt pour la matière et pour sa transformation s'exprime à travers le nom de certains personnages comme Summer Diamantis, Marthe Carrare ou encore Paula Karst mais aussi par leur comportement : dans *Kiruna*, Alice la jeune géologue « sonde tout de même l'intérieur de la terre, la matière du sous-sol » (*K*, 85), Summer Diamantis dans *Naissance d'un pont* aime son travail car « la métamorphose de la matière est un spectacle qui la fascine » (*NP*, 143) de même que Mauro qui « maîtrise quelques métamorphoses : la fonte et la cristallisation, l'évaporation et l'ébullition, le passage de l'état solide à l'état liquide » (*CT*, 20). La cuisine devient « le théâtre de la transformation du monde » (*CT*, 20) avec Mauro pour magicien qui officie. Paula dans *Un monde à portée de main* découvre que grâce à la peinture et aux capacités d'observation que réclame cet art « on pénètre ici dans la matière même de la nature, on explore sa forme pour capter sa structure. Forêts, sous-bois, sol, failles » (*MPM*, 37). Peindre c'est alors comme entrer dans la matière, la comprendre. On retrouve ce même désir de s'immerger dans la matière à deux reprises dans *Kiruna* ce qui traduit une préoccupation importante de l'auteure. La première occurrence se situe au début du texte quand Kerangal fait part de ses recherches et explique comment son choix s'est porté sur Kiruna :

> J'ai cherché une mine comme on cherche un point de passage dans le sous-sol terrestre, un accès aux formes qui le structurent, aux matières qui le composent, aux mouvements qui l'animent, à ce qu'il recèle de trésors et de ténèbres, à ce qu'il suscite comme convoitise et précipite comme invention. […]. J'ai voulu descendre dans la mine, passer la tête sous la peau de la planète comme on passe la tête sous la surface de la mer afin d'entrer dans une autre réalité aussi déterminante et invisible que l'est l'intérieur du corps humain. J'ai voulu vivre cette expérience, j'ai voulu l'écrire : je suis partie à Kiruna (*K*, 15-16).

De même, quand l'auteure descend, à moins 541 mètres, dans la mine avec son guide Lars, en voiture en empruntant un tunnel qui bascule, cette expérience lui fait dire : « nous basculons dans la matière » (*K*, 34). Ces deux exemples reflètent bien l'attrait de Kerangal pour la structure de la matière, sa connaissance, dans ce qui serait un peu une sorte de fantasme

d'écrivain, à savoir être au plus près de la matière, en son cœur pour mieux la dire, pour mieux la décrire, pour voir l'invisible, cette « autre réalité » qui rappelle l'émerveillement provoqué par les découvertes minéralogiques que recèle le volcan islandais dans lequel sont entrés les personnages de Jules Verne dans *Voyage au centre de la terre* qui s'imaginent « voyager à travers un diamant creux[1055] » :

> Or, jamais minéralogistes ne s'étaient rencontrés dans des circonstances aussi merveilleuses pour étudier la nature sur place. Ce que la sonde, machine inintelligente et brutale, ne pouvait rapporter à la surface du globe de sa texture interne, nous allions l'étudier de nos yeux, le toucher de nos mains[1056].

Ce désir d'immersion peut être analysé comme une métaphore du travail de l'écrivain puisque comme le fait remarquer Sylviane Coyault à propos de *Réparer les vivants* et de *La Centrale* d'Élisabeth Filhol « il s'agit bien d'approcher le cœur du vivant ou de la matière[1057] », comme Thomas Rémige qui dans le service de réanimation de l'hôpital est « au cœur du réacteur » (*RV*, 78). Les mots sont eux-mêmes de la matière comme on peut le voir quand Mauro suit une recette de gâteau :

> La chose qui l'émerveille, au temps des pâtisseries, c'est le pouvoir magique du livre de cuisine. Comme si le gâteau résultait de la recette, issu du langage comme issu du four au terme de la cuisson. De sorte que plus son expérience grandit, plus son vocabulaire s'enrichit, incorporant celui de la cuisine. Suivre une recette c'est faire correspondre des perceptions sensorielles à des verbes, à des noms – et par exemple apprendre à distinguer ce qui croque de ce qui craque, et ce qui craque de ce qui croustille, apprendre à spécifier les différentes actions que sont dorer, brunir, blanchir, jaunir, roussir, blondir, réduire, ou encore apprendre à savoir raccorder la gamme chromatique des couleurs, la variété des textures et des saveurs à celles, infiniment nuancées, du lexique culinaire (*CT*, 22).

Dans ce passage, les matières sont mêlées aux mots donnant l'impression que le gâteau est l'œuvre autant des ingrédients et de la cuisson que des termes de la recette. Kerangal rejoint alors la pensée du philosophe Henri Maldiney qui dans *Le Vouloir-dire de Francis Ponge* explique que « langage et monde co-naissent l'un avec l'autre dans un cercle de déterminations réciproques [1058] ». D'ailleurs, pour présenter sa manière de travailler, notamment pour l'écriture de *Naissance d'un pont*, Kerangal fait appel à la métaphore culinaire :

> […] je prends une écumoire, je filtre mon travail, je considère ce qui affleure, la matière solide qui a résisté à la cuisson du bouillon. Je me dis voilà, c'est là, çà, ce pont et pas un autre[1059].

1055 Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, « Le livre de poche », 1999 [1864], p. 183-184.
1056 *Ibid*., p.184
1057 Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », *op. cit*., p.72.
1058 Cité par Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète*, *op. cit.*, p.153.
1059 Maylis de Kerangal, « La centrifugeuse, le papier tue-mouche et l'écumoire » *in Devenirs du roman 1*, *op. cit.*, p.150.

C'est une métaphore très présente chez Kerangal qui souligne une fois encore l'analogie entre la cuisine et son travail d'auteure dans un entretien avec Cécile Daumas lors de la parution d'*Un chemin de tables* :

> Dans ce livre, c'est vrai, le travail du cuisinier m'a fait penser au travail de l'écrivain. Longtemps, le cuisinier a été considéré comme d'autant plus génial, ou un artiste d'autant plus extraordinaire, qu'il arrivait à métamorphoser un produit. Aujourd'hui, par exemple, la vogue du fooding valorise au contraire le produit brut, restitué. Là est le talent du chef. Or, en tant qu'écrivain, où sommes-nous au plus près de la vérité ? Dans la métamorphose ou dans la restitution[1060] ?

Ainsi, pour Kerangal, écrire c'est travailler la matière comme un cuisinier travaille ses ingrédients, comme l'ingénieur le béton, comme la couturière le tissu. Elle revivifie l'étymologie commune d'artiste et d'artisan, inséparables jusqu'au XVIIe siècle, cet *ars* latin signifiant le savoir-faire, la technique : « mains de travailleur et mains d'artiste » (*CT*, 61), Kerangal nous signifie que c'est pareil. Le parallèle entre les deux se fait par exemple de manière explicite dans *Un monde à portée de main* où les lignes sur la paroi de la carrière deviennent des phrases que dévide Jonas qui devient le narrateur de l'histoire du lieu: « les stries sur la paroi sont des lignes qui deviennent des phrases, formant peu à peu ce récit lointain » (*MPM*, 91). Ce faisant, il ne s'agit pas de présenter l'œuvre de Kerangal comme étant une œuvre purement autoréférentielle, seulement préoccupée d'elle-même, ce qui serait un contre-sens dans la mesure où nous avons montré qu'elle se trempait dans le monde et cherchait précisément à faire entrer dans la littérature ces gestes du travail et du quotidien. En liant le travail de l'écrivain au travail des autres métiers, Kerangal cherche à briser le mythe de l'écriture comme fruit d'une inspiration venue d'on ne sait où à l'instar de Claude Simon qui dans son discours de réception du prix Nobel cherchait lui-aussi à remettre au premier plan le labeur de l'écrivain, à en faire un artisan en s'opposant à l'idée d'inspiration quasi divine, de grâce :

> « Une valeur ou un article quelconque, écrit Marx dans le premier chapitre du *Capital*, n'a une valeur quelconque qu'autant que le travail humain est matérialisé en lui. » Tel est en effet le départ laborieux de toute valeur. Quoique je ne sois ni philosophe ni sociologue, il me semble troublant de constater que c'est au cours du XIXe siècle, parallèlement au développement du machinisme et d'une féroce d'industrialisation, qu'on assiste, en même temps qu'à la montée d'une certaine mauvaise conscience, à la dévaluation de cette notion de travail (ce travail de transformation si mal rémunéré) : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts au profit de ce que certains ont appelé l' « inspiration », qui fait de lui un simple intermédiaire, le porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle, de sorte qu'autrefois domestique appointé ou consciencieux artisan, il voit maintenant sa personne tout simplement niée : ce n'est plus qu'un copiste, ou le traducteur d'un livre déjà écrit quelque part, une sorte de machine à décoder et à délivrer en clair des messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà[1061].

[1060] Entretien avec Cécile Daumas, *op. cit.*

[1061] Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p.13-14.

Ainsi, en établissant une analogie entre le travail de l'écrivain et le travail humain en général, Kerangal interroge à la fois le monde et sa place dans le monde comme l'explique Fabien Gris :

> […] en s'appliquant à un autre métier que le sien, l'écrivain interroge simultanément le monde actuel, dans sa violence économique et sociale, et sa propre identité, à la fois comme individu et comme artiste. Descendre en personne, à visage découvert, dans l'arène du réel, pour ressourcer et donner un sens, une transitivité, au « métier d'écrivain[1062] ».

Pour qualifier la démarche de Kerangal, on pourrait reprendre l'expression de Ponge « Le poète est un ancien penseur qui s'est fait ouvrier[1063] » car, pour elle, habiter le monde c'est pratiquer cette écriture de contact, c'est articuler la matérialité des choses avec la matérialité de la langue, faire en sorte que les mots et leur densité deviennent « des outils créés pour refaire le monde » (*MPM*, 48) exactement comme le font les différents pinceaux de Paula ainsi que les couleurs – « nacarat, cuisse de nymphe émue, paprika, aigue-marine » (*MPM*, 133) – qu'elle sait identifier et qui lui permettent de « nommer avec justesse » (*MPM*, 133) le monde :

> « Elle garde dans la poche de sa blouse un petit répertoire à couverture noire et un crayon de graphite, elle engrange les mots tel un trésor de guerre, tel un vivier, troublée d'en deviner la profusion […], tandis qu'elle nomme les arbres et les pierres, les racines et les sols, les pigments et les poudres, les pollens, les poussières […], c'est dans le langage que Paula situe ses points d'appui, ses points de contact avec la réalité. » (*MPM*, 49)

Paula, avec son carnet, avec les mots qu'elle recueille, opère la synthèse entre le travail de l'écrivain et celui du peintre, fondant ses activités l'une dans l'autre dans une alliance de la technique picturale et du langage rendant à ce dernier toute sa dimension physique, toute sa matérialité.

3. Une écriture de l'élan

3.1. Le sublime

Pseudo-Longin : quelques exemples du style sublime

Mieux vaut ne pas être sujet au vertige pour plonger dans l'écriture Kerangal qui, avec ses changements brusques de registres de langues, son abondance d'images qui oscillent entre sujet élevés et triviaux, ses montées subites vers des sommets poétiques, entraîne le lecteur dans un « à-pic » qui combine élévation et descente comme le fait remarquer Dominique

[1062] Fabien Gris, « D'autres métiers que le mien » : l'écrivain face au travail de l'autre (Salvayre, Reinhardt, Carrère) », *in Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, PUR, *in La Licorne 103*, 2012, p.114.
[1063] Francis Ponge, « Pratiques de l'écriture » *in Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p.1012.

Viart qui emprunte le terme à Pascal Quignard[1064]. Ce dernier dans *La Rhétorique spéculative* utilise fort à propos le terme d'à-pic pour désigner le sublime, notion que Dominique Viart propose de reprendre pour analyser l'esthétique de Kerangal. Son écriture est animée d'un élan créateur qui est insufflé à l'ensemble de l'œuvre et qui repose notamment sur la puissance d'évocation rendue possible par l'utilisation du sublime. La spécificité de son écriture mérite en effet d'être analysée à l'aune de cette notion.

Le sublime dans le langage de tous les jours c'est ce qui est magnifique et même au-delà du magnifique, c'est ce qui surpasse tout le reste et c'est bien ce que signifie le mot qui nous emmène vers des sommets comme l'explique le *Dictionnaire historique de la langue française* car sublime vient du latin classique *sublimis* qui désigne au sens propre ce qui est « suspendu en l'air », « haut », « élevé » et, au sens figuré, ce qui est « élevé » moralement mais aussi sur le plan de la rhétorique, ce qui est « grand ». Le mot *sublimis*, à l'étymologie obscure, est composé de la préposition *sub* qui marque un mouvement du bas vers le haut et de l'adjectif *limis* qui désigne ce qui est « oblique », « de travers » surtout en parlant d'un regard indirect, fait à la dérobé ou bien qui louche, ce qui n'est pas sans rappeler l'exotropie de Paula. Le terme de sublime comme substantif est utilisé pour la première fois en France en 1674, date à laquelle Boileau fait paraître sa traduction de l'ouvrage du pseudo-Longin, *Le Traité du sublime*[1065], ouvrage écrit vraisemblablement entre la seconde moitié du Ier siècle avant J.-C. et la première moitié du Ier siècle après J. et qui constitue la première théorie connue sur le sublime en tant que genre, en tant qu'esthétique.

Sans chercher à cocher toutes les cases remplissant les critères définis par le pseudo-Longin, il s'agira de s'attacher à certains aspects significatifs précis, notamment dans le traitement de la langue, qui ont trait à l'élévation et qui vont permettre de mieux appréhender la façon dont se fait le sublime chez Kerangal en lui donnant une certaine assise théorique. Le pseudo-Longin a montré que certains outils rhétoriques constituent une technique permettant d'accéder au sublime tout en le maîtrisant, le canalisant afin d'éviter tout excès qui risquerait de lui faire manquer son but en le faisant sombrer du côté de la pure grandiloquence creuse, ce que Boileau nomme « l'Enflure » dans sa traduction[1066]. Sans reprendre toutes les figures

[1064] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.21.

[1065] Ces informations sont tirées de l'article d'Alain Séguy-Duclot « Généalogie du sublime Le *Περὶ ὕψους* du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote » *in Revue des sciences philosophiques et théologiques* 2004/4 (Tome 88), pages 649 à 672. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2004-4-page-649.htm. Consulté le 22 avril 2020 ».

[1066] Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, chapitre II, traduit par Boileau, Paris, Librairie générale française « Le Livre de Poche », 1995.

et tous les procédés que nomme le pseudo-Longin il serait intéressant d'en examiner quelques-unes qui favorisent l'élévation notamment par l'amplification.

Ainsi, ce qu'il appelle au chapitre XIX le « changement de nombre » consiste à commencer par le singulier à le prolonger par le pluriel ce qui participe de l'effet de grandissement. On trouve ce procédé chez Kerangal à des moments bien précis qui donnent tout leur puissance au texte puisqu'il est utilisé dans des passages où l'auteure raconte et décrit le peuplement d'un territoire. Par exemple, dans *Naissance d'un pont* dans l'extrait qui narre la fondation de la ville bien après l'arrivée des premiers hommes, pour dire le repli sur soi des habitants et leur installation Kerangal commence par évoquer la ville de Coca en utilisant donc le singulier pour, dans les phrases qui suivent immédiatement, enchaîner avec le pluriel, plus précisément avec la troisième personne, qui concerne les pionniers :

> Les premiers temps, Coca se ramasse en position de tortue. Les pionniers sont seuls au monde, terrifiés, convaincus de leur supériorité, arc-boutés sur leur élection. Ils s'installent, ils colonisent. Ils procèdent avec méthode, comme les Grecs : délimitent le territoire, placent le sanctuaire, tracent des lignes au sol, fichent des barrières, édifient des maisons, partagent les terres arables (*NP*, 165).

Un peu plus loin, elle procède de la même façon toujours en commençant par décrire la ville de Coca pour parler ensuite de ses habitants, passant alors de la troisième personne du singulier à la troisième personne du pluriel représentée par les « individus frustres et brutaux » :

> Coca fait le dos rond derrière ses palissades, ses enclos, ses bauges, ses corrals. […], elle œuvre à la conservation de son périmètre, à la consolidation de sa circonférence : une ville-terrier crispées sur ses actifs – armes, troupeaux, femmes soumises – voilà ce que c'est. Un trou. S'y activent pour survivre un ramassis d'individus frustres et brutaux (*NP*, 167).

C'est la même chose dans *Kiruna* quand il est question de la fondation de la ville qui se crée à partir de l'exploitation minière. Le passage débute par le singulier, la communauté, puis va en s'élargissant avec l'énumération des différents arrivants :

> Bientôt une communauté se forme. Outre les mineurs, le Norrbotten attire alors toutes sortes de marginaux, *moonshiners* (les contrebandiers d'alcools), trafiquants, prostitués, vagabonds (K, 39-40).

Dans *Un monde à portée de main* on assiste une fois encore à ce « changement de nombre » lorsque Jonas raconte l'histoire de la carrière à Paula. Il passe de la roche à l'arrivée des hommes, de la géologie à la géographie humaine :

> […] une fois que la zone fut asséchée, les coraux fossilisés, et que les hommes eurent établi des campements dans les parages, une fois qu'ils eurent semés des graines, créé des villages (*MPM*, 92).

Sans parler d'énallage puisqu'il n'y a pas *stricto sensu* de remplacement d'une forme grammaticale par une autre, on peut dire que ce déplacement du singulier au pluriel qui

intervient dans ces sortes de récits de fondations sert à amplifier précisément le mouvement, à introduire une masse d'individus pour mieux donner à voir le peuplement et en faire ressentir la frénésie, le passage du presque rien à la multitude que Kerangal démultiplie au moyen d'accumulations dans des phrases qui semblent ne plus finir :

> En effet, tous ces pluriels ainsi ramassés ensemble, nous font concevoir une bien plus grande idée des choses[1067].

De même, le glissement d'un temps à un autre, d'une époque à une autre que pratique très souvent Kerangal, qui fait passer par exemple le lecteur des temps paléolithiques à nos jours, participe du style sublime avec au cœur de certains passages ces « différentes temporalités qui s'y entrechoquent » (*K*, 55) qui sont aussi renforcées par le changement de temps comme par exemple dans *Un monde à portée de main* toujours dans cet extrait où l'auteure raconte l'exploitation de la carrière de marbre. Elle passe en effet des temps du passé tels que le passé simple ou encore le passé composé au présent de narration qui, selon le pseudo-Longin, participe au même titre que le changement de nombre au sublime car il fait advenir ce qui n'est plus sous les yeux du lecteur, le rend à nouveau vivant « parce qu'alors ce n'est plus une narration que vous faites, c'est une action qui se passe à l'heure même[1068] ». Le lecteur est transporté dans une autre époque, ici le dix-huitième siècle, à moins que ce ne soit cette époque qui s'invite dans notre présent. Le sublime naît de ce vertige temporel qui crée un trouble :

> Le premier coup donné contre la roche à la fin du dix-huitième siècle dut retentir tel un signal d'alerte, l'amorce d'une révolution, mais à l'époque personne ne le saisit comme tel : on perfore le marbre avec des coins de fer, on le perce à la broche – des traces punctiformes le laissent penser –, puis on bourre les trous de poudre noire, l'explosif injectant dans la roche juste assez d'énergie pour détacher les blocs. Les ouvriers sont nombreux, ils manient le métal et la poudre, mais étrangement travaillent sans broncher y compris quand le givre brûle, quand le soleil tape, quand la pluie ruisselle (*MPM*, 93-94)

Dans cet extrait, le passé simple cède la place au présent qui fait oublier le passé, en l'occurrence le dix-huitième siècle, et qui donne l'impression que le travail décrit est celui d'ouvriers en train de travailler la roche. Ce procédé du changement de temps n'est d'ailleurs pas très éloigné de l'hypotypose étudiée *supra* qui elle aussi contribue à créer le sublime.

Enfin, on peut retenir un dernier exemple de figure propice au sublime. Il s'agit de l'asyndète dont la particularité est de supprimer tous les liens logiques de la phrase dans laquelle les éléments vont alors être juxtaposés. Ce faisant, elle crée une accélération du rythme, renforce les accumulations qu'elle dynamise dans une perspective d'amplification du

[1067] Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, *op.cit*., chapitre XIX.
[1068] *Ibid*., chapitre XXI.

discours. Pour le pseudo-Longin la force de l'asyndète se trouve dans le fait qu'elle permet des associations surprenantes, promettent au lecteur de l'imprévu :

> Il n'y a encore rien de plus fort, pour émouvoir, que de ramasser ensemble plusieurs Figures. Car deux ou trois Figures ainsi mêlées entrant, par ce moyen, dans une espèce de société, se communiquent les unes aux autres de la force, des grâces et de l'ornement : comme on le peut voir dans ce passage de l'oraison de Démosthène contre Midias, où en même temps il ôte les liaisons de son discours, et mêle ensemble les Figures de Répétition et de Description[1069].

L'asyndète chez Kerangal, combinée à l'accumulation, ramasse en effet des éléments divers qui nourrissent la phrase et créent ce que Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux nomment « l'irruption de l'hétérogène, un hétérogène pris dans le flux de l'écriture, sa dynamique à l'image des multiples personnages, tous distincts, venus d'horizons épars, et qui convergent vers Coca pour donner naissance au pont[1070] ». Cette image de l'afflux de travailleurs rend bien compte du mouvement à l'œuvre dans la phrase de Kerangal, du principe d'englobement et d'agrégation qui est le sien. Elle se construit sur le modèle de la vague qui entraîne tout avec elle :

> […] la dernière vague se forme à l'horizon, en avant des falaises, elle monte, jusqu'à envahir tout le ciel, se forme et se déforme, déployant dans sa métamorphose le chaos de la matière et la perfection de la spirale, elle racle le fond de l'océan, remue les couches sédimentaires et secoue les alluvions (*RV*, 258).

L'asyndète est la marque de fabrique de l'écriture de Kerangal et l'on pourrait quasiment ouvrir au hasard l'un de ses romans – sans compter les deux premiers dont la narration ne s'aventure pas encore sur ce terrain – et tomber sur cette figure. Dans *Naissance d'un pont* elle permet de dérouler le parcours de l'ingénieur Georges Diderot :

> […] quelques contrats s'ensuivent et chef de chantier à Dubaï on le retrouve, un palace à faire jaillir du sable, vertical comme un obélisque mais laïc comme un cocotier […]. Ensuite, il fut de tous les coups, il donna sa mesure. Stade de foot à Chengdu, annexe de port gazier à Cumaná, mosquée à Casablanca, pipeline à Bakou […], station d'épuration mobile au nord de Saigon, complexe hôtelier pour salariés blancs à Djerba, studios de cinéma à Bombay, centre spatial à Baïkonour, tunnel sous la Manche, barrage à Lagos, galerie marchande à Beyrouth, aéroport à Reykjavik, cité lacustre au cœur de la jungle (*NP*, 12-13).

L'absence de liens logiques après l'utilisation de l'adverbe « ensuite » permet de faire ressentir au lecteur ce qu'a été la vie de Georges Diderot pendant toutes ces années sans passer par un long discours, sans s'étendre sur la psychologie du personnage, rien qu'en présentant ses réalisations dans une longue énumération qui donne au lecteur l'image d'un homme qui ne reste pas en place, qui est toujours en mouvement. Les asyndètes chez Kerangal ne sont pas une pure fleur de rhétorique destinée à enjoliver la narration, elles sont la narration, elles font coïncider la phrase, le rythme et le sens, elles sont toujours utilisées à

1069 *Ibid*., chapitre XVII.

1070 Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « Naissance d'un pont : une "chorégraphie de la collision" », *op. cit.*, p.152.

bon escient, aux moments les plus opportuns. C'est la même chose quand l'auteure décrit les jeunes de la corniche qui s'élancent du promontoire et sautent dans la mer :

> […] alors l'eau se troue paf dans un bruit de détonation, cratère inversé, bouillon écumeux, le corps disparaît dans les éclaboussures, la tête resurgit la première (*CK*, 28).

L'effet de surprise qu'ils ressentent, le corps qui disparaît happé par le flot puis qui réapparaît à la surface de l'eau est traduit par l'asyndète qui rend bien ce morcellement des corps, le fait qu'on les perd de vue puis qu'ils sont à nouveau visibles. À ce morcellement des corps correspond le morcellement des syntagmes souligné par l'asyndète une fois encore utilisée pour produire un effet en lien avec ce qui est exprimé dans la phrase. Comme le fait remarquer Dominique Viart :

> Quant aux exemples d'asyndètes, il est inutile, je crois, de les multiplier : c'est, depuis *Corniche Kennedy*, le régime même de la langue de Kerangal qui dépouille désormais ses textes des articulations et conjonctions qui en ralentissaient le rythme dans les deux premiers romans[1071].

Et le moins que l'on puisse dire c'est que la phrase de Kerangal tourne à plein régime grâce à l'asyndète qui par son absence de liens logiques contribue, comme l'a montré le pseudo-Longin, à fabriquer du mouvement, de la vitesse qui finit par déborder le texte lui-même comme s'il était mû par une sorte de force centrifuge :

> Il n'y a rien encore qui donne plus de mouvement au discours que d'en ôter les liaisons. En effet, un discours que rien ne lie et n'embarrasse, marche et coule de soi-même, et il s'en faut peu qu'il n'aille quelquefois plus vite que la pensée même de l'orateur[1072].

Ce surrégime est aussi provoqué par les changements de nombres, de temps qui donnent le tournis au lecteur en l'emportant vers un ailleurs narratif avec ses combinaisons, ses possibles qui s'ouvrent dans de multiples directions comme l'ont fait remarquer Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux qui insistent également sur l'absence de liens à travers la construction en parataxe :

> Le texte multiplie ainsi les jeux sur la parataxe, faisant l'économie des marques d'articulation, lissant la complexité de sa progression par le recours abondant à la virgule, il multiplie également les jeux sur l'insertion par le recours au tiret. Celui-ci ouvre dans l'énonciation un espace où peuvent se déployer d'autres possibles qui font alors irruption : autres jeux temporels (notamment le passage passé/présent), autres énonciations, autres moments narratifs dont le développement peut-être important proportionnellement au segment qui l'enchâsse ou qui ouvrent une perspective de narration laissée à l'état de simple potentiel[1073].

C'est précisément cette même idée de possible, de perspectives ouvertes par la narration à laquelle s'attache Kerangal et qu'elle développe quand elle analyse finement le style de Claude Simon en utilisant la métaphore de la division cellulaire et le vocabulaire de la biologie. Elle insiste sur l'idée d'expansion de la phrase dont elle explique parfaitement le

[1071] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.23.
[1072] Pseudo-Longin, *op. cit.*, chapitre XVI.
[1073] Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, *op. cit.*, p.148.

mécanisme en mettant l'accent sur son aspect vertigineux provoqué par la multiplication des syntagmes et par leur déploiement qui donnent l'impression d'être continus et d'ouvrir sur une infinité de mondes :

> Tout se passe comme si elle se formait suivant un processus de division cellulaire effectué à partir d'un noyau – bloc de visions, de sens, d'espaces et de sentiments, blocs de mémoire –, un processus d'expansion inarrêtable, d'une force obsédante. Ce principe qui s'apparente à la méiose – soit, en biologie, le principe de la vie même –, joue comme un mouvement d'expansion continuel de la phrase, qui se multiplie sans se parcelliser, se dédouble sans se brouiller, se corrige sans s'effacer, déborde sans noyer, déclenchant dès lors une dynamique de croissance éperdue : la phrase se divise, s'allonge, enfle et s'épaissit, prolifère et bientôt, là où il y avait une entité, il y en a deux, puis quatre, puis c'est un monde qui s'ébranle et s'anime[1074].

En commentant le style de Claude Simon, il est frappant de constater que Kerangal semble décrire sa propre phrase qui procède également par un système d'expansion et qui, elle aussi, est souvent « inarrêtable » et « d'une force obsédante » ce qui contribue largement au sublime.

Style haut/ style bas

Le sublime chez Kerangal néanmoins ne se contente pas de suivre l'ouvrage du pseudo-Longin et d'obéir à ses recommandations servilement. Si, comme cela vient d'être examiné, un certain nombre de procédés que décrit l'auteur du *Traité du sublime* se retrouvent dans l'écriture de Kerangal, force est de constater qu'elle utilise un phénomène jugé hautement répréhensible par le pseudo-Longin, qui y voit l'antithèse absolue du sublime, le style bas :

> Une des choses encore qui avilit autant le discours, c'est la bassesse des termes. Ainsi nous voyons dans Hérodote une description de tempête, qui est divine pour le sens ; mais il y a mêlé des mots extrêmement bas[1075].

Et cet avilissement du discours ne passe même pas par le vocabulaire familier, les exemples qu'il donne de style bas chez Hérodote concernent plutôt un registre de langue courant qu'il juge peu digne de contribuer à favoriser la grandeur du récit :

> Ce mot *ballotter* est bas; et l'épithète de peu *agréable* n'est point propre pour exprimer un accident comme celui-là[1076].

L'écriture de Kerangal convoque un registre de langue familier qui loin de nuire au sublime, le renforce, parvenant à emporter le lecteur, à le transporter précisément par l'alliance entre le

---

1074 Maylis de Kerangal, « Épaulements de Claude Simon » in Carnets de Chaminadour, *Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon*, *op. cit.*, p.39-40.
1075 Pseudo-Longin, *op. cit.*, chapitre XXXIV.
1076 *Ibid*.

style élevé et le trivial qui crée des effets inattendus propres à susciter l'étonnement et l'émerveillement :

> […] ce qui nous déplace, nous emporte ailleurs – c'est justement l'aspect très transgressif de son écriture : tout ce qu'elle s'autorise […] : non seulement les onomatopées, les ruptures de ton, l'intrusion d'un lexique spécialisé, le discours direct parfois le plus trivial enchâssé dans le tissu narratif[1077].

Il est vrai que l'écriture de Kerangal intègre dans la langue tout ce qui la constitue et qui appartient donc à différents domaines, à différents niveaux. C'est pourquoi on y trouve aussi bien du vocabulaire très soutenu, du vocabulaire technique que des termes familiers voire vulgaires. *Corniche Kennedy* est certainement le texte de Kerangal où le procédé atteint son paroxysme, où le sublime semble dévoyé à la fois par le mélange d'un vocabulaire qui exalte le dépassement de soi et d'un vocabulaire bas fait de grossièretés, de jurons, d'anglicismes :

> Quand ils montent faire un Just Do It, ils changent de vitesse, leurs mouvements sont plus lents, empreints de majesté, même si surjoués, même si rigolards – finis les créatures hyperactives, les gosses excités, les personnages élastiques et dopés, je te poursuis, hé ho petite fiotte, je te double, je saute plus loin, plus haut et plus vite que toi : à présent, ils se concentrent. S'avancent lentement à l'extrémité de la langue de pierre, là s'immobilisent orteils dans le vide […], leurs cils touchent l'azur, caressent l'épaisseur optique de l'atmosphère » (*CK*, 29-30)

Ce passage est tout à fait représentatif de la façon dont le sublime advient par cette transgression des codes, par le non-respect du beau langage et par l'inclusion de termes considérés comme bas. En effet, le nom de la plateforme donné par les jeunes qui reprend le slogan de la marque Nike – Just Do It – est un marqueur de la culture populaire et l'adjectif « rigolard » appartient à un registre de langue familier. Le discours direct qui est intégré dans la narration donne à entendre les insultes – « petite fiotte » – des jeunes qui se provoquent et se défient. Ensuite, le ton change et devient plus soutenu puisque la plateforme perd son nom de publicité pour une marque de chaussures de sport pour être métaphorisée – « la langue de pierre » – et les jeunes de la plateforme deviennent des géants dont les « cils touchent l'azur ». Le sublime se fait simultanément par la montée des jeunes vers la plateforme et par le changement du registre de langue qui passe du familier au soutenu et qui traduit la transformation des ados des classes populaires en « seigneurs » (*CK*, 29) en êtres gigantesques, sortes de titans gênés aux entournures par un monde devenu trop petit pour eux à tel point qu'ils sont contraints de toucher le ciel de leurs cils. Après cette montée vient le temps du plongeon, de la descente qui coïncide avec le retour au style bas avec notamment l'utilisation d'onomatopées :

> Just Do It !, ils crient cela en remontant à la surface, hilares, Just Do It !, splash, wooow !, et c'est tout (*CK*, 30).

[1077] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p. 23.

L'écriture de Kerangal fait alterner ici des montées et des descentes aussi bien dans le style que dans le mouvement des personnages. Cette alternance, ce contraste se lisent également dans le choix du sujet et son traitement, des gamins appartenant de surcroît le plus souvent à des milieux défavorisés qui deviennent les rois d'une portion de territoire par la grâce d'un envol qui est aussi l'envol du langage – il faudra d'ailleurs revenir sur cette idée d'envol qui est essentielle pour mieux cerner encore le sublime kerangalien – qui les porte ailleurs, beaucoup plus loin que leur condition première, plus loin que « le bourbier de l'enfance et des secrets pourris » (*CK*, 28) :

> Ce ne sont certes que des ados qui plongent dans la mer – nous sommes bien loin des thèmes sublimes du patrimoine littéraire. Et pourtant, l'élévation n'est pas que dans leur geste, elle est aussi dans la langue, qui conjoint l'envol et le « bourbier[1078] ».

Kerangal donne à voir la conscience que les adolescents qui plongent ont de leurs gestes, de l'éclat que doit avoir le saut qui est une véritable affaire de style :

> […] les autres attendent renversés tête en bas, crient, se marrent, daubent t'as fait le lapin surpris par les phares, t'as fait la mouche, le ouistiti, alors qu'il faut bouffer le ciel (*CK*, 29).

Dans ce passage – art poétique miniature – Kerangal semble expliquer à travers ses personnages la façon d'envisager le grandissement, le sublime dans son œuvre, à travers une posture qui est celle de l'élan. Les corps doivent se propulser, aller de l'avant afin de s'élever et de « bouffer le ciel ». Il est intéressant de voir d'ailleurs que cette évocation de l'élévation, de l'*hypsos*[1079] s'exprime uniquement dans un registre de langue très familier à la fois comme si Kerangal voulait calmer les grandes envolées lyriques et comme si elle voulait réaffirmer au lecteur que le trivial, le style bas étaient porteurs d'un autre horizon que celui du réalisme auxquels on les cantonne habituellement et que cet horizon pouvait être celui du sublime comme le laisse entendre le curieux attelage lexical « bouffer le ciel ». Dans cet exemple, quand l'un des termes tire vers le bas l'autre entraîne vers le haut dans un double mouvement qui peut être vu comme une tension entre le concret, la vie vécue et l'idéal que recherchent les gamins de la corniche quand ils s'élancent dans le ciel pour plonger dans la mer ainsi que l'explique Baldine de Saint-Girons :

> Il faut en effet ne jamais perdre de vue la dimension métaphorique du sublime. Le sublime nous fait quitter le monde immédiatement environnant pour nous tourner plus loin, ailleurs, vers le ciel[1080].

[1078] *Ibid*., p.21-22.

[1079] Pour Pascal Quignard « Le mot latin de *sublimis* traduit mal le grec *hypsos*. *Hypsi*, c'est le en-haut, la haute mer, l'éminence, ce par rapport à quoi on est en-dessous » in *Rhétorique spéculative*, Paris, Calman-Lévy, 1995, p.63.

[1080] Baldine Saint-Girons, « Le surplomb aveuglant du sublime » in *La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, chapitre I.

La langue de Maylis de Kerangal opère donc une rupture avec la rhétorique traditionnelle mais elle n'en est pas moins vectrice du sublime ou, comme l'écrit Dominique Viart, « est *encore* une version du sublime[1081], un sublime « déplacé selon d'autres modalités[1082].

Cette version du sublime qui pratique allègrement les mélanges, les contrastes puise ses racines dans le Romantisme notamment dans la préface de *Cromwell* de Victor Hugo qui fait du mélange des registres une chose nécessaire. Il prône un nouveau sublime par l'alliance du grotesque et de l'idéal, plus à même de dire la vie et ses contrastes, d'appréhender le monde dans sa totalité, sa complexité et sa vraisemblance en permettant aux auteurs de se libérer du carcan du bon goût :

> […] essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes[1083].

Le sublime pour Hugo ne peut exister que dans la confrontation des opposés tels que le laid et le beau, le bas et le haut :

> Cette beauté universelle que l'Antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout même du beau[1084].

Le « sublime sur le sublime » outre le fait qu'il fatigue, comme l'écrit Hugo, aurait même tendance à annuler le sublime, à le réduire car il présente quelque chose qui est trop haut immédiatement, sans degré, sans montée, on n'y accède pas, on y est placé d'emblée exactement comme si un randonneur était déposé directement au sommet d'une montagne sans avoir fait le trajet ni l'ascension vers le haut, sans avoir pu apprécier le paysage et progressivement découvrir l'extrême beauté du lieu, sans avoir pu goûter l'élévation que procure sa découverte et sa contemplation. Le sublime sur le sublime revient à être toujours, pour le sujet décrit, situé dans une sorte d'éther, dans les régions supérieures du ciel, très loin au-dessus du monde des humains. Il devient alors quasiment irregardable car trop éloigné, trop inaccessible pour les hommes et, par l'outrance, court le risque de se caricaturer. Or, ce n'est pas ce que recherchent Victor Hugo ni d'ailleurs Kerangal qui préfèrent tous deux une alternance entre le haut et le bas, le grossier – voire le grotesque pour Hugo – et ce qui est élevé afin de renforcer le sublime.

Le grotesque qui est la transgression du bon goût apparaît chez Kerangal – outre dans le vocabulaire bas – dans quelques scènes. Ainsi, dans *Tangente vers l'est* c'est l'hôtesse du train qui, armée de son seau rempli de lessive et de son balai, bloque l'accès aux toilettes pour

---

1081 Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.21 .
1082 *Ibid*., p.21.
1083 Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1996 [1827], p.70.
1084 *Ibid*., p.72.

qu'Aliocha ne soit pas découvert par les autorités militaires. Dans *Naissance d'un pont* c'est le combat entre Jacob et Georges Diderot qui se transforme en affrontement de série B ou de western spaghetti où Diderot, décrit par une comparaison peu flatteuse, « s'engouffre dans Jacob tel un bison » (*RV*, 118), où chacun reçoit et balance son lot de « beigne » (*RV*, 118) et de « baffe » (*RV*, 118) et s'affale en faisant « splash » (*RV*, 118). Dans *Réparer les vivants*, c'est la petite amie du chirurgien Virgilio Brava qui jette des pizzas contre les murs du studio, c'est le même Virgilio qui est désigné pour aller prélever le cœur de Simon au Havre mais trouve le moment inopportun à cause du match de foot France/Italie qu'il s'apprêtait à regarder. Toutes ces actions plus ou moins grotesques sont enchâssées dans des situations dans lesquelles les personnages par leurs actions – protéger un jeune homme qui déserte, greffer un cœur par exemple – donnent le meilleur d'eux-mêmes. C'est à ce sublime là qu'aspire Maylis de Kerangal, tout comme Victor Hugo, un sublime qui n'écrase pas l'homme mais qui lui montre le chemin vers une élévation possible, l'affranchit du bourbier comme les gamins de la corniche qui tendent vers un idéal certes symbolique, pour une durée peut-être limitée, mais porteur d'espoirs, en s'élançant de la plateforme. Cette élévation que l'on peut qualifier de morale est aussi la définition même du sublime comme le souligne Baldine de Saint-Girons :

> Le sublime doit être compris dans l'horizon qui fut le sien : celui d'une élévation de l'humanité au-dessus d'elle-même, prise en charge par les sophistes et les philosophes grecs, s'inscrivant dans la suite des poètes et des législateurs, pour fonder un humanisme[1085].

L'envol : le sublime en action, en mouvement

Après avoir vu l'envol de la langue chez Kerangal traduit par ces montées et descentes provoquées principalement par l'alternance entre style haut et style bas, entre élévation de la pensée et trivialité des personnages, il est temps à présent de s'intéresser plus précisément au thème de l'envol lui-même qui est récurrent et qui s'exprime de différentes manières.

Cette thématique de l'envol participe pleinement de l'esthétique du sublime pour Renée de Smirnoff qui en a d'ailleurs fait l'une des caractéristiques du sublime balzacien. En lisant les extraits de l'*Enfant maudit* qu'elle cite on ne peut s'empêcher de penser aux jeunes de *Corniche Kennedy*, ces petits frères d'Étienne, qui eux aussi deviennent autres du haut de leur promontoire, face à la mer :

> Étienne, l'Enfant maudit, se sent devenir « mouette » : « Il s'élançait dans l'avenir ou dans le ciel, il volait sur l'océan[1086].

[1085] Baldine de Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005, p.17.
[1086] Renée de Smirnoff, « Le sublime dans le roman balzacien », *in La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p.277.

Dans l'*Enfant Maudit*, le personnage d'Étienne « enfant chétif et malheureux, se cale dans un creux de rocher et se laisse happer par le grand Tout de la nature : moment de plénitude, d'harmonie qui annihile le moi et fait prendre conscience de l'universel[1087] ». Il ne s'élance pas dans le ciel comme les gamins de la corniche, ni ne plonge dans la mer, sa seule contemplation lui suffit à s'élever et à sentir son âme, son esprit s'envoler. Cependant, il existe une différence de taille entre cet envol balzacien et celui de Kerangal. En effet, Renée de Smirnoff fait remarquer que chez Balzac la thématique de l'envol est associée à « la mention de la chute, ce qui fait ressortir le sentiment d'euphorie extatique par la menace de la terreur »[1088]. Ainsi, dans l'*Enfant maudit*, ces belles pages sur l'extase provoquées par la contemplation de la mer s'achèvent par ce que Renée de Smirnoff appelle des « abîmes[1089] » :

> Il sentait que son âme, bientôt déchirée à travers ces océans d'hommes, périrait brisée comme une perle qui, à l'entrée royale d'une princesse, tombe de la coiffure dans la boue d'une rue[1090].

Renée de Smirnoff multiplie des exemples d'extases suivies de descentes brutales vers l'abîme dans le roman balzacien :

> […] la topographie des lieux romanesques accompagne ses mouvements de l'âme vers les sommets et vers le gouffre[1091].

Chez Kerangal, le sublime connaît aussi des montées et des descentes, dues au style, dues aux actions des personnages, à la géographie – de la corniche vers la mer dans *Corniche Kennedy* – mais en aucun cas il ne s'agit de descentes vers un gouffre qui feraient chuter les personnages de manière négative. Il n'y a guère que dans *Naissance d'un pont* que cela se produit quand Duane et Buddy se jettent du pont en construction attachés par leur harnais de sécurité. Leur descente provoque une extase telle qu'ils ont le sentiment de ne plus faire qu'un avec ce qui les entoure : Duane a l'impression que « le paysage s'engouffra en lui » (*NP*, 252) et Buddy a l'impression de vivre son « incorporation au ciel » (*NP*, 253). L'ingénieur Georges Diderot vient mettre fin à cet envol en laissant les deux jeunes ouvriers remontrer les trente mètres qui les séparent du tablier du pont à la force des poignets. Arrivés en haut, il leur sera signifié leur licenciement. La seule fois où les personnages kerangaliens voient leur extase suivie d'un effet négatif c'est parce qu'ils ont mis en péril, en plus d'eux-mêmes, les règles du groupe. Dans *Corniche Kennedy* l'envol suivi d'une chute dans la mer est au contraire positif et provoque encore après le saut une valorisation puisque « le corps est dressé alors, haussé à

[1087] *Ibid*, p. 266.
[1088] *Ibid*., p.277.
[1089] *Ibid*.
[1090] *Balzac, L'enfant maudit* (X, 915) , cité par Renée de Smirnoff, *op. cit.*, p.277.
[1091]Renée de Smirnoff, « Le sublime dans le roman balzacien », *op.cit.*, p.277.

la verticale de l'eau jusqu'aux épaules, droit comme un I » (*CK*, 28). Dans ce roman, l'envol est à prendre au sens littéral puisque les plateformes sont une véritable « piste d'envol » (*CK*, 27) mais c'est aussi un envol symbolique puisqu'il s'agit pour ces adolescents de quitter leurs attaches le temps du saut, de quitter l'enfance et tous leurs problèmes. L'œuvre de Kerangal est d'ailleurs remplie de ces jeunes qui prennent leur envol métaphoriquement parlant. Ainsi, dans *Pierre feuille ciseau*, le garçon du clos Saint-Lazare s'aventure progressivement hors du nid qu'est la cité dans laquelle il a grandi, hors de son milieu pour découvrir Paris avec ses amis au cours de sorties présentées comme des sorties « en atmosphère » (*PFC*, 57) hors du vaisseau spatial. Dans *Dans les rapides*, les trois adolescentes rêvent de partir à New York ensemble, d'expérimenter la liberté et de s'affranchir du cadre familial, des parents qui « ne sont pas "dans" l'affaire, refoulés du centre et cantonnés à la périphérie » (*DR*, 105). Le vocabulaire de la géographie sert ici à faire entendre la distance qui se creuse entre les adolescentes et leurs parents et le besoin d'émancipation des filles. Dans *Un monde à portée de main*, même si elle est plus âgée que les filles de *Dans les rapides*, Paula éprouve le besoin elle aussi de « s'émanciper du modèle parental, de ces gens très aimants, ce couple fusionnel[1092] », nourricier que Kerangal présente, à chaque fois, en train de faire la cuisine. Quand Paula revient chez eux après quelques années passées sur des chantiers en Italie ils continuent à lui prodiguer les mêmes attentions :

> Le premier soir ils cuisinent pour elle un couscous royal avec caramel d'oignons jaunes, pois chiches et raisins de Corinthe, débouchent un vin de précision. Elle est l'enfant prodigue, celle que son retour inattendu rend plus précieuse encore (*MPM*, 214-215).

Ils vivent à Paris rue de Paradis. Le nom de la rue traduit bien ce cocon parental mais pour Paula quitter ce lieu ce n'est pas être chassée du paradis, ce n'est pas une chute mais bien un nouveau départ qui signifie la quête de l'indépendance.

Chez Kerangal le sublime repose en fin de compte non pas uniquement sur une verticalité qui permettrait d'atteindre des sommets mais pour une part essentielle sur l'envol, sur une sorte de décollage, de mouvement ascendant suivi d'un mouvement descendant. Il est justement question de décollage dans *Réparer les vivants* quand, au début du roman, la session de surf est décrite et que l'on voit Simon prendre littéralement son envol au moment du *take off* :

> Simon s'élance et rame de toutes ses forces, afin de prendre la vague de vitesse justement, afin d'être pris dans sa pente, et maintenant c'est le *take off*, phase ultrarapide où le monde entier se concentre et se précipite, flash temporel où il faut inhaler fort, couper toute respiration et rassembler son corps en une seule action, lui donner l'impulsion verticale qui le dressera sur la planche, pieds bien écartés, le gauche en avant, *regular*, jambes fléchies et dos quasiment parallèle au surf, bras ouverts stabilisant l'ensemble, et cette seconde-là est décidément celle que Simon

[1092] Maylis de Kerangal, - *Un monde à portée de* main, entretien librairie Mollat, 2018, *op. cit.*

> préfère, celle qui lui permet de ressaisir en un tout l'éclatement de son existence, et de se concilier les éléments, de s'incorporer au vivant, et une fois debout sur le surf – on estime en cet instant la hauteur crête à creux à plus d'un mètre cinquante –, étirer l'espace, allonger le temps, jusqu'au bout de la course, épuiser l'énergie de chaque atome de mer. Devenir déferlement, devenir vague (*RV*, 22-23).

Comme les gamins de la corniche qui se dressent à la verticale dans la mer après le saut, Simon se dresse sur sa planche, il reste debout et parvient à se fondre dans les éléments jusqu'à ne plus faire qu'un avec eux, jusqu'à devenir la vague elle-même. Le sublime chez Kerangal – incarné ici par cette montée de Simon qui accompagne le déferlement de la vague –, on le voit une fois encore, permet de devenir autre, d'accéder à une identité différente que celle donnée par la naissance, l'éducation, le genre, l'appartenance à une espèce le temps d'un instant qui paraît suspendu et qui paraît « allonger le temps » mais qui permet aussi d'« étirer l'espace ». Le sublime kerangalien permet alors d'accéder à un univers moins étriqué.

Outre la vague qui revient de manière récurrente dans l'œuvre, c'est surtout le vol de l'oiseau qui sert de modèle au sublime – on le retrouve d'ailleurs jusque dans la métaphore qui sert à dire le désir d'émancipation des jeunes, la volonté de quitter le nid – la descente n'est donc pas une chute vers un abîme, elle peut d'ailleurs elle-même participer du sublime comme le vol en piqué qui, même s'il est une rapide descente verticale, n'en garde pas moins toute sa majesté. Le sublime chez Kerangal est moins contemplation qu'action comme le montrent les personnages toujours en mouvement - la pulsation anime l'œuvre kerangalienne – que traduit parfaitement ce passage de *Corniche Kennedy* par la métaphore de la flèche et par la reprise anaphorique de « à l'avant » :

> […] bras, tête et buste l'accompagnant dans une même asymptote de flèche, et leur corps est propulsé à l'avant, à l'avant de la corniche, à l'avant de la ville, à l'avant du bourbier qu'ils laissent dans leur dos (*CK*, 27).

Sylviane Coyault fait remarquer que dans *Réparer les vivants* « souvent la vision prend de l'altitude[1093] » et ce littéralement car le cœur de Simon est ramené du Havre en avion. Le regard s'élève alors quand Alice observe Paris « tramé dans son scintillement » (*RV*, 249-250) à travers son hublot, les « minuscules points rouges et jaunes » (*RV*, 250) jusqu'à ce que l'avion monte de plus en plus haut pour traverser la « matière hydrophile » (*RV*, 250) et gagner « la nuit céleste » (*RV*, 250). *Réparer les vivants* est tout entier placé sous le signe du mouvement et de l'envol par les nombreuses références aux oiseaux qui parsèment le texte. Ainsi, un nombre important de personnages porte un nom en rapport avec les oiseaux. Cordélia Owl, l'infirmière en réanimation, renvoie à la chouette (*owl* en anglais) ce qui lui va

[1093] Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal, *op. cit.*, p.79.

parfaitement bien puisqu'elle est elle-même un oiseau de nuit qui, à la faveur de l'obscurité, retrouve son amant et peut entamer « sa garde avec une nuit blanche dans les jambes » (*RV*, 36). Révol, le chef de service de réanimation n'est pas lié à un oiseau en particulier mais de manière générale à l'envol car son nom peut à la fois s'entendre comme « revol » et comme l'anagramme de « voler ». Sa description, lors de sa première apparition le présente d'ailleurs comme un oiseau en mouvement puisque « sa blouse est toujours ouverte, de sorte que lorsqu'il se déplace les pans se gonflent, s'écartent, des ailes, découvrant un jean et une chemise » (*RV*, 31). De même, le chirurgien cardiaque Harfang présente un lien avec les oiseaux puisque le harfang est une sorte de hibou des neiges. Ce lien est renforcé par le portrait qui est fait des cousins Harfang – tous dans le milieu médical :

> Ils possédaient la « plume Harfang », une même mèche de cheveux blancs poussé en épi au milieu de leur front et qu'ils plaquaient en arrière sur leur chevelure sombre, sceau familial et signe de reconnaissance, un sillage de légende (*RV*, 191).

La « plume », les cheveux blancs sur la chevelure sombre, tout est fait pour rappeler l'aspect bicolore – blanc et noir – des harfangs des neiges. Sa nièce, Alice la nouvelle interne qui accompagne Virgilio au Havre pour aller chercher le cœur de Simon, présente elle un « profil d'oiseau de nuit » (*RV*, 291). Thomas Rémige, l'infirmier chargé de la coordination des prélèvements d'organes est certainement le personnage le plus lié à l'univers aviaire et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, son nom fait référence aux rémiges, ces grandes plumes rigides des ailes. Lui aussi comme beaucoup de personnages kerangaliens a pris son envol à la sortie de l'adolescence pour quitter son milieu d'origine :

> Il a vingt ans quand il quitte la ferme familiale, un clos normand cossu que reprendront sa sœur et son beau-frère. Fini le car de ramassage scolaire et la boue dans la cour, l'odeur de foin trempé, le meuglement isolé d'une vache laitière (*RV*, 75).

En quittant la ferme familiale, Thomas a quitté un univers terrien pour plonger dans un monde plus aérien avec la découverte du chant. Thomas est un oiseau chanteur passé du champ au chant : « il vocalise chaque matin, étudie chaque soir, deux fois par semaine prend un cours auprès d'une chanteuse lyrique » (*RV*, 77). Ensuite, il a fait l'acquisition d'un chardonneret, l'oiseau chanteur par excellence au répertoire varié :

> Mais l'émotion du chardonneret excédait la musicalité de son chant et tenait surtout de la géographie : son chant matérialisait un territoire. Vallée, cité, montagne, bois, colline, ruisseau. Il faisait apparaître un paysage, éprouver une topographie, tâter d'un sol et d'un climat (*RV*, 171).

La description s'envole ici en faisant passer le lecteur du chant au territoire, en le promenant à travers différents paysages, en lui faisant éprouver la matérialité des espaces à partir de l'évocation de la musicalité de l'oiseau. Enfin, Thomas est aussi celui qui chante pour les patients :

> […] c'est à ce moment-là qu'il étudie son premier *lied*, une berceuse de Brahms justement, un chant de forme simple et sans doute la chante-t-il pour la première fois au chevet d'un patient agité (*RV*, 78).

Il chante aussi pour les morts comme au moment où il recoud le corps de Simon afin de le restaurer après le prélèvement des organes :

> Thomas commence à chanter. Un chant ténu, à peine audible par celui ou celle qui se trouverait avec lui dans la pièce, mais un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose (*RV*, 286).

Ce chant est « un chant de belle mort » (*RV*, 288) comme on le chantait dans l'Antiquité pour les héros tombés au combat. Thomas apparaît alors, par ce chant devant le corps sans vie de Simon, par sa fonction, comme un personnage psychopompe. Il semble guider l'âme du mort dans ce passage ou en tout cas il a permis, par son rôle dans la chaîne médicale, – c'est l'un des rares personnages du corps médical avec Cordélia Owl à apparaître au début et à la fin du récit – la migration du cœur de Simon dans le corps de Claire. C'est un personnage qui appartient à « un outremonde » (*RV*, 78) puisque la réanimation est cet « espace souterrain ou parallèle, en lisière de l'autre » (*RV*, 78), qui évolue entre la vie – représentée par le chant, par le souffle – et la mort. Son prénom Thomas qui signifie « jumeau » vient renforcer cette idée de double monde et fait penser à Hypnos et Thanatos (le Sommeil et la Mort, les frères jumeaux) chargés de transporter les morts, eux-aussi liés au monde des oiseaux puisqu'ils sont traditionnellement représentés avec des ailes. Le prélèvement du cœur de Simon, à la fin du roman, est associé, par le biais d'une métaphore, à une migration renvoyant une fois encore au monde de l'oiseau :

> Le cœur de Simon migre maintenant, il est en fuite sur les orbes, sur les rails, sur les routes, déplacé dans ce caisson (*RV*, 267-268).

Cette métaphore de la migration est répétée quelques lignes plus loin :

> Le cœur de Simon migrait dans un autre endroit du pays, ses reins, son foie et ses poumons gagnaient d'autres provinces, ils filaient vers d'autres corps (*RV*, 269).

L'énumération des organes de Simon qui ont été prélevés donne une impression d'éclatement, comme une volée d'oiseaux qui se sépareraient pour prendre des chemins différents. Ses organes vont trouver d'autres corps et vont lui survivre, comme s'ils avaient une vie indépendante. La migration du cœur et son transport du Havre vers Paris – il « s'envole dans l'espace » (*RV*, 266) –, du corps de Simon à celui de Claire est magnifiée par une comparaison avec le cœur et les autres organes des rois, des princes dont « la dépouille divisée » (*RV*, 268) était convoyée sur les chemins pour être « répartie, inhumée en basilique, en cathédrale, en abbaye » (*RV*,268) et dont on honorait le passage :

> […] on se découvrait et l'on se signait en silence pour regarder passer ce cortège extraordinaire, le carrosse noir tiré par six chevaux en grand deuil, caparaçonnés de draps et de surplis précieux, l'escorte des douze cavaliers portant flambeaux, les longs manteaux noirs et les crêpes pendants, et parfois encore des pages et des valets à pied brandissant des cierges de cire blanche, parfois aussi des compagnies de gardes, et le chevalier en larmes qui conduisait le tout accompagnait le cœur en son tombeau, progressant vers le fond des cryptes, vers la chapelle d'un monastère élu ou celle d'un château natal, vers une niche creusée dans les marbres noirs et parée de colonnes torses, une châsse surmontée d'une couronne radiante, médaillée d'écussons et d'armoiries précieuses, les devises latines déployées sur des bannières de pierre, et souvent on tentait un aperçu par la fente des rideaux à l'intérieur de la voiture, sur la banquette où se trouvait l'officier de la transaction, celui qui allait remettre le cœur en main propre à ceux qui en auraient désormais la charge et prieraient pour lui, le plus souvent un confesseur, un ami, un frère, mais l'obscurité ne permettait jamais de voir cet homme, ni le reliquaire posé sur un coussin de taffetas noir, et encore moins le cœur à l'intérieur, le *membrum principalissimum*, le roi du corps, puisque placé au centre de la poitrine comme le souverain en son royaume, comme le soleil dans le cosmos, ce cœur niché dans une gaze brochée d'or, ce cœur que l'on pleurait. (*RV*, 268-269)

Ainsi, tout comme le cœur migre, le sujet du roman lui aussi s'envole, il quitte le terre-à-terre, il décolle du quotidien. En effet, cette immense comparaison qui se déroule sur plus d'une page et en une seule phrase, de même que la métaphore de l'oiseau et de la migration, subliment le thème de la transplantation cardiaque en l'inscrivant dans une perspective qui dépasse le simple cadre du sujet de société et qui rejoint le symbole, la mythologie, l'histoire de France.

3.2. « L'euphorie communicative »

Le ravissement du lecteur

Pour mieux penser le sublime encore chez Kerangal, il serait intéressant de le coupler avec la notion de merveille, ce concept de *meraveglia* emprunté au Tasse, non pour coller une étiquette supplémentaire à l'écriture kerangalienne mais pour faire une synthèse entre l'élévation du sublime et le ravissement du lecteur, ravissement à entendre à la fois dans le sens d' « entraîner avec soi » et d' « état d'une personne transportée d'admiration[1094] ».

Cette notion convient parfaitement à l'étude de l'œuvre et de l'écriture de Kerangal à condition de l'envisager selon d'autres modalités c'est-à-dire dépouillée de ses oripeaux chrétiens, de ses anges, saints et démons, de la magicienne Armide, du mage d'Ascalon ainsi que des actions surnaturelles qui s'immiscent dans l'histoire, tout ce que l'on peut trouver dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse auteur qui a prôné la merveille comme horizon littéraire :

> […] le poète attribuera certaines opérations qui dépassent de très loin le pouvoir des hommes à Dieu, à ses anges, aux démons ou à ceux auxquels Dieu ou les démons ont accordé ces pouvoirs : les saints, les magiciens ou les fées[1095].

[1094] *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

[1095] Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997, p.78.

Avec toutes ces restrictions, on pourrait nous reprocher de mettre complètement à nu la notion de merveille et par conséquent de l'appauvrir. On peut, il est vrai, se demander quelle est la nécessité d'utiliser un concept si c'est pour le nettoyer et le réduire à ce point en le grattant jusqu'à l'os. La raison est que les concepts qui constituent la colonne vertébrale de l'œuvre de Kerangal – comme l'engagement, l'épopée, le sublime ainsi que nous l'avons montré – ne sont pas utilisés dans leurs formes canoniques mais sont réinterrogés, sont traités avec un décalage, un déplacement. Il est bien normal que le traitement de ces notions présente un écart par rapport au modèle d'origine, la littérature française ne produit plus d'épopée à la manière de *La Chanson de Roland*. Il en va de même pour la merveille qui n'est pas à prendre au pied de la lettre dans son traitement dans l'œuvre de Kerangal. Nous retiendrons donc comme trait principal de cette *meraviglia* la faculté à emporter le lecteur, à produire, pour paraphraser Barthes, le plaisir du texte notion sur laquelle insiste Véronique Denizot:

> La *meraviglia* intègre à la fois les fables, le transport du lecteur et le style sublime : en effet, tout est lié dans ce qui est un véritable miracle de l'art. Ravi de plaisir, le lecteur s'instruit mais le merveilleux ne sert plus à faire avaler l'ultime leçon d'Horace. Au contraire, c'est le plaisir lui-même qui devient utile en suscitant une émotion, et au premier chef l'admiration. L'apprentissage se fait alors par les sens et non par la raison[1096].

Les sens constituent l'épine dorsale de l'œuvre de Kerangal. Si la vue est mise énormément à contribution, il ne faut pas oublier que le toucher occupe une place importante à travers les multiples occurrences du motif de la peau : « la peau nacrée » (*NFNC*, 44) de la fille qui aide Finbarr à repêcher les cadavres, la « peau bouillante » (*SC*, 125) d'Antonia, la « peau d'héritière » (*CK*, 46) de Suzanne, toutes ces peaux qui éveillent le désir, qui expriment la puissance de la sensualité, toutes ces « peaux qui parlent » (*CK*, 89) et qui sont comme la carte d'identité des personnages. Les sens et leur utilisation chez Kerangal ne sont donc pas étrangers au sentiment de ravissement éprouvé par le lecteur. Barthes considère que le plaisir du texte, avant d'être un contentement de l'esprit, est un plaisir sensuel comme le montrent les nombreux rapprochements entre l'écriture et le corps :

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille ?* Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition[1097].

[1096] Véronique Denizot, *« Comme un souci aux rayons du soleil » : Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003, p.87.
[1097] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p.19.

Ce plaisir s'exprime également chez Barthes par une comparaison du texte avec le chant afin de faire ressentir toute la sensualité des mots en insistant sur leur matérialité que rend parfaitement le passage à l'oral :

> […] le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore : *c'est ça pour moi*[1098] *!*

Le plaisir du texte vient, comme dans le chant, d'une certaine justesse, d'un moment où tous les éléments trouvent leur place. On ne peut le définir immédiatement mais comme l'écrit Barthes on sait que « c'est ça », c'est juste. Kerangal dans un entretien explique que ce n'est pas tant capter le réel qui est la grande entreprise de son œuvre que rechercher ce qui est juste à travers la beauté :

> Je recherche la beauté, c'est étonnant car c'est un mot très peu convoqué dans les paroles d'écrivains « capter le réel » etc. mais la beauté oui c'est quand même ce qui me tend, parler de joie. L'idée du beau c'est l'idée du juste[1099].

Les mots deviennent tangibles, ils constituent pour elle un « langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage[1100] ». Ils provoquent un véritable enchantement ce qui étymologiquement renvoie au chant magique et à l'état dans lequel se trouve celui ou celle qui subit son pouvoir nous rapprochant une fois encore de l'émerveillement et de la merveille.

Comme le fait remarquer Judith Labarthe, la merveille chez le Tasse puis dans la littérature italienne est liée au bonheur d'écrire et de susciter l'étonnement, au plaisir du lecteur de découvrir les enchantements du style :

> En prônant la merveille, la *meraviglia*, c'est-à-dire à la fois ce qui est étonnant et ce qui est admirable, le Tasse s'inscrit dans la revendication d'un plaisir et d'un bonheur poétique qui est l'objet d'une ferveur constante dans la littérature italienne[1101].

Il faut donc entendre ici ce mot de merveille comme synonyme d'inattendu[1102], un inattendu qui provoque une « surprise admirative de l'esprit[1103] » comme le fait remarquer Véronique Denizot :

> Par ce mot nous voulons entendre tout ce qui retient l'attention et provoque un choc, une surprise et du plaisir, parce qu'il est rare, inattendu, ou particulièrement beau et remarquable[1104].

[1098] *Ibid.*

[1099] Vincent Josse, *Le Grand atelier : Maylis de Kerangal* "Tout ce qui m'anime est de chercher la beauté des choses", *op. cit.*.

[1100] *Ibid*., p.105.

[1101] Judith Labarthe, *op. cit*., p.49.

[1102] La définition du *Dictionnaire historique de la langue* française corrobore ce sens du mot « merveille » qui vient du latin *mirabilia* et qui signifie « choses admirables, étonnantes », « chose qui remplit d'admiration ».

[1103] Véronique Denizot, *op. cit*., p.174.

[1104] *Ibid*., p.17.

Le plaisir que ressent le lecteur lui permet de tout accepter, aussi bien les invraisemblances que le fait de s'instruire. C'est précisément ce qui se produit dans l'œuvre de Kerangal où le lecteur ingurgite sans broncher le vocabulaire de la peinture, les noms de pinceaux glissés dans des énumérations qui ne semblent plus finir, les visions du monde à l'époque du Dévonien dans la carrière de Philippeville, le glissement d'une époque à une autre qui fait que Paula se retrouve dans la peau d'un peintre du Paléolithique avec « son matériel dans un étui de peau » (*MPM*, 284) ou encore dans *Naissance d'un pont* le double meurtre à l'ours qui met en scène « Soren, une histoire de fille et d'ours, un truc bien dégueu » (*NP*, 195). Soren est « celui qui assassine à l'ours » (*NP*, 195), un ours qu'il a apprivoisé sur le chantier sur lequel il travaillait en Alaska à l'aide de baies et de poisson et dont il fait l'instrument de sa vengeance contre la fille qui l'a quitté :

> […] puis une fois arrivé sur le palier, Soren ouvre sa porte à toute allure, dépose le sac à l'intérieur, à deux mètres environ du seuil, laisse la porte ouverte et file sur le palier se poster plus haut dans l'escalier : à peine l'ours est-il entré à l'intérieur de l'appartement qu'il donne un tour de clé dans la serrure d'une main fiévreuse, referme la porte sur l'ours et la fille (*NP*, 200-2001).

Soren connaîtra le même sort, « la tête, l'abdomen, et tout le dos, sont lacérés, déchirés » (*NP*, 271) après avoir été enlevé par des hommes et après que le lecteur a appris qu'il « manque un ours dans le zoo de la ville » (*NP*, 273). Ainsi le lecteur est amené à adhérer à tout grâce à la puissance de la force narrative, même à l'invraisemblable comme cette histoire d'ours, comme le fait qu'Eddy, Suzanne et Mario les adolescents de *Corniche Kennedy* en plongeant de nuit trouvent un paquet rempli de drogue que des trafiquants russes ont jeté à la mer. Il ne s'étonne pas non plus qu'Hélène, la touriste française, se retrouve à cacher un déserteur dans son compartiment dans *Tangente vers l'est*. L'invraisemblable que le lecteur suit sans le questionner et sans le mettre en doute est certainement ici l'autre nom du romanesque. Pourtant, il est vrai que ce n'est pas au romanesque que l'on pense immédiatement en abordant l'œuvre de Kerangal car ses romans ne sont pas remplis d'aventures et de rebondissements qui font frémir, que l'on lit le cœur battant. Le lecteur serait bien en peine de trouver :

> […] des églises et des châteaux avec des sols sonores où se faire annoncer, des escaliers où faire voler sa cape et des cheminées où brûler les pactes secrets et les lettres d'amour compromettantes (*MPM*, 92-93).

Il serait plus approprié et plus juste de parler de moments romanesques ou comme le fait Jean Kaempfer de « bulles romanesques[1105] » qui donnent des sentiments plus intenses au récit et qui fait dire à Gilles Declercq et à Michel Murat que le romanesque est quelque chose « qui

[1105] Jean Kaempfer, entretien avec Maylis de Kerangal « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée », *op. cit.* ? p.75.

nous transporte hors de nous-mêmes et qui pourtant satisfait par « conjointure », au-delà de toute attente, notre désir de causalité[1106] ». Declercq et Murat utilisent le terme médiéval de « conjointure », que l'on trouve par exemple dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes traduit en français moderne par une « cohésion des matériaux utilisés », « une parfaite ordonnance », un « agencement harmonieux [1107] », pour expliquer que le romanesque, c'est le désir d'aventure du lecteur qui est satisfait mais dans un bel ordonnancement, dans une belle structure, pas dans un désordre incohérent. Ainsi, les vers 13 et 14 d'*Érèc et Énide* « Et tret d'un conte d'avanture/ Une mout bele conjointure » qui peuvent se traduire par « et il tire d'une histoire d'aventure/ une très belle composition » montre que les récits pleins d'aventures, de romanesque dirions-nous aujourd'hui, ne suffisent pas à la satisfaction du lecteur qui a besoin d'une structure solide qui fait tenir l'ensemble. L'exemple de l'ours comme instrument de deux meurtres dans *Naissance d'un pont* est très représentatif de ce qu'est une « bele conjointure » recherchée par le lecteur. En effet, l'épisode de l'ours est éminemment invraisemblable mais il est pris dans une structure, celle de *Naissance d'un pont*, très cadrée puisque le roman suit l'évolution de la construction du pont du projet à son aboutissement. C'est la même chose pour les pizzas qui servent de projectiles à Rose et dont elle bombarde les murs de l'appartement de Virgilio dans *Réparer les vivants*, l'excès, le côté outré est pris dans le cadre très serré d'une narration qui se déploie sur 24 heures et qui traduit, de manière vraisemblable, l'urgence d'une greffe cardiaque. Le romanesque est finalement d'autant plus accepté que ce bel ordonnancement constitue une échappée vers l'imaginaire, un possible ou comme le disent Declercq et Murat « une élévation vers l'éventuel[1108] » qui permet de faire une brèche dans le réel :

> Dans le mur de notre demeure mentale, qui est aussi notre quotidien, un accident tragique ou heureux livre passage au possible – par où s'épanche ou s'enfuit notre esprit[1109].

Véronique Denizot ne dit pas autre chose à propos de la merveille qui crée une ouverture vers un autre univers :

> L'important est que l'objet merveilleux suscite un sentiment, une sensation qui interrompt le cours normal des choses[1110].

1106 Gilles Declercq et Michel Murat, « Avant-propos », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.8.

1107 Ces exemples sont cités par Karl Reichl, « "Sens", et "conjointure" : problèmes d'interprétation », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*. « Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/emscat/1292. Consulté le 18 juin 2020 ».

1108 Gilles Declercq et Michel Murat, *op. cit.*, p. 8.

1109 *Ibid*., p.8.

1110 Véronique Denizot, *op. cit*., p.17.

Tout paraît donc normal dans l'univers de Kerangal exactement comme dans l'univers merveilleux des fables, des contes où le lecteur n'est absolument pas choqué par des animaux qui parlent, par des objets aux pouvoirs magiques. Tout est donc accepté par le lecteur dans l'univers de Kerangal sans que pour autant il s'agisse d'un monde surnaturel. De même que l'auteure avait choisi d'écrire l'épopée sans la guerre, elle crée du merveilleux sans surnaturel, en tout cas sans le surnaturel habituel, magique. Il demeure néanmoins un surnaturel, celui qui permet de dépasser le simple réalisme. Dans *Réparer les vivants*, l'auteure prend pour cadre, pour une large part, un hôpital, lieu par excellence du réalisme avec les soins apportés aux malades, avec la confrontation avec la souffrance, la mort. Le thème de la transplantation cardiaque s'inscrit également dans cette perspective de narrer le réel, de s'emparer de sujets réalistes. Pourtant, comme cela a été montré à plusieurs reprises, Kerangal fait basculer ce réalisme en faisant du service de réanimation un lieu situé dans un espace liminaire, entre le monde des vivants et le monde des morts. Le lecteur, dans ce contexte, ne s'étonne pas de voir Thomas Rémige chanter un improbable chant de belle mort, comme s'il était un aède sorti tout droit de l'Antiquité grecque, pendant qu'il recoud le corps de Simon dans le bloc opératoire. Peu importe si Kerangal fait des écarts avec la réalité, le lecteur suit parce qu'il est transporté par la force de persuasion du texte qui lui fait tout accepter. Ses romans, à l'instar des jeunes de la corniche, sont *bigger than life*, ils s'inscrivent dans un dépassement du réel, du visible, font dialoguer les époques entre elles, promènent le lecteur d'un lieu à l'autre, tout cela dans un mouvement tourbillonnant :

> Ce moteur méïotique, lancé à plein régime, est le moteur interne de la fiction. Il suffoque la réalité, l'épuise et la décape, jusqu'à ce qu'elle révèle sa nature hallucinée, se donne dans sa nature irréelle justement, jusqu'à ce qu'elle accède au statut de vision[1111].

Kerangal en analysant la phrase et le style de Claude Simon livre une lecture de sa propre écriture qui est lancée également à plein régime, décapant la réalité, dévoilant ainsi, précisément comme elle le fait remarquer dans ce qui peut sembler être un paradoxe, la nature irréelle de la réalité.

Une narration enthousiaste

Cette écriture qui tourne à plein régime livre une vision du monde enthousiaste qui se communique au lecteur. Les personnages de Kerangal sont le plus souvent exaltés et sont décrits en train de manifester leur joie comme les ingénieurs qui ont été choisis pour travailler à la construction du pont et qui sont « victorieux » (*NP*, 25), comme Paula « subitement

[1111] Maylis de Kerangal, « Épaulements de Claude Simon » in Carnets de Chaminadour, *op. cit.*, p.40.

euphorique » (*MPM*, 237) au moment où elle intègre l'équipe qui peint le fac-similé de la grotte de Lascaux ou encore « le grand kif » (*CK*, 56) des gamins de la corniche quand ils sautent des plateformes. Cet enthousiasme s'accompagne quelquefois d'exclamations prononcées par les personnages « On y va, il se tourne vers les deux autres et, joignant le geste à la parole, vamos » (*CK*, 165), « et ce geste, le bras tendu en l'air d'un coup sec, signifie que la session commence, *let's go* ! » (*RV*, 19). Stéphane Chaudier et Joël July font d'ailleurs de l'euphorie l'objet de leur article qui prend en compte ce qu'ils nomment à juste titre « l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal » et qui montre que « la jouissance, c'est en effet la grande affaire du style de Kerangal : il faut l'exprimer et la communiquer [1112] ». Cécile Yapaudjian-Labat a remarqué que cette euphorie se communiquait, entre autres, par « les intrusions d'un narrateur extérieur à l'histoire commentant les actions par un récurrent "C'est dingue[1113] ! " » que l'on trouve par exemple à la fin de *Corniche Kennedy* – « Le garçon et la fille sourient. C'est dingue » (*CK*, 180). On peut ajouter une autre exclamation qui remplit la même fonction et qui est dite également par un narrateur qui commente l'action, « c'est fou », que l'on trouve par exemple dans *Réparer les vivants* : « docteur Carrare, Agence de la biomédecine, j'ai un cœur – c'est fou, elle le dit en ces termes » (*RV*, 184), « Le cœur est explanté du corps de Simon Limbres. On peut le voir à l'air libre, c'est fou » (*RV*, 260-261).

Même dans des instants qui pourraient prêter à un traitement pathétique, le style déploie ses effets pour produire une vision pleine d'allant. Par exemple, dans ce passage de *Ni fleurs ni couronnes*, les deux frères de Finbarr, Sean et Flann, décident d'aller à Queenstown afin de s'embarquer pour l'Amérique :

> On dit qu'il y a du travail à Queenstown. Les steamers y font escale avant de se lancer sur l'Atlantique Nord, avant de foncer sur New York et d'aller toucher les quais d'Ellis Island où les portes des soutes coulissent dans un vacarme d'enfer pour débarquer par milliers les enfants d'Irlande (*NFNC*, 15).

Les verbes utilisés – « se lancer », « foncer » – traduisent évidemment le mouvement que nécessite une telle entreprise, la volonté d'aller de l'avant des deux frères qui ont du mal à trouver leur place et du travail dans une Irlande dévastée par la pauvreté mais ce qui crée cette euphorie du style c'est que la phrase elle-même va de l'avant. En effet, les deux frères ne sont pas encore partis pour Queenstown, ils n'ont même pas encore quitté l'Irlande que la phrase entraîne déjà le lecteur dans la suite en montrant le bateau sur l'Atlantique, l'arrivée à Ellis

[1112] Stéphane Chaudier et Joël July, « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.131.
[1113] Cécile Yapaudjian-Labat, « Transports, voyages, paysages dans les romans de Maylis de Kerangal, *op. cit.*, p.59.

Island, les passagers irlandais qui débarquent par milliers, sans utiliser le futur mais uniquement par le présent et l'infinitif. Ainsi, chez Kerangal, la phrase a souvent un temps d'avance sur le lecteur, elle se propulse, se déploie énergiquement comme si elle avait du mal à tenir en place, à se contenter d'une seule temporalité, d'un seul événement, il lui faut voir plus loin comme dans le passage où Finbarr observe ses deux frères prendre congé des parents pour aller s'embarquer à Queenstown :

> Le jour vient donc où Finbarr observe ses frères qui piétinent devant la barrière en se parlant à voix basse. Il les suit des yeux quand ils traversent la cour d'un pas neuf et poussent une dernière fois la porte de la maison Peary. Il connait la suite. Il sait qu'à l'intérieur, dans la pénombre, Sean et Flann expédient les adieux de la mère, se penchent sur son front d'ivoire, sur sa chemise de nuit vague qui empeste la sueur aigre des alités, aussitôt s'en écartent pour aller étreindre le père hébété. Finbarr les voit venir de loin quand ils sortent et marchent vers lui, le saluent de leurs mains déliées, s'engagent sans se retourner sur la route de Queenstown. Il sait leur détermination, sent leur élan, s'obstine sur leur veste sombre et sur leur balluchon jusqu'au virage. Il les imagine qui jetteront leur casquette en l'air, toute force, une fois passé le carrefour forestier. Il a beau fermer les yeux, il les voit qui dévalent la petite côte en grognant d'une joie sauvage (*NFNC*, 16-17).

Dans cet extrait, Finbarr a comme une vision ce qui est rendu perceptible par les verbes tels que « observe », « suit des yeux », « les voit venir de loin ». Comme nous l'avons déjà analysé, chez Kerangal, les personnages n'ont pas besoin du sens de la vue pour voir, – Finbarr « a beau fermer les yeux » – ils voient en esprit, ils ont des visions qui leur permettent de savoir ce qui se passe, d'imaginer, au sens premier de créer des images. Ainsi, Finbarr ne voit pas ce qui se passe à l'intérieur de la maison, il perd de vue ses frères après le virage et pourtant il visualise ce qui se passe. C'est une façon aussi pour l'auteure de ne pas perdre de temps avec certains moments qui pourraient être perçus comme des lieux communs tels que les adieux et la joie de connaître un nouveau départ. Il y a une volonté de passer vite à la suite, de faire avancer l'histoire, d'ailleurs Finbarr « connaît la suite » comme s'il était à la place de l'auteure. Les deux frères « expédient les adieux » et c'est exactement ce que fait Kerangal qui cherche de cette façon à ce que le lecteur, de même que Finbarr, sente « leur élan », leur entrain sans que le récit soit entravé. Le récit lui-même est entraîné dans une vision toujours plus lointaine qui dépasse le cadre de ce qui se passe dans l'ici et maintenant de la diégèse. Ce procédé n'est pas propre à *Ni fleurs ni couronnes*, on le retrouve également dans *Corniche Kennedy* par exemple vers la fin du roman au moment où Eddy et Suzanne fuient la police et se cachent :

> […] à présent, ils sont reclus pour la nuit dans une cabane poisseuse, un blessé sur le dos, de la came sur les bras, ils doivent se sortir de tout cela, trouver des issues, et le désir s'infiltre en eux, prolifère : ils sont de futurs amants, ils sont des fugitifs (*CK*, 152-153).

Kerangal ne se contente pas de raconter ce qui se passe, elle s'intéresse aussi à ce qui va se passer plus tard quand le roman sera fini et refermé par le lecteur en débordant les limites du texte lui-même.

S'il y a bien un personnage dans l'œuvre de Kerangal qui représente par excellence l'euphorie de la narration c'est l'ingénieur de *Naissance d'un pont*, Georges Diderot dont le portrait qui ouvre le roman est un portrait en action qui le présente passant d'un chantier à l'autre, sautant d'avion en avion et se rendant à divers points de la planète, « de biotope en biotope » (*NP*, 13). Son arrivée en avion qui lui permet de survoler Coca et le lieu où le pont va être construit constitue un second portrait en action qui le montre débordant d'excitation quand il regarde par le hublot. La scène a beau se dérouler à l'intérieur d'un lieu fermé, une carlingue, avec un personnage attaché à son siège, elle est tout sauf statique car Georges Diderot ne cesse de remuer et de s'exclamer. Il est en mouvement permanent, il est le mouvement permanent. Dans ces conditions, il n'a pas le temps de penser au passé, de s'y accrocher comme le montre le fait qu'il vit sur le chantier dans un logement impersonnel loué par l'entreprise :

> […] un lieu radical à ce point c'est une blague : aucune de ces babioles que l'on traîne après soi, aucune photo punaisée sur une porte (*NP*, 13).

Georges Diderot est toujours en mouvement, « on eût aimé qu'il soit mélancolique » (*NP*, 16) mais « le temps ne lui est rien, celui qui fuit, tout ça ne lui est rien, tout ça ne coule pas » (*NP*, 17). Les personnages chez Kerangal ne regrettent jamais rien, ils n'en ont pas le temps d'ailleurs car ils sont pris dans l'action qui laisse bien peu de place à l'introspection. Ils sont dans l'agir. Stéphane Chaudier et Joël July font remarquer que le style de Kerangal lui-même ne présente pas « une once de mélancolie[1114] ». C'est aussi ce que remarque Sylvie Vignes qui explique que Kerangal :

> […] nous donne à voir – et c'est suffisamment rare dans la littérature française actuelle de qualité pour être souligné – un roman moins travaillé par le trauma ou la nostalgie que par l'adrénaline et les forces de vie[1115].

C'est une démarche rare en effet à l'heure où les traumatismes de l'enfance, les règlements de compte familiaux, le regret d'une époque disparue tendent à constituer le fonds de commerce d'un grand nombre d'auteurs. Tout n'est pas rose néanmoins pour certains personnages de Kerangal, par exemple, Tania la prostituée russe de *Corniche Kennedy* a eu une enfance triste comme beaucoup de gamins de la plateforme, le garçon du clos Saint-Lazare dans *Pierre*

[1114] Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit.*, p.131.

[1115] Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.70.

feuille ciseaux n'est guère sorti de son milieu et de sa cité ce qui ne lui garantit pas un avenir facile, la mère de Summer Diamantis a quitté la maison avec le petit frère quand elle avait sept ans, « événement étiqueté trauma inaugural par un psychologue qui coloriait des damiers sur du papier quadrillé pendant les séances » (*NP*, 75). L'activité du psychologue qui fait du coloriage le discrédite complètement et prouve une fois encore cette volonté des personnages de ne pas regarder en arrière. Le passé difficile resurgit quelquefois de manière impromptue dans le présent, comme c'est le cas avec l'épisode du bois de Vincennes quand Summer avait cinq ans et que le père a suspendu, dans un geste dément, son petit frère au-dessus de l'eau, mais malgré tout il n'entrave pas la progression des personnages. Kerangal préfère d'ailleurs les montrer aller de l'avant plutôt qu'être en train de ressasser le passé sauf dans ses deux premiers romans, *Je marche sous un ciel de traîne* et *La Vie voyageuse,* qui sont structurés autour de la question du secret notamment du secret de famille et dans lesquels le passé irrigue sans cesse le présent. Mais déjà, dans ces romans il est question pour les personnages de se délivrer du passé en se retournant sur lui, en lui faisant face afin de ne pas le laisser s'enkyster dans leur vie. Ces personnages, comme Ariane dans *La Vie voyageuse*, sont d'ailleurs, comme ceux des romans suivants, pris dans un mouvement leur permettant de se libérer des attaches antérieures pour construire leur propre trajectoire.

Outre l'enthousiasme de Georges Diderot, c'est la « niaque » (*NP,* 25) des ingénieurs dans *Naissance d'un pont* qui parviennent à convaincre leur femme à s'expatrier pour Coca et à quitter leur famille, amis, métier qui est « aussi celle de la narration[1116] » qui emporte tout sur son passage et qui convainc, par son dynamisme, le lecteur de suivre le rythme. Chaudier et July, dans la conclusion de leur article, résument bien cette esthétique de l'euphorie dans le style de Kerangal et dans ses romans « qui semblent avoir définitivement fermé la double page de l'idéologie et de la mélancolie. Les idées rendent tristes, alors que les actes rendent joyeux[1117] ». Voilà pourquoi les personnages de Kerangal se livrent peu à l'introspection et sont plutôt saisis dans le mouvement comme le sont les jeunes de la plateforme dans *Corniche Kennedy* où les vies délabrées de certains adolescents sont contrebalancées par l'immense joie procurée par les sauts. Rien de tel par exemple dans *Il est des hommes qui se perdront toujours*[1118] de Rebecca Lighieri qui présente également des jeunes marseillais, notamment une fratrie dont les parents sont drogués et maltraitants, des années quatre-vingt au début des années 2000. Même la réussite de la sœur dans le cinéma ne parvient pas à donner de l'espoir

[1116] Stéphane Chaudier et Joël July, *op. cit*., p.139.
[1117] *Ibid*., p.142.
[1118] Rebecca Lighieri, *Il est des hommes qui se perdront toujours*, Paris, POL, 2020.

aux deux frères dont la vie vole en éclats car l'un laisse une jeune fille pour morte tandis que l'autre tue le père. Le roman s'enfonce dans la noirceur malgré une lueur finale qui magnifie Notre-Dame-de-la-Garde jusqu'aux barres d'immeubles, une sorte de petit miracle qui fait que devant tant de beauté les personnages, l'espace d'un instant, communient avec le paysage. Cette harmonie avec le monde n'empêchera pas la fin tragique, certainement parce qu'elle se fait sous l'influence de l'alcool et des stupéfiants. Rappelons-nous qu'à la fin de *Corniche Kennedy,* Eddy et Suzanne se débarrassent du sachet de drogue lui préférant l'extase provoquée par l'ivresse des cimes – en aplomb de la gorge entre ciel et mer – dans une sorte d'élévation qui doit conduire à l'émancipation, à la liberté. Ainsi, chez Kerangal, la puissance narrative propulse le texte, le pousse sans cesse en avant. D'ailleurs comme le font remarquer Declercq et Murat :

> Cette « élévation vers l'éventuel » est le contraire de la nostalgie (et le romanesque est le contraire de l'élégiaque : il en partage certains motifs mais les réoriente). Elle comporte une tension, intense sans être douloureuse, vers le sublime[1119].

Même les moments les plus tristes, les plus poignants de l'œuvre de Kerangal – et nous pouvons penser à la réaction des parents de Simon face au décès de leur fils – ne sont pas uniquement traités sur le mode de l'élégie. Certes, la douleur des parents n'est pas niée, elle traverse tout le roman et l'une des dernières fois qu'il est question de Marianne, à la fin du texte, cette douleur est encore bien présente :

> Marianne ne dort pas, on s'en doute, ni somnifère ni rien, la douleur la défonce, elle a sombré dans un état second, c'est là qu'elle peut tenir (*RV*, 267).

Cependant, la vie continue d'être célébrée car le chant de deuil – l'élégie – chanté par Tomas Rémige est un chant de belle mort qui célèbre l'existence de Simon bien plus qu'il n'est « une exaltation de l'âme du défunt qui nuagerait en cercles ascendants vers le ciel » (*NP*, 288). Il permet de « commémorer sa vie » (*RV*, 288). Il s'agit de garder le souvenir du vivant qu'il a été et non de penser au mort qu'il est :

> Il fait surgir le jeune homme de la dune un surf sous le bras, il le fait courir au-devant du rivage avec d'autres que lui, il le fait se battre pour une insulte, sautillant les poings à hauteur du visage et la garde serrée, il le fait bondir dans la fosse d'une salle concert, pogoter comme un fou (*RV*, 288).

L'accumulation de verbes de mouvement sert d'ailleurs à rendre le flux de la vie qui est ainsi magnifiée. Sylviane Coyault souligne également le fait que l'écriture de Kerangal est une écriture qui ne s'encombre pas de nostalgie ou en tout cas qui la dilue dans une vision pleine d'entrain et d'optimiste :

[1119] Gilles Declercq et Michel Murat, *op. cit.*, p.8.

> Elle épouse le tempo de la vie moderne, avec cette écriture qui « pulse » pour reprendre une expression qu'elle emploie souvent. Aucune nostalgie, une confiance plutôt dans le devenir du monde[1120].

L'écriture au présent : l'expression d'une anti-nostalgie

Cette absence de nostalgie va donc de pair avec ce qui semble être le temps préféré de Kerangal c'est-à-dire le présent. Ce qu'elle écrit d'ailleurs à propos de Georges Diderot dans *Naissance d'un pont*, « son temps c'est le présent » (*NP*, 17), lui convient tout à fait et peut être envisagé comme le fait remarquer Sylvie Vignes comme « une sorte de signature[1121] » de l'œuvre qui s'exprime de manière consciente et réfléchie ainsi que l'on peut s'en rendre compte dans les premières pages de *Dans les rapides* :

> Dire cette histoire au présent, c'est un temps qui contient tous les autres, apte à faire respirer le passé autrement que comme le temps toujours un peu crapuleux du souvenir, capable de lui donner du volume, du volume c'est-à-dire de l'espace et du son, exactement ce qu'il faut pour raconter ce qui advient de trois adolescentes fermement amarrées les unes aux autres (*DR*, 19).

Dans ce passage, Kerangal exprime l'idée d'une anti-nostalgie que permet précisément l'utilisation du présent qui évite d'enfermer le passé dans une boite à souvenirs et qui, au contraire, le revivifie. Kerangal utilise ainsi le présent non seulement pour parler des actions auxquelles sont en train de se livrer ses personnages comme par exemple dans *Naissance d'un pont* – « les excavatrices défoncent, les hommes creusent » (*NP*, 99), « autour d'elle la centrale à béton ronronne, les ouvriers – conducteurs de chargeuses et chauffeurs de camions malaxeurs – travaillent, les granulats s'acheminent à vitesse constante » (*NP*, 142) – mais aussi pour évoquer le passé comme lorsque Kerangal déploie l'histoire du peuplement de la ville de Coca :

> Les Indiens quand même finissent par se montrer. Depuis le temps. Un beau jour, ils sortent du bois et s'approchent pour voir, se coulent dans les buissons sans même froisser les feuilles, et soudain se dressent, immenses. Ils sont là, debout près des cabanes, ils sont armés de lances, et nus. […]. Des coups de feu claquent, des corps s'effondrent, tout le monde s'agite (*NP*, 168).

Pour Sylvie Vignes, qui a analysé la valeur du présent dans cet emploi, il s'agit « de présents de narration, même si ces présents-là ne sont jamais bien loin du présent d'énonciation[1122] ». En effet, dans ce type de passages, tout semble se vivre en même temps que cela s'énonce ce qui permet de dire, à la suite de Dominique Viart, que ce présent « emprunte à la forme orale

[1120] Sylviane Coyault, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.80.
[1121] Sylvie Vignes, « Un temps retrouvé : Maylis de Kerangal et le présent », *op. cit.*, p.101.
[1122] *Ibid*., p.103.

des conteurs[1123] » dans le but de favoriser « la présentification du propos et l'immersion du lecteur[1124] » comme l'explique également Sylvie Vignes :

> Là où tant de grands écrivains contemporains optent pour le rétroviseur et pour un relatif surplomb, Maylis de Kerangal choisit l'immersion dans le moment vécu[1125].

Et peu importe que ce moment vécu soit un moment qui appartient au passé et de surcroît à un passé lointain comme le peuplement de la ville de Coca, de Kiruna ou encore la description du hameau dans lequel naît Finbarr dans *Ni fleurs ni couronnes* dont l'histoire se déroule au début du XXe siècle :

> À Sugàan, donc, les maisons grouillent de petits corps crasseux que tenaillent les poux, le vice, la faim. Finbarr naît en 1899, le sept mai [….]. C'est le beau milieu du printemps. Les maisons commencent alors de sécher, la paille crisse de nouveau sous les pas la boue durcit en fine croûte grise, la pluie est bue par le fond de la terre. Le petit n'est point transi […]. Il a chaud. Il survit – et de la belle manière, on va le voir (*NFNC*, 13).

L'immersion du lecteur, outre l'usage du présent qui met sous les yeux des événements passés en les rendant extrêmement vivants, est renforcée par les métalepses narratives telle que « on va le voir » dans l'extrait cité *supra*.

Le présent chez Kerangal est utilisé afin de saisir à la fois l'instant autrement dit ce qui est, et ce qui a été sur un même pied d'égalité puisque le passé n'est pas renvoyé à ce qui n'existe plus mais est considéré comme ayant été un jour du présent. Si Kerangal passe très rapidement du passé au présent dans ses descriptions des époques anciennes c'est parce qu'elle ne souhaite pas les « fossiliser », les historiciser puisque comme l'a expliqué Benveniste à propos des faits dans l'énonciation historique, « dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passé ». Il divise en trois temps cette énonciation :

> […] l'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste (= passé simple ou passé défini), l'imparfait […], le plus-que-parfait. Accessoirement, d'une manière limitée, un temps périphrastique substitut du futur, que nous appellerons le *prospectif*. Le présent est exclu, à l'exception – très rare – d'un présent intemporel tel que le « présent de définition[1126] ».

Ainsi, le présent qu'utilise Kerangal dans les descriptions historiques n'est pas un présent de définition et il n'a normalement pas sa place dans un récit historique dans lequel, toujours selon Benveniste, « il n'y a même plus alors de narrateur » car « les événements semblent se raconter eux-mêmes[1127] ». Le narrateur finit toujours par refaire surface dans ses récits

[1123] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op.cit.*, p.24.
[1124] *Ibid*.
[1125] Sylvie Vignes, « Un temps retrouvé : Maylis de Kerangal et le présent », *op. cit.*, p.105.
[1126] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, tel, 1993, [1966], p.239.
[1127] *Ibid*., p.241.

historiques comme dans l'extrait suivant qui explique le peuplement de la ville de Coca dans les années cinquante :

> Une deuxième vague d'immigration a lieu dans les années cinquante. Bien qu'isolée, Coca attire des populations nouvelles qu'il faut loger, familles refoulées des côtes où la vie est devenue trop chère […], rêveurs paumés en proie au mythe de l'Ouest, ce mythe récalcitrant qui leur bouffe la tête. (*NP*, 180)

Le présent pourrait ici, à la rigueur, être considéré comme le présent de définition que propose Benveniste utilisé pour décrire cette seconde vague d'immigration et ses causes mais très vite l'expression familière « leur bouffe la tête » suggère la présence d'un narrateur et montre qu'il ne s'agit absolument pas d'une énonciation historique parce que précisément Kerangal cherche moins à faire un récit historique, nostalgique qu'à revivifier le passé et à l'appréhender dans l'instant où les faits se déroulent.

L'histoire des trois adolescentes du Havre racontée dans *Dans les rapides* se situe dans le passé puisqu'elle se passe dans les années soixante-dix mais est narrée au présent car Kerangal ne cherche pas à faire l'historique des années Giscard mais à capter l'évolution de ces filles, leur personnalité, ce qu'elles sont en train de devenir dans ce qui constitue pour elles le présent de ces années de lycée, un présent dont la narratrice, qui est aussi l'une de ces adolescentes, sent qu'il se dérobe au fur et à mesure :

> […] le présent me presse, oui, tout va très vite, le temps accélère, il mute, il ne s'écoule plus dans un sens mais explose en trois dimensions, c'est un continuum brillant de présents, de « maintenant », de « tout de suite », de « c'est là » (*DR*, 46).

Kerangal inscrit ses personnages – et quelle que soit l'époque – dans un *hic et nunc* qui leur permet d'exister. Il est frappant de constater que ce passage sur la mutation du présent dans *Dans les rapides* fait écho à la description que donne Benveniste du rôle axial du présent qui permet de penser le passé et le futur car « la langue doit par nécessité ordonner le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance du discours[1128] » et cet axe est le présent qui naît dans l'énonciation de chaque individu et qui lui permet de s'inscrire dans le *nunc*, le maintenant. Ainsi, « le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car [...] l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le "maintenant" et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde[1129] ». Les personnages ainsi que le narrateur kerangaliens éprouvent souvent, à l'instar des adolescentes de *Dans les rapides*, ce besoin d'affirmer leur présence au monde, de s'ancrer dans l'ici et maintenant : « c'est là que ça se passe et c'est là que nous sommes » (*CK*, 11) nous explique la voix d'un narrateur

[1128] Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, tel, 1993, [1974], p.74.
[1129] *Ibid*., p.83.

indéterminé au tout début de *Corniche Kennedy*, « *Here we are* » (*NP,* 38) s'écrie Georges Diderot en découvrant le chantier, « je suis là maintenant, je suis là maintenant, (…), je suis là » (*NP*, 81) se répète Summer Diamantis sur le même chantier.

Le choix du présent chez Kerangal correspond à une anti-nostalgie puisque le passé est revivifié et traité non comme un souvenir mais comme quelque chose en train de se faire. C'est précisément ce qui fait dire à Sylvie Vignes à propos de l'utilisation de ce temps dans l'œuvre de Kerangal qu'il « est moins pour elle un point qu'un *vecteur*[1130], qu'un moment en action ce que l'on retrouve dans un passage d'*Un monde à portée de main* où Paula et Jonas peignent toute la nuit, ignorant le temps qui passe, entièrement absorbés dans leur travail :

> […] ils peignent comme si le passé et le futur s'était désagrégés et que le présent avait été remplacé par l'acte de peindre (*MPM*, 112).

Ce qui intéresse Kerangal, c'est de saisir l'instant présent non pas de manière figée –ce qui reviendrait à en faire déjà une sorte de passé – mais de façon à le donner à percevoir dans l'action en train de se dérouler dans un élan. Ainsi, pour ne pas figer le moment présent, pour lui donner toute sa vitalité et l'inscrire dans le mouvement, Kerangal a choisi de ne pas surcharger ses textes de références trop concrètes à une époque, à part dans *Ni fleurs ni couronnes* qui a pour cadre l'année 1915 et le naufrage du *Lusitania* et *Dans les rapides* où les albums de Blondie et de Kate Bush jouent un rôle important dans la construction des trois adolescentes. En ce qui concerne l'époque contemporaine, elle n'abuse pas des accessoires qui constituent notre quotidien et qui se périment très rapidement pour finir par être datés et par marquer une période de leur sceau comme nous l'enseigne par exemple Perec dans *Je me souviens* ou encore Annie Ernaux dans *La Place* ou dans *Les Années*, autobiographies qui s'appuient en grande partie sur la matérialité des objets devenus obsolètes pour la plupart ce qui fait que « tous ces textes sont, à cet égard, de grandes œuvres de la mélancolie[1131] ». Pour éviter cette caducité qui renverrait ses textes au passé et les objets au musée, Kerangal ne déploie pas une grande panoplie d'accessoires. Certes, Suzanne vole le téléphone portable d'une fille de la corniche (*CK*, 35), la provodnitsa « munie d'un appareil photo numérique » (*TE*, 55) fait voir des photographies d'un ours à Hélène qui elle-même reçoit des messages – « l'écran du téléphone affiche le nom d'Anton » (*TE*, 83) –, Paula « a affiché un plan de Montignac sur son portable » (*MPM*, 240) et c'est par les messages laissés sur son téléphone qu'elle apprend au sortir de la grotte l'attentat contre Charlie Hebdo (*MPM*, 277), les indiens

[1130] Sylvie Vignes, « Un temps retrouvé : Maylis de Kerangal et le présent », *op. cit.*, p.102.

[1131] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*. *Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p.32.

que rencontre Summer dans la forêt sont venus en « 4x4 rutilants » (*NP*, 301). Kerangal ne sature pas ses textes d'objets contemporains, d'accessoires de notre modernité, elle ne s'attarde pas sur les modèles, les marques qu'elle ne mentionne d'ailleurs pas. Il y a juste ce qu'il faut d'objets pour donner un ancrage temporel mais pas trop afin de ne pas réduire les textes à une photographie d'une époque à une image d'une période donnée dont les couleurs risqueraient de passer.

La jeunesse : « un moteur narratif[1132] *»*

Il en est de même pour le langage des jeunes d'aujourd'hui très présent dans *Corniche Kennedy*, ainsi qu'au début de *Réparer les vivants* et dans certains passages de l'histoire du garçon du clos Saint-Lazare dans *Pierre feuille ciseaux*. Cette langue n'est en fait pas véritablement authentique, c'est une langue très habilement imitée, reconstituée, qui donne l'illusion de la réalité mais qui reprend en fait très peu les expressions des adolescents qui ont pu être à la mode depuis 2008, date de parution de *Corniche Kennedy*. On ne retrouve ni le verlan, ni les locutions véhiculées par la culture populaire notamment par le rap. Il y a peu d'emprunts à la langue arabe – à part quelques occurrences telles que « ALLAH AKBAAAAAR » (*CK*, 32), « kif » (*CK*, p.39) – pourtant très utilisée dans la construction du langage des jeunes[1133]. Il suffit de comparer, par exemple, avec *Entre les murs* de Bégaudeau publié en 2006 pour se rendre compte que le langage des adolescents chez Kerangal est fabriqué, réinventé. En effet, Bégaudeau, sans en abuser et sans en saturer son roman, recourt à de véritables expressions[1134] comme « c'est pas du mytho[1135] » ou encore « oh le vicieux comment il en profite[1136] » ou bien issues du verlan comme « j'men bas les yeuks d'elle[1137] », « truc de ouf[1138] », « ils sont trop cheums[1139] ». Kerangal, elle, s'appuie essentiellement sur deux marqueurs principaux, pour recomposer la langue des adolescents et pour donner l'impression qu'il s'agit d'authentiques expressions : « les expressions crues et [les] langues

[1132] Maylis de Kerangal - Un monde à portée de main entretien librairie Mollat, 2018, *op. cit.*.
[1133] Voir par exemple l'étude de Jean-Pierre Goudaillier, « Culture "banlieues", langue des "cités" et Internet » *in Hermès, La Revue* 2015/1 (n° 71) « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-1-page-208.htm. Consulté le 02 juin 2020 ».
[1134] Voir à ce propos deux sites qui référencent les termes argotiques : Urbandico. « Disponible en ligne : http://www.urbandico.com/. Consulté le 02 juin 2020 » et Dico2rue« Disponible en ligne : http://www.dico2rue.com/. Consulté le 02 juin 2020 ».
[1135] *Ibid*., p. 48.
[1136] *Ibid., p.177.*
[1137] François Bégaudeau, *Entre les murs*, Paris, Verticales, 2006, p.51.
[1138] *Ibid*., p.239.
[1139] *Ibid*., p.252.

étrangères[1140] », notamment les anglicismes, que Sylvie Vignes a étudié. Ainsi, on ne compte plus les « *guns* » (*PFC*, 52), les « *kings* » (*RV*, 18), la « life » (*RV*, 18), l'une des plateformes est nommée le « Just Do It » (*CK*, 30). Les grossièretés abondent également : « pauvre conne » (*CK*, 37), « la sale pute » (*CK*, 36), « putain » (*CK*, 36). Si Kerangal ne cherche pas à donner à entendre le langage exact de ces adolescents c'est parce que cela reviendrait à dater ses romans puisque l'argot se démode lui aussi. Or, en procédant comme elle le fait, elle s'attache plutôt à rendre une impression générale de ce langage qu'elle fictionnalise et qui finit par passer pour vraisemblable faisant dire à Sylviane Coyault que « *Corniche Kennedy* incorpore joyeusement l'argot des banlieues, émaillés d'insultes, d'invectives et d'anglais[1141] ». Kerangal donne à entendre une langue plus vraie que nature et finit par convaincre ses lecteurs par le pouvoir de la fiction qu'elle rappelle à l'occasion d'un entretien :

> […] ouvrir un roman ou aller au théâtre c'est l'idée de la fiction mais d'une fiction qui justement rappelle les pouvoirs de la fiction et de mon point de vue les pouvoirs de la fiction sont assez importants et surtout le pouvoir de vérité de la fiction et je le place assez haut y compris par rapport aux essais etc. la fiction pour moi c'est quand même c'est une forme de faux mais qui est comme un accès à une vérité[1142].

En prenant des libertés avec le langage des adolescents, Kerangal cherche à éviter une certaine caducité des expressions et à s'inscrire dans une permanence, en l'occurrence ici une permanence de la jeunesse, ce qui fait son essence par-delà les époques.

L'aspect anti-nostalgique de l'œuvre de Kerangal tient pour une bonne part à la surreprésentation de la jeunesse. En effet, la plupart de ses personnages sont des adolescents ou de jeunes adultes de moins de trente ans et ce dès les premiers romans. *Corniche Kennedy*, *Dans les rapides*, le début de *Réparer les vivants* mettent en scène des adolescents. Aliocha le conscrit de *Tangente vers l'est* a moins de 20 ans, Finbarr dans *Ni fleurs ni couronnes* a 16 ans, les personnages de *Sous la cendre* sont des jeunes gens et Paula dans *Un monde à portée de main* a 20 ans au début du roman quand elle commence son apprentissage et 28 ans à la fin. Ce qu'elle nous présente dans tous ses textes c'est « un seul et même âge, celui de la conquête » (*CK*, 15), de l'entrée dans le monde qui se fait symboliquement dans ses romans par l'image du commencement – les premières lignes de *Dans les rapides* « il y a toujours un commencement » (*DR*, 9), ou encore les premières pages de *Corniche Kennedy* « Au commencement » (*CK*, 24) – ou du jour qui point. En effet, à la fin de *Tangente vers l'est*

[1140] Sylvie Vignes, « Un temps retrouvé : Maylis de Kerangal et le présent », *op. cit.*, p.107.
[1141] Sylviane Coyault, « Le parti-pris de la jeunesse », *in La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps, op. cit*., p.114.
[1142] Maylis de Kerangal - Un monde à portée de main entretien librairie Mollat, 2018, *op. cit.*

« l'océan apparaît à l'aube du dernier jour » (*TE*, 124) après toutes les épreuves subies par Aliocha, de même aux dernières pages de *Corniche Kennedy* Eddy et Suzanne « décampent vers le levant » (*CK*, 168) et la structure particulière de *Réparer les vivants*, dont l'histoire se déroule en vingt-quatre heures, fait commencer et finir le roman à l'aube. Ce moment particulier de la journée accompagne les changements de vie, le plus souvent positifs, des personnages, l'impulsion nouvelle donnée à leur existence. Il en est de même dans le cas le plus ultime présenté par Kerangal dans *Réparer les vivants* puisque le changement que va connaître Simon c'est le passage du statut d'adolescent plein de vie à celui de dépouille mais au lieu de glisser vers le sordide et de se complaire dans le regret et le tragique, Kerangal parvient à orienter son texte, malgré le sujet et la situation, dans la même esthétique de l'élan que dans ses autres œuvres par la migration du cœur, créant ainsi un véritable tour de force. La fascination de Kerangal pour la jeunesse s'exprime dans l'admiration pour la beauté des adolescents – « princes du sensibles, ils sont beaux à voir » (*CK*, 18) – mais aussi dans l'éblouissement provoqué par ces corps en mouvement, par ces vies qui débutent et par tous les possibles qui s'offrent à ces jeunes consacrant la vision enthousiaste du monde – même si elle n'a pas chaussé des lunettes roses qui embelliraient la dure réalité – que véhicule l'auteure de roman en roman. C'est pourquoi même les personnages les plus âgés sont vus à travers le prisme de la jeunesse. Ainsi, Révol qui a dépassé la cinquantaine puisqu'il est « né en 1959 » (*RV*, 42) a « une allure juvénile » (*RV*, 31), Georges Diderot passe sa vie de chantier en chantier, d'avion en avion depuis vingt ans et au lieu de l'épuiser, ce mode de vie fait qu'il « y gagnait en force » (*NP*, 14), même Sylvestre Opéra, le commissaire au corps lourd, éprouve « la sensation d'un enivrement adolescent » (*CK*, 111) quand il parvient à grimper sur la plateforme et, à un mètre du vide, est saisi par un éblouissement, une sorte de vertige face au paysage vibrant « de milliards de particules microscopiques » (*CK*, 110) qui lui permet de lâcher prise et de sentir un « élan qui le soulève » (*CK*, 111). Dans *Dans les rapides*, c'est le rock et ses pulsations rythmiques qui joue ce rôle lorsque la mère de la narratrice, qui a trente-neuf ans, déclare « tu crois que j'ai tout oublié, comment c'était ? Tu crois que je suis si fossile qu'aucun riff de guitare ne pourrait me donner envie de sauter en l'air, moi aussi ? » (*DR*, 69-70).

Sylviane Coyault a analysé très finement la façon dont la jeunesse dans l'œuvre de Kerangal, bien plus qu'un simple thème, constitue « un moteur narratif[1143] », un motif qui « est à la fois le cœur des romans et ce qui les innerve, à commencer par l'écriture[1144] ».

[1143] Sylviane Coyault, « Le parti-pris de la jeunesse », *op.cit*., p.112.
[1144] *Ibid*., p.116.

Ainsi, le tempo de la phrase kerangalienne, son déploiement, son envol, l'énergie dont elle fait preuve notamment quand elle se poursuit sur deux pages comme dans l'incipit de *Réparer les vivants* correspondent au dynamisme de la jeunesse saisi dans ses « moments paroxystiques [qui] se manifeste[nt] stylistiquement dans l'intensité des métaphores, la précipitation exaltée de la phrase, le goût de l'hyperbole[1145] ». Les métaphores en question, qui sont celles de la vague, du plongeon, de la vitesse convoquent tout un imaginaire de la fugacité, du mouvement qui parcourt ses textes et, loin de se contenter d'être un thème privilégié, la jeunesse « assure donc la cohérence profonde de l'œuvre[1146] ».

3.3. Le monde en mieux

Capter « la texture du monde[1147] » : une démarche empathique

L'œuvre de Kerangal peut être définie par l'empathie[1148] tant elle s'attache à décrire des milieux différents de ceux de l'auteure (qu'ils soient professionnels ou sociaux : « un monde auquel ma vie ne me donne pas accès, un monde social, culturel et surtout langagier que je dois aller quérir[1149] ») et à faire percevoir ce que ressentent les personnages. Comme le souligne le psychologue Jacques Lecomte, l'empathie « C'est la volonté de comprendre l'autre de l'intérieur, tout en sachant qu'on n'y est pas[1150] ». Cette dernière partie de la phrase est essentielle car elle permet de faire la distinction avec la compassion – « L'empathie n'est pas la sympathie. Elle est encore moins la compassion ni la fusion émotionnelle[1151] » – et suppose une double approche qui repose à la fois sur une proximité favorisant la compréhension de l'autre et sur une distance qui permet de ne pas s'apitoyer ni de juger mais d'analyser la façon dont les événements se produisent, dont certains personnages vivent comme dans l'exemple donné par Dominique Viart tiré de *Ni fleurs ni couronnes* où le père Finbarr enterre ses enfants trop chétifs pour survivre aux difficiles conditions de vie créées par la pauvreté et vend la tourbe dégagée du trou qu'il creuse:

1145 *Ibid*., p.118.
1146 *Ibid*., p.120.
1147 Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux, op.cit.*, p.172.
1148 Conformément au sens du mot créé au début du XXe siècle pour désigner dans le domaine psychologique « la capacité de s'identifier à autrui, de ressentir ce qu'il ressent » voir le *Dictionnaire historique de la langue française*.
1149 Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien avec Carine Capone et Cécile Ternisien, *Roman 20*-50 n°68, *op.cit.*, p.116.
1150 Cité par Emmanuelle Lucas, « Et si on essayait l'empathie », *La Croix*, 20 janvier 2016, p.17.
1151 *Ibid*.

> Sept fois la pelle, le trou, le petit paquet blanc, la brouette, la boue noire et le chemin de la cabane. Sept fois le retour avec la pièce au creux du poing. Sept fois le pub où la pièce est bue tout entière, jusqu'à plus soif. À boire, à boire. Faut comprendre (NFNC, 12).

L'anaphore renforce la vie misérable des personnages ainsi que la situation désespérée du père qui semble se répéter sans fin, sans marque de jugement négatif comme le donne à entendre la métalepse narrative « Faut comprendre », écrite dans un style oralisé, qui donne l'impression au lecteur d'une voix qui s'adresse à lui directement, dans le temps de la lecture comme le fait sentir l'usage du présent. Un présent que Dominique Viart, dans cet usage, qualifie de temps empathique :

> Or ce présent n'est ni un présent de vérité générale ni celui de la mise à distance scientifique : il se veut empathique[1152].

Cette voix d'un narrateur sortie d'on ne sait où engage le lecteur dans l'histoire, l'implique véritablement en lui faisant connaître des milieux – ici dans l'exemple donné, une époque – qui lui seraient autrement inaccessibles :

> La fiction est pour moi un moyen d'accéder à des réalités qui ne sont pas celles de nos vies, celle de ma vie. C'est aussi un moyen d'accéder à des lieux ou des états auxquels le documentaire ne donne pas accès : des zones invisibles ou interdites, l'intériorité, la vie psychologique. Dans ce texte, je m'invente comme personnage de fiction : dans le livre, je suis l'amie de Mauro, qui partage de rares moments de loisir avec lui. Ce «je» fictionnel permet d'assumer le regard de la subjectivité, qui n'est pas celui du sociologue ou du reporter, et inscrit le texte dans une empathie[1153].

L'empathie chez Kerangal consiste non seulement à se mettre à la place des autres, de ceux et celles qui vivent une autre vie, mais aussi à donner au lecteur l'occasion d'entrer plus avant dans ces existences pour mieux les comprendre et n'oublions d'ailleurs pas que cette question du mode de vie des êtres humains la taraude depuis ses études d'ethnologie à Nanterre et imprègne son œuvre :

> J'envisageais de devenir ethnologue. Avec cette question fondamentale : est-ce que tous les hommes sont pareils[1154] ?

La fiction est donc encore le meilleur moyen de faire percevoir au lecteur comment on vit dans certains lieux, dans certains milieux, de le faire accéder à la connaissance de l'autre que Cécile Yapaudjian-Labat qualifie de « connaissance en actes, non réductible à une thèse, et portant précisément sur les affects du lecteur et sur la dimension éthique de l'expérience qui en découle[1155] ». C'est aussi ce que dit Ricœur quand il développe le concept d'identité

[1152] Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », *op. cit.*, p.24.

[1153] Maylis de Kerangal : « Les idées viennent du premier monde, celui des sensations, de l'expérience », entretien avec Cécile Daumas, *op. cit.*

[1154] Maylis de Kerangal, entretien avec Thierry Guichard, *in Le Matricule des anges* n°117, *op. cit.*, p.20.

[1155] Cécile Yapaudjian-Labat, « Lire Maylis de Kerangal, "c'est dingue" » ! », in *Roman 20-50* n°68, *op. cit.*, p.18.

narrative qui certes se fait dans le cadre d'une interrogation de l'identité personnelle mais qui peut aussi être utilisé pour envisager la compréhension des vies des autres :

> Les vies humaines ne deviennent-elles pas plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces « histoires de vies » ne sont-elles pas à leur tour rendues plus intelligibles lorsque leur sont appliqué les modèles narratifs[1156] ?

Alexandre Gefen, qui prend également appui sur ce concept de Ricœur, explique que la littérature « permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus[1157] » parce que « le récit et ses personnages permettent de passer du "penser par soi-même", au "penser du point de vue de n'importe qui d'autre" par la médiation des affects[1158] » ce qui renvoie évidemment à l'empathie vue comme un agent de l'ouverture à l'autre. Ainsi, la connaissance de l'autre peut se faire grâce à la fiction qui, en incarnant autrui, devient un vecteur idéal entre le lecteur et le monde. Bien évidemment rien de nouveau sous le soleil littéraire, Véronique Denizot le rappelle d'ailleurs à propos de l'esprit de la Renaissance qui en accordant une place primordiale aux sensations et aux sentiments permet au lecteur d'accéder par l'esthétique à la compréhension du monde :

> Réhabiliter les affects, c'est aussi porter l'accent sur la fonction émotive du langage qui doit susciter les passions. […]. Ce qui est en jeu, c'est la fonction poète comme pivot entre le monde, les mots et son lecteur. Le poète est un passeur. Il découvre et célèbre la beauté du monde, il y participe par son écriture[1159].

Ainsi, par le retour au sujet opéré depuis les années 1980, la littérature après des années de formalisme a recommencé à s'intéresser à nouveau au monde et par là même à la question des affects, aux histoires de vies et pas uniquement dans un cadre autobiographique mais bien dans une perspective plus élargie qui porte sur la vie des autres. Pour ce faire, la documentation, les rencontres occupent une part importante de ce projet qui veut coller au plus près de la réalité du terrain. Si cela ne sonne pas juste, il y a peu de chance pour que le lecteur adhère à ce qui est raconté et pour que l'empathie fonctionne. Emmanuel Carrère, dans le bien nommé *D'autres vies que la mienne*, a écouté des personnes parler de leur travail, s'est rendu au tribunal pour suivre des audiences de surendettement non pas pour apitoyer le lecteur sur ces pauvres gens ni d'ailleurs pour les juger mais pour analyser le système qui conduit au surendettement notamment parce que certaines personnes n'ont « d'autres choix qu'emprunter pour remplir [leur] caddie de paquets de nouilles[1160] » et parce que les établissements de crédit n'ont pas pour but de protéger les consommateurs mais de les attirer

---

1156 Paul Ricœur, « L'identité narrative » *in* *Esprit* No. 140/141, Juillet-août 1988, p.295.
1157 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, José Corti, « les essais », 2017, p.13.
1158 *Ibid*.
1159 Véronique Denizot, *op. cit*., p.18.
1160 Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, POL, 2009, p.166.

à emprunter et à rembourser toujours plus : « Là où la banque aurait la prudence de dire non, l'établissement de crédit dit toujours oui[1161] ». Carrère a longuement écouté Étienne parler de son cancer, de son amputation, de son travail de juge au service des plus fragiles et c'est cette parole qu'il voudrait transmettre au lecteur et ce livre serait une façon, comme il l'explique, de « partager l'émotion que j'avais ressentie en l'écoutant[1162] ».

Kerangal, même si elle ne le revendique pas, a aussi une fonction de passeur entre le monde et les lecteurs, par la fiction, par le langage qui absorbe les données pour prendre la « texture du monde » selon la belle expression de l'auteure et pour transformer la documentation en lui donnant corps par l'intermédiaire de personnages permettant alors à l'empathie d'agir :

> Il s'agit d'écrire alors au ras du sol, sans surplomb même si la narration fraye en altitude, il s'agit de se donner une éthique du regard : non pas faire rendre gorge à l'espace mais en empreindre les fluctuations. Poreuse, la langue devient perméable, elle absorbe et transmet, s'acclimate et affecte. Prend alors la texture du monde, tente de lui être absolument contemporaine : c'est une empathie – et sans doute l'usage des matériaux dans la littérature est-il toujours une empathie[1163].

Cette fonction de passeur se fait aussi très concrètement par le statut même des écrivains qui leur permet, comme l'explique Kerangal, d'aller dans des endroits auxquels tout le monde n'a pas accès et qui sont des « lieux qui nous concernent tous[1164] » comme par exemple les prisons ou encore comme pénétrer dans une salle d'hôpital pour assister à une opération à cœur ouvert. Kerangal va dans ces endroits « pour être au contact d'une réalité qui ne fait pas partie de [s]a vie[1165] » et pour rendre compte au lecteur de ces univers qui lui sont à lui aussi la plupart du temps étrangers.

Cécile Yapaudjian-Labat fait très justement remarquer que dans l'œuvre de Kerangal certains personnages jouent le rôle de passeurs comme Summer Diamantis dans *Naissance d'un pont* qui parvient à faire le lien entre les deux rives – la ville de Coca et la forêt – en traversant le fleuve et en se donnant la peine d'explorer ce monde indien qui lui était inconnu. De même, dans *Réparer les vivants*, Thomas Rémige est celui qui assure le passage entre la vie et la mort quand il s'occupe de recoudre le corps de Simon et de chanter un chant de belle mort. Paula également, dans *Un monde à portée de main*, peut être vue comme une figure de passeur en ayant retrouvé le geste pictural des hommes qui ont peint la grotte de Lascaux. Dans un autre genre, moins spectaculaire, Eddy initie Suzanne au saut dans la mer et la fait

---

[1161] *Ibid*., p.164.
[1162] *Ibid*., p.108.
[1163] Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux*, *op. cit.*, p.172.
[1164] Vincent Josse, *Le Grand atelier : Maylis de Kerangal* « Tout ce qui m'anime est de chercher la beauté des choses », *op. cit.*
[1165] *Ibid*.

passer de son milieu bourgeois à un milieu plus populaire et plus aventureux tout comme la fille de la cité jardin dans *Pierre feuille ciseaux* qui permet au garçon du Clos de découvrir d'autres quartiers et de s'aventurer dans Paris. Pour Cécile Yapaudjian-Labat, ces personnages « apparaissent aussi comme des doubles de l'écrivaine elle-même, soucieuse par sa narration, dans son écriture, de raccorder les corps, les êtres et les temporalités[1166] ».

Alexandre Gefen, dans *Réparer le monde,* a identifié les traits caractéristiques dominants qui fondent la littérature de l'empathie. Sur les quatre qu'il propose, trois s'appliquent tout à fait à l'œuvre de Kerangal comme nous allons le montrer tandis que l'une des caractéristiques, qui sera traitée à part, montre l'originalité de l'auteure. La première caractéristique qu'il propose consiste à utiliser « un matériau thématique privilégiant les subalternes et les êtres privés de parole[1167] ». Kerangal s'inscrit parfaitement dans cette optique par son choix de personnages qui le plus souvent sont des adolescents issus de milieux défavorisés, un jeune russe qui cherche à échapper à la conscription, une hôtesse du Transsibérien qui le sauve, une infirmière en réanimation, une géologue qui travaille en Laponie, des ingénieurs et des ouvriers qui construisent un pont. Néanmoins, Alexandre Gefen opère une distinction essentielle avec le roman traditionnel, celui de Zola par exemple, attaché plutôt à représenter les classes sociales pauvres. Le roman empathique que définit Alexandre Gefen ne s'arrête pas uniquement à une catégorie sociale et il faut entendre par subalterne « une infériorité communicationnelle[1168] » et non forcément une infériorité qui ne serait que sociale comme on le voit dans l'œuvre de Kerangal dont le but est bien une « attention dirigée vers de nouvelles questions et de nouveaux sujets[1169] » afin de faire entendre des voix habituellement inaudibles. Ensuite, la deuxième caractéristique consiste en un

> […] déplacement de l'intensité émotionnelle de la situation en elle-même à la relation du narrateur envers son sujet : c'est non la représentation du pathos, mais la représentation de l'empathie comme processus qui est visé par le romancier, au double objectif d'éviter la saturation émotionnelle pour permettre plus facilement l'identification du lecteur et d'introduire de la réflexivité critique dans l'empathie[1170].

L'empathie n'est évidemment pas le pathétique. Kerangal souscrit à cette règle et point n'est besoin, pour que le lecteur se soucie des personnages et de ce qu'ils vivent, de forcer le trait ni d'imprégner les situations d'un pathos dégoulinant. Ainsi, dans *Réparer les vivants*, qui aurait pu être un roman extrêmement pathétique, Kerangal évite tous les pièges du genre et ni la

[1166] Cécile Yapaudjian-Labat, « Lire Maylis deKerangal, « c'est dingue » ! », *op. cit.*, p.16.
[1167] Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p.157.
[1168] *Ibid*.
[1169] *Ibid*.
[1170] *Ibid*.

mort de Simon, ni la réaction des parents ne sont écrites de manière dramatique. L'émotion est là, palpable mais ne s'arrime pas à des scènes déchirantes et larmoyantes. De même, quand Virgilio et Alice arrivent du Havre avec le cœur de Simon dans la salle d'opération de l'hôpital parisien, ils ne sont pas accueillis comme des héros car « au bloc, c'est à peine si on lève la tête quand ils débarquent » (*RV*, 292) et Harfang, le chirurgien cardiaque, se fait « ambianceur de bloc faisant le show » (*RV*, 293). On est bien loin des mises en scène « pour reportage télévisé à la gloire des transporteurs » (*RV*, 290) qui dramatisent à outrance ce genre de situation et se complaisent dans le registre pathétique. Emmanuel Carrère refuse lui aussi pour la fiction ce genre de mise en scène outrancière :

> J'ai été et je suis encore scénariste, un de mes métiers consiste à construire des situations dramatiques et une des règles de ce métier c'est qu'il ne faut pas avoir peur de l'outrance et du mélo. Je pense tout de même que je me serais interdit, dans une fiction, un tire-larmes aussi éhonté que le montage parallèle des petites filles dansant et chantant à la fête de l'école avec l'agonie de leur mère à l'hôpital[1171].

Le but des fictions empathiques et de *Réparer les vivants* en particulier est bien de provoquer la réflexion du lecteur, par les affects, et non de lui faire venir les larmes aux yeux en ne suscitant que des réactions viscérales fondées sur les émotions pures en baignant dans ce que Ponge appelle le « patheux[1172] ». Kerangal parvient à faire réfléchir sur le don d'organes sans étalage d'effusion mais sans cacher les affects qui se traduisent par la colère d'un père, les espoirs d'une receveuse, la mobilisation d'une équipe médicale. C'est en donnant à entendre toutes ces voix que lecteur est amené à se faire sa propre opinion. Sylvie Vignes a fait remarquer que « d'après les chirurgiens, les dons d'organes [ont] sensiblement augmenté après la parution de *Réparer les vivants*[1173] » preuve que ce roman est le « fruit de l'alliance entre savoirs et empathie[1174] » donnant ainsi des clés de compréhension au lecteur en évitant le pathos aussi bien que la démonstration argumentative pure. Pour Kerangal, il n'a jamais été question à travers ce roman de « faire un livre pour dire donnez vos organes[1175] » ce qui rejoint la troisième caractéristique identifiée par Alexandre Gefen qui est :

> […] l'absence de discours moral abstrait : le discours ou un méta-discours de l'écrivain ne propose pas une universalisation du cas par l'exemplarité ou la théorisation, mais l'activation d'une identification à portée restreinte. De ce point de vue, les romanciers contemporains proposent non une idéologie, mais plutôt une micropolitique du sensible[1176].

1171 Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, *op. cit.*, p.83.
1172 Cité par Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète*, *op. cit.*, p.233.
1173 Sylvie Vignes, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un* pont de Maylis de Kerangal », *op. cit.*, p.70.
1174 *Ibid*.
1175 Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, *op. cit.*, 2015.
1176 Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p.158.

Le but c'est de faire parvenir le lecteur à une compréhension morale sans faire de morale. Kerangal explique que ce n'est « pas [s]on travail de tenir des positions morales[1177] » ni de faire des discours mais de dire ce qui se passe.

La dernière caractéristique relevée par Alexandre Gefen ne peut en revanche s'appliquer aux textes de Kerangal puisqu'il s'agit de produire des récits *a minima* littéraires :

> […] la déflation du roman en récit : c'est l'ordinaire de la détresse et non l'extraordinaire qui est visé, même dans la peinture de la catastrophe, ce qui conduit le récit à un art délibérément pauvre et antiromanesque, ou, du moins, à dénuder ses procédés par une forme de culpabilité liée à la parole littéraire[1178].

Kerangal n'éprouve pas cette « culpabilité liée à la parole littéraire », bien au contraire, elle ciselle la langue, fait sonner les mots et utilise toutes les ressources de la littérature pour dépeindre toutes ces existences n'hésitant pas à rendre extraordinaire l'ordinaire au contraire de ce qui se pratique le plus souvent dans la littérature d'empathie qui finit parfois par escamoter la littérarité comme l'explique Alexandre Gefen à propos de *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrière:

> Le narrateur vient prendre en charge, escorter, la matérialité de la parole et la nudité de l'expérience d'autrui, au point de réduire délibérément le récit à la non-fiction, au témoignage, et de faire disparaître le narrateur derrière les voix pour lesquelles il prend la parole[1179].

Amender le monde

Les textes de Kerangal donnent l'impression d'un monde quasiment parfait et même quand il est question de mort, de deuil comme dans *Réparer les vivants* l'auteure sublime ces thématiques. Elle ne nie pas le chagrin, n'éradique pas la tristesse mais les rend autres, les métamorphose comme lorsqu'elle décrit le cœur de Simon qui migre et qui est comparé aux cœurs des rois, des princes sous l'Ancien Régime convoyés vers des églises. En procédant de la sorte, Kerangal sublime le cœur de Simon qui devient plus qu'un simple organe qui va servir à une transplantation. De même, elle parvient à faire percevoir la beauté du geste des « petits cons de la corniche » (*CK*, 14) qui s'élancent des promontoires et qui vivent dans la joie de ces rassemblements même si la plupart peuvent être qualifiés de cas sociaux. Beaucoup de personnages kerangaliens connaissent ou ont connu des situations difficiles qui, au détour d'un portrait, sont révélées au lecteur. Elles sont utilisées pour montrer ce qui est constitutif de ces personnages et non pas pour apitoyer. D'ailleurs, ces blessures, certes bien présentes, ne freinent pas les individus dans leur cheminement. C'est ce qu'a également perçu

---

1177 Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, 2015, *op. cit*.

1178 Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p.157-158.

1179 Alexandre Gefen, « *D'autres vies que la mienne* ou la tentation du bien », *in* Dominique Rabaté et Laurent Demanze (dir.), *Faire effraction dans le* réel, Paris, POL, 2018, p.341.

Chloé Brendlé qui explique que les fictions kerangaliennes « convertissent le pathos en force, et sont, en un sens euphorique : elles portent à travers l'action l'individu au-dessus de lui[1180] ». Le pathos n'est pas un frein ni un refuge mélancolique dans une sorte de sentimentalisme, bien au contraire il est, de manière étonnante, une libération des énergies.

On pourrait penser que la vision du monde proposée par Kerangal est exagérément optimiste voire mièvre puisque la misère ou le fait d'être d'une condition sociale basse n'empêche pas la joie, l'épanouissement, puisque même le roman dont le sujet est la mort, aussi triste soit-elle, ne devient pas lieu d'une déploration infinie. Tous ces sujets qui habituellement sont traités en littérature sur le mode de l'indignation, du regret ou de la tristesse deviennent, par l'écriture de Kerangal, des accidents de la vie, des cicatrices mais pas des blessures béantes qui hantent les personnages à tout jamais. Kerangal ne les qualifie pas par le manque, par ce qu'ils ne sont pas par rapport à une norme sociale par exemple mais parvient toujours à voir ce qu'il y a de meilleur en eux, à montrer ce qu'ils peuvent réaliser. C'est d'ailleurs pour cette raison que Carine Capone fait remarquer à l'auteure « l'absence de regard ironique[1181] » dans ses romans :

> Jamais aucune connivence n'est cherchée avec le lecteur au détriment des personnages. *Naissance d'un pont*, *Corniche Kennedy*, *Réparer les vivants* surprennent par une sorte de premier degré, de sincérité et de magnificence des personnages[1182].

Ce premier degré pourrait sembler être une sorte de naïveté de la part de Kerangal, de vision idéalisée du monde alors qu'il s'agit en fait de dire la complexité de la vie, de montrer comment des personnages sont ce qu'ils sont à travers un parcours qui est souvent chaotique ou qui ne suit pas une ligne droite ascendante. Kerangal donne elle-même l'exemple de Paula Karst qui se cherche :

> […] le personnage de Paula Karst qui est à la fois lente, laborieuse, timide, fougueuse, et qui se transforme au fil du roman, me paraît plus complexe. Ce n'est pas une héroïne flamboyante, j'ai cherché surtout à ce qu'elle soit contemporaine, humaine. Elle a son ambiguïté, son trouble. Elle se métamorphose, et là est sa force, là est son féminisme en quelque sorte. Être féministe ce n'est pas créer des héroïnes qui ont 20/20[1183].

Les propos de Kerangal montrent, que ce qui l'intéresse c'est la façon dont les êtres se transforment, le fait qu'ils ne sont pas déterminés pour toujours. C'est certainement pour cette raison qu'elle ne met pas l'accent sur des personnages très négatifs – « on m'a dit ça

---

[1180] Chloé Brendlé, « La "solitude poreuse" des romans de Maylis de Kerangal (*Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants*), *op. cit.*, p.46.

[1181] Maylis de Kerangal, « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien avec Carine Capone et Cécile Ternisien, *in Roman 20-50* n°68, *op. cit.*, p.119.

[1182] *Ibid*., p.119-120.

[1183] *Ibid*., p 120.

récemment : “Dans tes romans, il n’y a pas de méchants[1184] ! ” » – qui seraient en fin de compte caricaturaux et viendraient par conséquent détruire la pensée de Kerangal en enfermant des personnages dans un rôle type – le méchant – sans espoir de l’en voir sortir et en dressant du monde une vision binaire et manichéenne. Il existe certes des personnages moins positifs dans son œuvre mais ils sont évacués très vite de l’histoire et leur capacité de nuisance échoue comme Soren, le tueur à l’ours « fasciné par la puissance et la violence – deux noms qui lui sont étrangement synonymes, il les confond allègrement depuis l’enfance » (*NP*, 197), rattrapé par son passé, qui est chargé par un français qui l’a reconnu de placer une bombe sur le pont. La bombe ressemble à un pétard mouillé car elle n’explose pas et Soren périt à son tour sous les griffes d’un ours. Dans *Tangente vers l’est*, le sergent Letchov qui veut à tout prix retrouver Aliocha qui a déserté est mis en échec par l’hôtesse du train. Dans *Naissance d’un pont*, le maire, au surnom significatif de Boa est prêt à tout pour satisfaire sa mégalomanie, pour faire de Coca une ville importante même s’il faut pour cela chasser les indiens et piller leurs champs, déloger les habitants du centre, passer outre les questions d’écologie mettant plutôt l’accent sur « du provisoire, du consommable, du jetable » (*NP*, 59). Cependant, le Boa finira par faire reloger les familles en centre-ville, par les dédommager car il doit composer avec les valeurs démocratiques du dialogue, qu’il a du mal à souffrir, et surtout avec l’image médiatique qu’il pourrait donner de lui-même « craignant le mauvais effet d’une opération de police évacuant à l’aube les lieux à la matraque et poussant les familles hurlant dans des fourgonnettes » (*NP*, 101). Finalement, le Boa apparaît plus ridicule que nuisible – grâce aux institutions et aux contre-pouvoirs qui atténuent son action – et le portrait qu’en fait Kerangal est une digne version moderne des *Caractères* de La Bruyère :

> John Johnson, dit le Boa, est un homme de taille moyenne, corps imberbe, torse d’haltérophile et carnation chinoise, nuque forte, sourcils drus sur petits yeux fendus, pas de lèvres, dents pointues, langue grise. Il s’empare de la mairie de Coca en janvier 2005. Élu, il s’équipe. Remise ses chemises noires satinées et ses chapeaux mous, s’enquiert d’un tailleur dans Savile Row, passe commande d’une douzaine de complets sur mesure en super-cent anthracite. Adopte un régime amaigrissant, des implants capillaires, se paye un beau sourire, apprend le golf (*NP*, 51).

Elle poursuit d’ailleurs dans cette veine en ajoutant une petite touche qui ne dépareillerait pas dans une fable de La Fontaine. Si le nombre de syllabes ne correspond pas toujours à l’alexandrin que l’on retrouve dans les deux premiers syntagmes, il existe néanmoins un système de rimes que nous soulignons pour leur rendre leur visibilité. Néanmoins, Kerangal ne se veut pas moraliste (dans ce cas elle n’épouserait pas le point de vue du Boa comme elle le fait quand il visite Dubaï dans une extase formidable, puisant dans la démesure une

[1184] *Ibid*.

inspiration pour ses projets futurs), elle s'amuse donc plutôt à rendre son personnage encore plus ridicule par le pastiche :

> Le Boa se vit Médicis, prince mécène /en cape de velours, s'en aima davantage/, et loin d'en prendre ombrage/, accepta qu'une gloire étrangère vienne/prendre appui sur ses terres pour faire monter la sienne (RV, 62).

Les personnages de « méchants » ou en tout cas ceux qui sont négatifs constituent donc une part infime des personnages dans l'œuvre de Kerangal qui préfère que le lecteur concentre son attention sur des personnages plus positifs, qui sont plus immergés dans le collectif et qui pratiquent l'entraide. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les personnages de « salauds » sont seuls et si le sergent Letchov ainsi que le Boa sont entourés c'est uniquement parce qu'ils possèdent un certain pouvoir et sont dans une situation de commandement. Ils ne font pas vraiment partie d'un collectif qui œuvre pour créer quelque chose en commun et même si le Boa prend la décision de faire construire un pont, il agit seul dans son coin. En effet, au début du roman, il « veut son pont » (*NP*, 62) ce qui montre qu'il agit par orgueil, pour sa réputation et non pour le bien de tous. D'ailleurs il « trace lui-même des esquisses » (*NP,* 62) du pont avant qu'un conseiller ne lui suggère de passer par un concours d'architecte et à la fin du roman Summer s'érige contre l'« autoroute forestière » (*NP*, 312), les six voies qui doivent être raccordées du pont à la rive indienne et qui ne se feront pas.

Ainsi, le monde que choisit de décrire Kerangal est une sorte de monde en mieux, où chacun donne le meilleur de lui-même, où le mal, les mauvaises actions existent mais ne suffisent pas à détruire sa vision humaniste tournée vers l'optimisme et même, ils la renforcent en mettant davantage en valeur les personnages dont les actions sont positives.

Le care : prendre soin du monde, un projet politique

L'empathie est très souvent assimilée à la notion de *care* tant ces deux termes ont l'air d'être des synonymes. Cependant, le *care* s'il se fonde sur l'empathie, comme nous l'avons montré précédemment en reprenant notamment les traits caractéristiques de la littérature empathique identifiés par Alexandre Gefen, en est un dépassement car, comme l'explique Fabienne Brugère, il est « à la fois philosophique, psychologique, sociologique et politique[1185] » et porte en lui un questionnement de notre monde, un souci du lien social dans une perspective de renforcement de la démocratie constituant même une « nouvelle anthropologie[1186] ». D'ailleurs, Maylis de Kerangal explique préférer parler d' « éthique

1185 Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, Paris, Que sais-je ?, Puf, 2011, p.3.

1186 *Ibid*.

littéraire de l'attention[1187] » plutôt que d'empathie qui, selon elle, « ne relèverait que de l'indignation[1188] ». On voit bien que cette distinction qu'elle fait, entre ce qu'elle ne nomme pas le *care* mais qui s'y apparente et l'empathie, repose sur un projet qui vise une pensée politique. Même si l'empathie n'est pas la compassion, il semblerait que Kerangal craigne d'enfermer, avec ce terme, son œuvre dans une dimension un peu trop affective au détriment de la réflexion. Le *care* semble alors être un bon outil conceptuel pour compléter la notion d'empathie et pour lui donner la coloration politique qui lui manque même si Kerangal semble s'en méfier quelque peu depuis la parution de *Réparer les vivants* et semble l'assimiler à une visée thérapeutique :

> Avec le tour pris par la réception de ce roman, qui a touché la société, au-delà du cercle des lecteurs habituels – puis avec le jeu d'écho établi par l'ouvrage d'Alexandre Gefen –, j'ai été embarquée dans le courant de la littérature de réparation. […]. Je ne cherchais pourtant pas à m'inscrire là, du côté du *care*, notion qui m'est assez étrangère[1189].

Cette notion de *care*, que nous allons définir, est cependant loin d'être étrangère à l'œuvre de Kerangal. Elle est bien présente dans ses textes mais elle n'a rien à voir avec la compassion, avec la simple réparation comme le redoute l'auteure. C'est n'est pas dans cette perspective réductrice que nous voulons enfermer ses romans et c'est pourquoi il faut envisager le *care* dans ce qu'il est réellement et le considérer donc dans sa dimension politique, émancipatrice comme nous allons le montrer.

Comme l'écrit Sandra Laugier, le *care* c'est « d'abord l'attention à cette vie humaine ordinaire[1190] », c'est « le fait que des gens s'occupent d'autres, s'en soucient et ainsi veillent au fonctionnement (ou commerce) du monde[1191] », autant de caractéristiques de l'œuvre de Kerangal. Cécile Yapaudjian-Labat a d'ailleurs remarqué que ses textes mettent en avant des gestes qui servent à manifester la tendresse qui « apparaît, implicitement, comme une valeur positive régissant les relations entre personnages[1192] » notamment au sein des couples. Cécile Yapaudjian-Labat donne les exemples de Sylvestre Opéra qui fait un « geste rugueux, tendre à crever » (*CK*, 93) en posant sa main sur les reins de Tania et « pense qu'il leur faudrait des écharpes et des moufles, les nuits de janvier sont de vraies saletés » (*CK*, 93), de Katherine Thoreau qui rencontre Georges Diderot après l'avoir ramassé sur le chantier alors qu'il s'était

---

1187 Maylis de Kerangal lors du colloque sur le collectif Inculte le 8 février 2020 à la Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle.

1188 *Ibid*.

1189 Juliette Cerf, « Mots de consolation », *Télérama* n°3702-3703 du 26 décembre 2020 au 8 janvier 2021, p.46.

1190 Sandra Laugier, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire » *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2016 (2009), p.165.

1191 *Ibid.*

1192 Cécile Yapaudjian-Labat, « Lire Maylis de Kerangal, « c'est dingue » ! », *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68, *op. cit.*, p.15.

pris un coup de couteau et qui « appuie ses yeux dans les siens, des yeux verts pétales de sauge, la douceur même, ça va mieux alors ? » (*NP*, 154). De même, Sean « prend la main de son fils » (*RV*, 100) qui est en état de mort cérébrale et « applique son front sur celui du jeune homme étendu » (*RV*, 100). Mais ces gestes ne sont pas que la manifestation de la tendresse et il existe bien d'autres gestes tendres qui se situent en-dehors de la relation amoureuse ou en-dehors de la relation parents-enfants. Ainsi, dans *Réparer les vivants* qui prend pour cadre l'hôpital, le lieu archétypal du *care*, Cordélia Owl, l'infirmière en réanimation, s'occupe du corps de Simon comme si ce dernier était encore vivant créant une situation ambiguë et troublante pour les parents :

> Je vais regarder votre sonde urinaire maintenant, voir si vous avez fait pipi – elle manifeste une douceur à peine supportable (*RV*, 102).

Thomas Rémige apporte les soins ultimes au corps de Simon afin que la dépouille sur laquelle les organes ont été prélevés retrouve sa dignité et afin que les parents récupèrent le corps de leur fils dans « son apparence d'origine » (*RV*, 282) :

> Ce serait si facile de lâcher prise, de laisser filer un point ou deux, d'expédier les derniers soins, de liquider le truc, au fond qu'est-ce que ça change ? Thomas résiste en silence à contre-courant de l'épuisement général, ou de l'urgence de clore, il ne lâche rien : cette phase du prélèvement, la restauration du corps du donneur, ne peut être banalisée, c'est une réparation : il faut réparer maintenant, réparer les dégâts. Remettre ce qui a été donné comme il a été donné. Sinon, c'est la barbarie (*RV*, 281-282).

Le *care* tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Kerangal c'est le contraire de la barbarie, c'est ce qui fonde l'humanité et avec elle les règles de vie en commun autrement dit celles de la démocratie, ce qui fait d'ailleurs dire à Cynthia Fleury que « quand la civilisation n'est pas soin, elle n'est rien[1193] ». L'attention portée aux autres va bien au-delà de la compassion comme l'écrit Patricia Paperman :

> L'éthique du *care* ne vise pas à proposer, comme on l'imagine parfois, la sollicitude ou la bienveillance comme des vertus subsidiaires adoucissant une conception froide des relations sociales[1194].

Il s'agit alors de « désentimentaliser[1195] » le *care* comme le dit Patricia Paperman, non parce que les sentiments n'y jouent aucun rôle mais parce que le réduire à cela lui fait perdre sa dimension politique pourtant primordiale. Aurélie Adler en fait d'ailleurs un remède au néolibéralisme :

[1193] Cynthia Fleury, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Tracts n°6 », 2019, p.5.
[1194] Patricia Paperman, « D'une voix discordante : désentimentaliser le *care*, démoraliser l'éthique », *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, *op.cit.*, p.94.
[1195] *Ibid*., p.89.

> Avec *Réparer les vivants*, la greffe prend : elle est œuvre de civilisation. L'éthique du *care*, qui guide la geste médicale et littéraire, semble l'emporter sur la joie déracinante d'un monde libéral aussi compromis qu'utopique[1196].

Le *care* tel que nous le concevons chez Kerangal n'est pas attaché à un lieu – l'hôpital par exemple – ni à un type de personnages – les soignants, les parents, les amoureux. Il imprime sa marque à l'ensemble de l'œuvre et on le retrouve dans les préoccupations de l'auteure.

Il est alors intéressant de montrer les points de convergence entre la notion de *care* et les centres d'intérêt de l'auteure :

– le *care*, comme l'explique Fabienne Brugère, vise, par l'attention aux autres, à « faire entendre toutes les voix, et particulièrement celles qui ne participent pas aux processus de décision, quels qu'ils soient[1197] » et pour ce faire, il « renoue avec les vies ordinaires[1198] ». Kerangal, dans ses textes, fait entendre la parole de tout le monde, sans hiérarchie, hommes comme femmes, adultes comme adolescents, ouvriers comme ingénieurs et si elle ne fait pas parler les migrants – certainement par décence – elle retrace leur parcours, leurs peurs et leurs espoirs dans *À ce stade de la nuit*, les faisant apparaître comme les êtres humains qu'ils sont et non comme les chiffres que nous fournissent les flashs d'informations. « L'éthique du *care* est profondément démocratique, car pluraliste[1199] » exactement comme l'est la démarche de Kerangal.

– cette démarche s'appuie sur une idée qui vient battre en brèche le concept d'indépendance et de création individuelle. Le *care* nous rappelle fort justement que « l'indépendance du moi est définitivement une illusion ou une reconstruction rendue nécessaire pour continuer à vivre dans une société d'individus présentés comme détachés les uns des autres[1200] ». L'interdépendance est l'état normal de l'être humain et comme l'a montré Georges Lapassade, cette dépendance provient de sa néoténie, du fait qu'il naît biologiquement inachevé et qu'il a besoin pour se construire, pour vivre même, de la relation à l'autre et tout au long de sa vie il dépend « des autres dans *tous* les domaines de l'existence[1201] » comme cela a été souligné par Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman. Lapassade, en une belle formule, résume ce qui pourrait être la définition du *care* :

[1196] Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », *op. cit.*, p.47.
[1197] Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, *op. cit*., p.25-26.
[1198] *Ibid*., p.8.
[1199] *Ibid*., p.25.
[1200] *Ibid*., p.84.
[1201] Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, « Introduction » *in Qu'est-ce que le care ?*, *op. cit.*, p.25.

« L'être humain ne peut s'humaniser que par l'Autre[1202] ». Kerangal rappelle cette donnée essentielle de l'interdépendance à travers son écriture même, elle qui revendique l'intertextualité, sa dette envers les auteurs du passé ou d'aujourd'hui – « Je suis quelqu'un de très influencée tout le temps[1203] » remettant en question « l'idée que nous sommes les auteurs de nous-mêmes, les propriétaires de nos idées et de nos œuvres[1204] ». De même, ses personnages se construisent par contact avec les autres.

– par conséquent le *care* valorise le fait d'œuvrer en commun, il « renoue avec un esprit collectif[1205] » une fois débarrassé de la fable de la réussite individuelle. Le fait de penser le monde à travers la notion de *care*, comme l'explique Joan Tronto, fait que :

> […] tout à coup, nous ne voyons plus simplement le monde comme un ensemble d'individus autonomes poursuivant des fins rationnelles et des projets de vie, mais nous voyons le monde comme un ensemble de personnes prises dans des réseaux de *care*[1206].

Le réseau, comme nous l'avons déjà beaucoup étudié, c'est précisément ce qui sous-tend l'œuvre de Kerangal avec des personnages qui sont reliés selon le modèle de la structure en rhizome dont l'horizontalité abolit toute hiérarchie et dont l'exemple le plus représentatif est *Réparer les vivants* où la chaîne formée par les différents protagonistes crée l'histoire et aboutit à la transplantation. Le collectif, qu'il soit par exemple un groupe de jeunes, des étudiants qui apprennent l'art du trompe-l'œil, des ouvriers et des ingénieurs qui bâtissent un pont, est au cœur de la narration kerangalienne depuis *Dans les rapides*. Il fascine l'auteure car il a structuré son travail depuis la direction des guides de voyages Gallimard en passant par le collectif Inculte. Un *care* perçu dans sa dimension politique « implique que l'on souhaite se frotter aux autres, à leur point de vue, à leur expérience[1207] ». C'est ce qui arrive aux personnages de Kerangal qui rencontrent des personnes, des lieux, des façons de vivre qui font évoluer leur pensée, voire les font changer comme Summer Diamantis dont la représentation du monde des indiens faite de clichés ne résiste pas à une expédition dans la forêt, comme Paula qui est mal à l'aise au début de sa formation – « Peindre au milieu d'un collectif la déstabilise et l'oppresse » (*MPM*, 51) – et qui finira par se sentir partout à sa place, « euphorique » (*MPM*, 237) même au sein d'un collectif notamment quand elle intègrera le

---

1202 Georges Lapassade, *L'Entrée dans la vie*, Paris, 10/18, 1972 [1963], p.49.

1203 *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, Université Toulouse-Jean-Jaurès, Toulouse, 17 janvier 2014.*

1204 Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, « Introduction » *in Qu'est-ce que le care ?, op. cit.*, p.26.

1205 Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care », op. cit.*, p.87.

1206 Joan Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité, op. cit.*, p.39.

1207 Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, « Introduction » *in Qu'est-ce que le care ?, op. cit.*, p.27.

groupe des artistes qui travaillent sur le fac-similé de la grotte de Lascaux – « Ils sont peut-être vingt, et Paula a le sentiment de les connaître tous, de retrouver sa bande, les copistes, les braqueurs de réel » (*MPM*, 236). Ainsi, chez Kerangal, un grand nombre de personnages évoluent grâce aux rencontres. Le *care* c'est d'ailleurs ce qui permet la rencontre, et plus précisément « la rencontre attentive, une relation dont on sait qu'on en sera transformé mais sans pouvoir prévoir comment, jusqu'à quel point et avec quelles conséquences[1208] » et c'est justement tout ce qui fonde l'œuvre de Kerangal. Dans la définition du *care* que Joan Tronto a mise au point avec Berenice Fisher on retrouve cette idée de maillage qui structure l'œuvre de Kerangal :

> *[…] une activité caractéristique de l'espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre "monde", de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible*. Ce monde inclut nos corps, nos individualités (*selves*) et notre environnement, que nous cherchons à tisser ensemble dans un maillage complexe qui soutient la vie[1209].

Il ne s'agit donc pas d'aborder le *care* dans une perspective de soin ni d'envisager l'œuvre de Kerangal à proprement parler comme une œuvre thérapeutique. Son écriture n'a rien d'un geste guérisseur. L'auteure réfute d'ailleurs cette vision du roman, de la littérature dont elle juge le rôle utilitaire réducteur :

> Dès qu'on lui affecte une mission à l'extérieur d'elle-même, une mission de réparation ou de consolation, quelque chose chute. Ce qui n'empêche pas que j'ai pu produire ce texte porteur d'empathie et provoquant une résonnance chez certains lecteurs, mais ce n'est évidemment pas un « doudou » de consolation, idée à laquelle j'ai du mal à croire[1210].

Si son écriture est une réparation, c'est bien plutôt dans le sens premier de rendre égal – *re-paro* – autrement dit remettre de pair, de remettre à égalité. C'est pourquoi, pour éviter toute confusion et toute réduction, nous préférons de loin le concept de « littérature attentionnelle[1211] » qu'utilise Alexandre Gefen. La littérature du début du XXIe siècle se montre extrêmement concernée par l'humain, par les problèmes sociaux, par les récits de vie des invisibles, de ceux et celles qui n'ont jamais la parole mais elle n'a pas pour rôle de soigner, mais bien plutôt de susciter une réflexion qui pourra, elle, par le biais d'une prise de conscience, par l'intermédiaire de l'action qu'elle peut provoquer, changer certains aspects dans le monde et restaurer notamment les valeurs démocratiques. Il n'est donc pas question ici de réduire l'œuvre de Maylis de Kerangal à une littérature du *care* dans un sens retreint,

---

[1208] Joan Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », *op.cit.*, p.27-28.
[1209] Joan Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », *op. cit.*, p.37.
[1210] « Maylis de Kerangal : les formations du roman », entretien de l'auteure avec Chloé Brendlé, *Diacritik*, 21 septembre 2018 cité par Carine Capone *in* « Une romancière à l'assaut des frontières ? Enjeux des zones frontalières dans trois romans de Maylis de Kerangal », *in Roman 20*-50 n°68, *op.cit.*, p.22.
[1211] Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIème siècle*, *op.cit.*, p.158.

celui d'une sorte de développement personnel, celui du bien-être individuel, celui du pur soin dont la portée est moindre s'il est amputé de son sens politique et émancipateur ce qui fait d'ailleurs dire à Alexandre Gefen :

> Tout se passe, […], comme si, dans nos démocraties privées de grands cadres herméneutiques et spirituels collectifs, le récit littéraire promettait de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés : autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs[1212].

Il est temps de rendre à ce terme son véritable sens qui, en dépassant le simple soin, la pure réparation, engage une réflexion politique sur les individus en tant que globalité, sur la place de chacun dans ce « maillage complexe », évoqué par Joan Tronto, qu'est la société. Le *care* c'est reconnaître la vulnérabilité de l'autre pour lui rendre sa dignité et favoriser son émancipation :

> Dans cette optique, c'est toute une redistribution du pouvoir qui s'opère, avec la possibilité que des vies précaires, vulnérabilisées ou silencieuses se racontent enfin, et que se racontant elles puissent s'émanciper et renouer avec le désir de vivre et de dessiner des trajectoires, des rêves, ou juste un geste de liberté ou d'expression subjective[1213].

Pour ce faire, il n'est pas question de tomber dans « les pièges de la vulnérabilité[1214] » qui consisteraient à considérer les plus fragiles « comme des "victimes" à réparer et assister, sans pouvoir d'agir[1215] ». C'est bien de cette façon que procède Kerangal qui ne fait jamais de ses personnages des victimes même si l'un est un jeune irlandais miséreux du début du XXe siècle, les autres des adolescents défavorisés, l'autre encore une prostituée russe à l'enfance délabrée. Un très grand nombre de ses personnages possède des failles, des blessures mais Kerangal ne s'en sert pas pour en faire des êtres vulnérables sur lesquels le lecteur s'apitoierait. Elle cherche plutôt à leur donner une certaine dignité comme à ces adolescents peu favorisés socialement qu'elle décrit comme les « princes » (*CK*, 133) de la corniche et dont l'envol correspond à un désir d'émancipation, d'échapper à leur condition sociale en devenant autre le temps d'un saut.

Ce qui est en jeu dans l'œuvre de Kerangal c'est une réflexion sur le monde et sur son amélioration dans le respect des valeurs démocratiques qu'elle rappelle et revivifie notamment grâce à cette notion de *care* prise dans une acception plus large que celle d'une visée curative – celle d'une attention portée à l'égalité des voix notamment - et par une

---

[1212] *Ibid*., p.9.

[1213] Fabienne Brugère, « Quand l'individu s'émancipe grâce aux autres », Revue Projet n°346, 2015/3. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-projet-*2015*-3-page-59.htm. Consulté le 23 janvier 2021 ».

[1214] Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, « Introduction » *in Qu'est-ce que le care ?, op. cit.*, p.28.

[1215] *Ibid., p.29.*

« poéthique[1216] » qui combine poésie, beauté de la langue et réflexion sur la société. Comme l'écrit Jean-Claude Pinson à propos de la poésie – mais cela est également valable pour le roman – « si la poésie ne change pas la vie, on ne peut pourtant renoncer à la force qu'elle peut avoir de changer notre regard sur le monde[1217] » et c'est précisément là tout l'art de Kerangal.

[1216] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p.135.

[1217] Jean-Claude Pinson, « La Pensée du dehors » *in Le Matricule des anges*, n° 41, novembre 2002. « Disponible en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15169. Consulté le 26 novembre 2019 ».

Conclusion

> La ligne qui sinue est un rivage, à la fois confins et limite, frontière et seuil, soudure de deux mondes qui ne partagent qu'elle. Une ligne de front. Une ligne qui demande exactement que l'écriture se porte sur ce front, aille au contact, rallie le théâtre des opérations comme un champ de bataille[1218].

Maylis de Kerangal se livre ici à une description d'un photogramme du film de Dominique Cabrera adapté de son roman *Corniche Kennedy* qui devient une métaphore de son écriture. En effet, le plan représente d'un côté la mer et de l'autre la voie rapide qui traverse la corniche vues par au-dessus et qui forment deux espaces bien délimités. Une ligne de front apparaît qui crée une délimitation entre deux espaces et pour ainsi dire entre deux mondes. Et c'est précisément là où se tient Kerangal, sur cette ligne, pour faire tenir les espaces ensemble comme doit le faire Georges Diderot dans *Naissance d'un pont* lorsqu'il prend connaissance du terrain sur lequel il va œuvrer pendant des mois :

> Rapporter l'un à l'autre ces deux paysages, voilà, c'est ça le chantier, c'est ça l'histoire : frittage électrique, réconciliation, fluidification des forces, élaboration du rapport, c'est ça ce qu'il y a à faire, c'est ça le travail qui m'attend (*NP*, 39).

Ce frittage, cette réconciliation qui sont le travail de l'ingénieur dans le roman c'est aussi celui de l'auteure qui doit également fluidifier les forces en présence, les associer l'une à l'autre dans un travail de couture afin de donner une vision globale de l'univers même si elle déclare que « la littérature n'a pas pour vocation de clarifier le monde mais de prendre acte de son opacité[1219] ». Son écriture, malgré tout, met au jour des rapports qui rendent plus lisibles le monde et ce qui s'y joue, elle fait apparaître ce qui est enfoui, ce qu'on ne voit pas habituellement ou que l'on ne voit plus – qu'il s'agisse de peintures pariétales, de ce qui compose une roche métamorphique, des mammouths ensevelis sous la glace, de la signification derrière un toponyme ou bien des gestes de l'homme du paléolithique ou de l'hôtesse du Transsibérien, de l'ingénieur et des ouvriers, du chirurgien –, tout ce qui est invisible ou invisibilisé, ce que l'on ne prend pas le temps de regarder et aussi ce qui n'est pas jugé digne d'intérêt.

Rendre compte de l'opacité du monde certes mais aussi le donner à voir pleinement, dans tout ce qui le constitue. C'est d'ailleurs ce que permet la géographie – physique, humaine car Kerangal en embrasse tous les aspects – dont nous avons montré, d'une façon que nous espérons convaincante, qu'elle était une notion fructueuse pour l'étude de son œuvre tant elle irrigue ses récits et s'avère constitutive de leur fonctionnement car l'auteure écrit comme si elle arpentait un territoire inconnu à cartographier, à saisir, dont il faut capter l'essence comme elle le dit de ses romans : « J'y viens en étrangère, comme on vient dans un

[1218] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.9.
[1219] *Ibid., p.17.*

pays dont on ne parle pas la langue[1220] ». Et c'est justement parce qu'elle n'arrive pas en pays conquis, parce qu'elle questionne, se documente, observe que sa vision des choses permet de faire advenir l'invisible, le peu regardé. C'est une vision à la fois panoramique et concentrée sur les détails de la vie quotidienne collant ainsi au plus près du terrain, rendant compte des différentes facettes de la réalité abordée, des différents points de vue qui peuvent s'opposer faisant de son œuvre une œuvre qui semble ne pas prendre partie – en tous cas pas directement –, voire une œuvre quelque peu ambiguë parce qu'elle n'adopte pas qu'une seule perspective mais toutes celles qui peuvent se présenter lors de la construction d'un pont ou bien encore à l'occasion d'un projet de déplacement d'une ville minière. Une œuvre éminemment politique donc puisqu'elle donne la parole à tout le monde, fait entendre différentes voix même les voix divergentes, une œuvre qui a foi en la démocratie et ses principes et qui croit en la vertu du dialogue. Une œuvre que l'on peut dire, en somme, impliquée tant elle manifeste une grande attention au monde, aux humains. Une œuvre optimiste également qui invite à franchir les frontières qu'elles soient physiques ou sociales et se réjouit de leur porosité, qui refuse d'enfermer les individus dans un rôle, dans une prédétermination et qui transcende la réalité en sublimant une banlieue parisienne, des jeunes des quartiers défavorisés de Marseille, qui refuse donc le misérabilisme tout en évitant de repeindre la misère en rose et d'esthétiser la pauvreté.

Cet optimisme dans l'œuvre de Kerangal conduit le lecteur à regarder autrement le monde qui se métamorphose d'une manière assez époustouflante. Là où l'on ne pense voir qu'une hôtesse de train se dresse une figure protectrice – une sorte de Saint-Georges qui aurait troqué la lance pour le balai – pour un jeune conscrit russe qui veut échapper au service militaire, là où l'on ne remarque que des adolescents qui sautent d'une corniche, Kerangal décrit en fait des titans, et quand on ne s'étonne même plus du travail extraordinaire des chirurgiens cardiaques capables de changer les pièces du corps humain, dont le cœur, l'auteure leur donne un statut qui oscille entre celui des dieux et celui des plombiers car l'humour n'est jamais absent de l'œuvre qui traite de sujets sérieux mais sans se prendre au sérieux. Ces métamorphoses et cet optimisme sont sous-tendus par une vision des choses qui consiste à regarder au-delà des apparences sans que pour autant Kerangal puisse être assimilée à la figure du Mage que Paul Bénichou a analysé. Kerangal n'est en effet, ni Vigny, ni Hugo, ni Lamartine, les trois « mages » étudiés, elle n'appartient pas à cette lignée des « prêtres de l'humanité[1221] » comme les nomme Bénichou, n'a pas pour but de guider les

[1220] *Ibid*., p.7.
[1221] Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1988, p.380.

hommes mais de montrer l'invisible dans une optique débarrassée de la voyance. Il s'agit plutôt d'un regard attentif qui prend le temps de voir ce que les autres ne voient pas et qui se double d'une préoccupation politique consistant à valoriser les gestes du travail, l'action collective car on ne construit pas un pont seul, c'est un travail d'équipe nous rappelle en effet l'auteure qui insiste sur l'importance du collectif, de même qu'on ne greffe pas un cœur tout seul ou qu'on ne s'éduque pas seul puisque les êtres humains sont interdépendants même s'ils s'opposent, s'ils tirent dans des sens différents tout comme l'espace de la mer et l'espace de la route, sur le photogramme de *Corniche Kennedy* qui sont dissociés mais obligés de cohabiter, et de se répondre car c'est leur conjointure qui forme le paysage tout comme l'interaction d'êtres humains différents permet l'élaboration d'une entreprise. Kerangal s'attache à la fois à la façon dont les territoires s'ajustent et dont les humains œuvrent ensemble. C'est ce que célèbre son écriture qui réinvestit alors le genre de l'épopée mais, comme se plaît à le dire l'auteure, « l'épopée sans la guerre[1222] » montrant bien qu'elle s'intéresse non à la destruction mais bien à la construction. Elle entend mettre en avant ceux et celles qui font, qui bâtissent ou qui se construisent collectivement comme le font les jeunes de la corniche. Ce sont ces individus qu'elle valorise au point d'utiliser le grandissement héroïque qui est aussi un grandissement collectif car chez Kerangal, la participation de chacun et de chacune permet d'élever l'ensemble car elle est supérieure « à la somme de ses parties[1223] ». C'est d'ailleurs à ce même constat que se livre Cynthia Fleury dans son opuscule *Le Soin est un humanisme* relatif à la question du *care* qui insiste, elle aussi, sur la question de la complémentarité et de l'appartenance mutuelle des humains :

> […] l'homme a cherché à se construire, à grandir, entrelacé avec ses comparses, pour grandir le tout et non seulement pour lui-même, pour donner droit de cité à l'éthique, et ni plus ni moins aux hommes[1224].

Elle insiste sur l'interdépendance comme élément constitutif de l'humanité. L'œuvre de Kerangal qui se préoccupe du faire ensemble est un humanisme pour paraphraser Cynthia Fleury et, par-delà, Sartre. En effet, l'arrière-plan de ses textes est constitué par cet idéal du dépassement de l'individualité qui se résorbe dans le collectif afin d'agir pour le bien commun. Peu importe donc si la cohorte qui vient travailler sur le chantier du pont se désagrège ensuite car ce qui importe le plus c'est la réalisation de l'ouvrage d'art, c'est l'apport de tout le monde. Après le départ des individus qui vont s'éparpiller dans le monde entier, il reste une trace de ce travail collectif.

[1222] Entretien avec Marine Landrot, *op. cit.*
[1223] Entretien avec Guénaël Boutouillet, *op. cit.*
[1224] Cynthia Fleury, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Tracts n°6 », 2019, p4-5.

On comprend alors l'attachement de l'auteure pour le réseau et le modèle du rhizome qui permet de connecter les individus les uns aux autres sans hiérarchie – *Réparer les vivants* et sa chaîne de personnages est à cet égard extrêmement représentatif de ce mode de fonctionnement –, modèle qu'elle met en œuvre dans son écriture même par la répétition de motifs de texte en texte, par l'importante utilisation de l'intertextualité qui crée un immense maillage. Ce modèle qu'elle emprunte évidemment à Deleuze et Guattari est une idée clé de la contemporanéité que ce soit dans la littérature, dans les sciences humaines et sociales ou dans la biologie. La pensée de Deleuze imprègne fortement ses textes au point que l'on pourrait dire qu'elle est fictionnalisée et mise en action. Cette structure rhizomatique, fait de l'œuvre de Kerangal une écriture de la relation qui fonctionne par des liens entre ses textes, les textes contemporains et ceux du passé et aussi par un système de motifs répétés d'ouvrage en ouvrage. Cette écriture de la relation se manifeste également par la grande porosité qui existe entre son travail et les sciences humaines et sociales, les arts, les techniques, la médecine. Le lien est donc une composante essentielle de son œuvre que l'on pourrait qualifier d'œuvre englobante et semble être un trait important de la littérature contemporaine dont le rhizome pourrait être l'emblème comme le revendique un auteur tel que Pierre Ducrozet, par exemple, qui se dit marqué par la philosophie et qui considère que si « Deleuze n'applique pas le concept de rhizome au roman, […] on peut tout à fait le prendre comme modèle pour faire de la littérature[1225] ». C'est précisément ce qu'il fait dire à l'un de ses personnages de son roman *L'Invention des corps* : « Si j'écrivais un roman […], je le construirais ainsi, en rhizome, en archipel, figures libres, interconnexions, hypertextes, car ça devrait être le fondement du récit contemporain[1226] ». Olivia Rosenthal l'a également adopté comme référence dans *Éloge des bâtards* construit selon une structure en rhizomes où chaque protagoniste, qui occupe une place égale à celle des autres, l'élève au rang de symbole de leur lutte contre un pouvoir autoritaire auquel ils n'ont à opposer que « la lente et minuscule progression de [leurs] rhizomes[1227] ». Chez Richard Powers, qui l'adopte également, la structure rhizomatique se double d'une préoccupation écologique très actuelle car son roman *L'Arbre-monde* est un texte réseau tant sur le plan de la structure qui fait se croiser les destins des neufs personnages que sur le plan thématique qui envisage les arbres « comme les membres d'une communauté[1228] » qui communiquent entre eux et avec les autres espèces. Richard Powers

[1225] Pierre Ducrozet, « Le classique subjectif. Gilles Deleuze vu par Pierre Ducrozet », *Philosophie magazine* n°146, février 2021, p.75.
[1226] Pierre Ducrozet, *L'Invention des corps*, Le Méjean, Actes Sud, 2017, p.184.
[1227] Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019, p.312.
[1228] Richard Powers, *L'Arbre-monde*, Traduit par Serge Chauvin, Paris, 10/18, 2019, [2018], p.197.

inscrit son récit dans la continuité de la recherche scientifique dont il reprend les conclusions. Kerangal, qui se passionne également pour cette notion de connexion et pour les sciences humaines, réaffirme son intérêt pour la coopération en cosignant avec Vinciane Despret la préface du *Ravissement de Darwin* ouvrage qui s'inspire des thèses de la biologiste Lynn Margulis pour exposer la collaboration entre les espèces – ici entre l'orchidée et les guêpes – qui leur permet de perdurer. Ce concept est une sorte de modèle pour l'humain, une praxis essentielle pour contrer le néo-darwinisme libéral dépassé et néfaste qui ne voit dans la nature qu'une immense ressource et une source de profit à l'heure où, notamment l'urgence climatique, les bouleversements sociaux, nécessitent de nouveaux paradigmes qui pourraient reposer sur l'observation des autres espèces et sur un système de coopération avec elles comme le fait remarquer Marielle Macé :

> Et l'enjeu est bien d'inventer des façons de vivre dans ce monde abîmé : ni de sauver (sauvegarder, conserver, réparer, revenir à d'anciens états) ni de survivre, mais de vivre, c'est-à-dire de retenter des habitudes, en coopérant avec toutes sortes de vivants[1229] […]

Nous faisons bien partie d'un tout et sommes connectés aux éléments qui nous entourent et, comme l'écrivent Maylis de Kerangal et Vinciane Despret, « les relations entre humains et non-humains élaborent une nouvelle géographie, reconfigurent les lieux, les frontières, les circulations [1230] ». Cet intérêt pour la géographie est bien plus qu'une contemplation esthétique, qu'un cadre dans lequel se déplacent ses personnages, un support pour l'imaginaire et pour l'intime, c'est aussi ce qui lui permet d'exprimer une vision du monde dans un même souci des territoires et des activités humaines. Comme l'a écrit Michel Collot à propos de Kenneth White, la géographie à laquelle s'intéresse Maylis de Kerangal « ne se réduit pas à une topographie : c'est […] une "géographie de l'esprit[1231]" », elle est un tremplin pour la pensée de l'auteure qui se déploie non seulement sur la page mais également sur les espaces et qui se tient toujours sur la ligne de front car il s'agit bien d'une œuvre sur la brèche, qui veille telle une sentinelle pour filer la métaphore militaire engagée avec la ligne de front. La sentinelle c'est aussi le beau nom de la lampe qui reste allumée dans les théâtres plongés dans le noir quand tout le monde est parti et cela semble être aussi la fonction de « l'unique lampe allumée » (*ASN*, 9) dans la cuisine de l'auteure dans *À ce stade de la nuit* quand elle écoute les nouvelles du monde que diffuse la radio ou encore de la mappemonde qui « chauffe doucement dans la chambre, une ampoule de faible voltage l'éclaire de

[1229] Marielle Macé, *Nos Cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, p.39.
[1230] Maylis de Kerangal et Vinciane Despret, « Préface » *in* Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin*, *op. cit.*, p.13.
[1231] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p.114.

l'intérieur » (*ASN*, 61), beau symbole d'une écriture à l'affût, d'une œuvre impliquée dans les problématiques de notre époque. L'un des enjeux contemporains consiste précisément à faire entendre toutes les voix afin de revivifier ce grand réseau qu'est la démocratie. Relier les individus entre eux semble être un thème important de la littérature comme le donnent à voir les trois tomes de *Vernon Subutex* de Virginie Despentes qui poursuivent cette quête de la connexité marquée par la structure chorale et par le thème de la danse qui permet de matérialiser les relations entre les individus notamment lorsque l'un des personnages voit « des cordes d'énergie se tendre et onduler d'une personne à l'autre[1232] » et « des rubans de couleur lier les gens entre eux[1233] ». Cette trilogie est tout à fait emblématique des idéaux et désirs que l'on retrouve chez Kerangal et qui travaillent notre époque ainsi que la littérature ultra-contemporaine qui rêve d'une osmose entre l'humain et l'univers qui permet chez Despentes de se connecter avec les autres espèces – si bien que Vernon « est un oiseau, la sensation de ses ailes est nette[1234]» – et même avec l'autre-monde et de voir que « tout autour des vivants dansent les morts et les invisibles[1235] ». Dans la nouvelle de Kerangal « C'est moi, la revenante » publiée dans *Libération* en août 2021, les morts, sur un mode quelque peu humoristique, continuent de vivre auprès des vivants et leur envoient des messages. Ainsi, chez elle aussi « tout respire ensemble[1236] », le passé et le présent, les gestes et techniques du néolithique et ceux des ingénieurs du XXIe siècle, les gamins défavorisés et les plus avantagés, les donneurs d'organes et les receveurs, la terre et la mer, le haut et le bas, le sous-sol et le sol, l'humain et l'animal, les sciences humaines et la littérature.

Avoir sollicité des œuvres contemporaines tout au long de ce travail a permis de montrer comment les textes de Maylis de Kerangal, tout en affirmant leur singularité, sont extrêmement en phase avec leur époque et avec la littérature d'aujourd'hui dont l'auteure partage les engagements notamment cette idée de transgression des frontières et de connectivité qui lui sont chères et qui sont des concepts fondamentaux en ce début de XXIe siècle pour penser le monde. Ses textes donc, surtout depuis *Corniche Kennedy*, se font l'écho des différents domaines de la pensée actuelle comme, entre autres, les théories du *care*, la sociologie, les sciences politiques et même l'économie avec, par exemple l'ouvrage de Julia Cagé, *Libres et égaux en voix* qui, à l'instar de Kerangal, cherche à faire une place dans la

[1232] Virginie Despentes, *Vernon Subutex 3,* Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2018, [2017], p.130.
[1233] *Ibid.*
[1234] *Ibid.*, p.213.
[1235] Virginie Despentes, *Vernon Subutex 2*, *op. cit.*, p.405.
[1236] Maylis de Kerangal, *Chromes*, *op. cit.*, p.9.

société à toutes les voix en « égalis[ant] le poids politique de chaque citoyen[1237] ». Seulement, ces préoccupations ne sont pas exprimées d'une façon forcément évidente, elles ne sont pas visibles d'emblée et sont si peu appuyées que le lecteur peut se demander si Kerangal n'est pas passée à côté de certains aspects, de certains phénomènes sociétaux qu'interrogent les romans de ces dernières années : les violences faites aux femmes (Lola Lafon, *Chavirer*), les violences policières (Sophie Divry, *Cinq mains coupées*), les violences dans le monde du travail (Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils*) et tant d'autres. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une œuvre qui ne se veut pas démonstrative et dont l'implication se fait par des biais, abordant rarement frontalement les problématiques actuelles. À cet égard, la postface de *Canoës* est révélatrice de la façon de faire de Kerangal qui ne traite pas directement l'actualité. Ici l'épidémie de Covid-19 n'est évoquée que par son corollaire, le port du masque, et par ses incidences sur la voix et n'apparaît jamais dans les récits créés à cette époque alors qu'elle semble en être un peu le substrat ou en tout cas la ligne d'horizon :

> En mars 2020, alors que je commençais à écrire sur la voix humaine, les bouches ont brusquement disparu sous les masques, et les voix se sont trouvées filtrées, parasitées, voilées : leurs vibrations se sont modifiées et un ensemble de récits a pris forme. (*C*, 169)

Cette postface est aussi surprenante car, de manière inédite, l'auteure intervient en utilisant la première personne du singulier pour ajouter un commentaire sur son ouvrage et sur le contexte de création rappelant ainsi, si on en doutait encore, son intérêt pour l'actualité. Elle réaffirme le fait qu'elle ne vit pas hors du monde, comme le prouve aussi cette nouvelle publiée à la demande de *Libération* dont le début insiste sur l'épidémie et sur ses conséquences qu'elle résume en une longue énumération qui fait entendre, une fois de plus, son intérêt pour la géographie avec le quadrillage du territoire et pour l'anthropologie à travers l'évocation des rites funéraires :

> La réclusion des populations dans les appartements, le réinvestissement des maisons situées à l'écart des villes, occupées par intermittence ou autrefois délaissées, la vidange des zones de travail et des circuits urbains – esplanades et rues désertes, périphériques vides, tours de bureaux évacués […]. Et la mort, sa recrudescence, l'afflux de cadavres enterrés à la va-vite, sans rituel, sans prière et sans amulette, les flots de larmes et l'angoisse collective[1238] […]

Il est difficile de prévoir comment son écriture va évoluer, quelles seront les orientations qui seront prises mais on assiste à quelques changements dans ses dernières publications. Dans *Seyvoz*, récit écrit avec Joy Sorman, le monde du travail est présenté d'une manière plus brutale avec la description de la mort d'un ouvrier « noyé sous une vague de béton » (*S*, 44) et la mention d'une « plaque commémorative dédiée aux cinquante-deux

[1237] Julia Cagé, *Libres et égaux en voix*, Paris, Fayard, 2020, p.46.
[1238] Maylis de Kerangal, « C'est moi, la revenante » *in Libération*, 20 août 2021, p.18.

ouvriers morts sur le chantier » (*S*, 45). Est-ce un tournant dans l'œuvre ou bien simplement un désir de coller à la réalité de ce qui s'est passé sur le chantier du barrage de Sevoz dans les années cinquante ? De même, les rêveries et les visions qui deviennent ici angoissantes, à la lisière du fantastique, sont-elles annonciatrices de nouvelles explorations, tout comme la dimension écologique revendiquée et certes plus présente mais encore un peu timide ? :

> Qu'est-ce que ce lieu, ce gigantesque barrage érigé dans les années 1950, a à nous dire sur ce qu'on vit aujourd'hui, et notamment sur notre approche moderne de l'écologie[1239] ?

S'agit-il d'un véritable changement ou bien d'un phénomène simplement transitoire ? En tout cas, force est de constater que le traitement des thèmes est parfois quelque peu auto-parodique comme si Kerangal prenait une certaine distance avec son univers, avec ses motifs[1240], avec son écriture et jouait avec les attentes du lecteur dans ce qui constitue finalement une affirmation de son style suffisamment maîtrisé pour qu'elle s'en amuse, preuve d'une écriture consciente d'elle-même et d'une grande maturité littéraire, s'il était besoin de s'en convaincre. De plus, *Canoës* témoigne d'une attention portée à des sujets, comme la place des femmes dans la société, que l'on attendait peut-être un peu plus dans une œuvre impliquée qui se soucie du monde et des problématiques actuelles. Dans la nouvelle « Bivouac », la narratrice qui emprunte beaucoup de traits à l'auteure raconte les quelques jours que sa mère passe à Paris chez son amie et prend conscience que cela n'allait pas de soi pour une épouse, mère de famille nombreuse de surcroît : « et jamais ne manqua ce rendez-vous qui devait certainement lui demander, je m'en rends compte à présent, de négocier son absence avec mon père, et pas mal d'organisation » (*C*, 15). La remarque reste de l'ordre de l'allusion mais dans la nouvelle « Ruisseau et limaille de fer » elle se livre à une rare critique du patriarcat à travers l'exemple des premiers primatologues – des « alpha mâles, des super mâles » (*C*, 28) – qui « observaient la vie sociale des grands singes au prisme de la société où eux-mêmes évoluaient » (*C*, 28). Cette critique n'est pas reléguée dans le passé, elle concerne la société actuelle où les voix de femmes, si elles ne sont pas graves, sont perçues comme un signe d'infériorité. Certes, ce texte paru en 2020, est une commande du *Monde* qui avait demandé à six écrivaines d'écrire une nouvelle à partir du mot « féminité » mais il révèle néanmoins un intérêt de Kerangal pour le sujet comme elle l'explique dans un entretien sur *France Culture* où elle explique sa passion pour le travail de Jane Goodall – déjà évoquée dans *Un Monde à portée de main* – sur les chimpanzés, sur sa façon de franchir les frontières entre espèces, de

[1239]Joy Sorman et Maylis de Kerangal : « L'idée, c'était d'écrire à la fois ensemble et séparément » *in L'Obs,* 19 février 2022, p.73.

[1240] Elle déclare d'ailleurs dans un entretien : « j'ai eu envie de glisser un petit canoë dans chaque texte pour les relier » *in* Librairie Mollat, Maylis de Kerangal - Canoës : récits, 25 juin 2021, *op. cit.*

mettre « en relation […] la société des grands singes et la nôtre […], leur façon de parler et la nôtre[1241] » et sur son apport à la primatologie par son regard féminin qui a permis de percevoir les choses sous un autre angle que celui du pouvoir, de la domination qui lui fait dire :

> Cette histoire du point de vue du genre m'a fascinée, c'est pour ça qu'elle est là dans mon travail et pour longtemps je pense[1242].

Elle montre ainsi que cette nouvelle « est aussi une question du féminisme »[1243] – en ajoutant, sans détour : « Je plaide pour que l'on foute la paix aux voix aiguës »[1244] –, dévoilant ainsi l'arrière-plan politique de son œuvre. On ne saurait être plus explicite.

[1241] Les voix de Maylis de Kerangal, France Culture, 18 mai 2021. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xAzKivMifn0. Consulté le 16 juillet 2021».
[1242] *Ibid*.
[1243] *Ibid.*
[1244] *Ibid.*

Bibliographie

I - Maylis de Kerangal

1) Le corpus : romans, récits

— *Je marche sous un ciel de traîne*, Paris, Verticales, 2000.

— *La Vie voyageuse*, Paris, Verticales, 2003.

— *Dans les rapides*, Paris, Naïve, 2006. [Gallimard, « Folio », 2014]

— *Ni fleurs ni couronnes* ; suivi de *Sous la cendre*, Paris, Verticales, « Minimales », 2006.

— *Corniche Kennedy*, Paris, Verticales, 2008. [Gallimard, « Folio », 2014]

— *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010. [Gallimard « Folio », 2011]

— *Tangente vers l'est*, roman, Paris, Verticales, « Minimales », 2011.

— *Réparer les vivants*, roman, Paris, Verticales, 2011. [Gallimard, « Folio », 2015]

— *Pierre, feuille, ciseaux*, photos de Benoit Grimbert, Marseille, éditions Le Bec en l'air, 2012.

— *À ce stade de la nuit*, Chamonix, Guérin, coll. « Paysages écrits »; Chambéry : Fondation FACIM, 2014. [Paris, Verticales, « Minimales », 2015]

— *Un chemin de tables*, Paris, Seuil, « Raconter la vie », 2016.

— *Un monde à portée de main*, Paris, Verticales, 2018.

— *Kiruna*, éditions La Contre Allée, Lille, « Les Périphériques », 2019.

— *Chromes*, Imec, « Diaporama », 2020.

— *Pour que droits et dignité ne s'arrêtent pas au pied des murs*, (ouvrage collectif en soutien à l'Observatoire international des prisons), Paris, Seuil, 2021.

— *Canoës*, Paris, Verticales, 2021.

— (avec Joy Sorman), *Seyvoz*, Paris, Inculte, 2022.

2) Articles et contributions à des ouvrages collectifs

— « La centrifugeuse, le papier tue-mouche et l'écumoire » *in Devenirs du roman 1*, Paris, Naïve, 2007.

— « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux,* Paris, éditions Inculte, 2014.

— Préface d'*À rebours* de Huysmans, Paris, Flammarion, « GF », 2014.

— « Maylis de Kerangal par elle-même », *Décapage*, n°53, Paris, Flammarion, été-automne 2015.

— « Épaulements de Claude Simon » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

— « Stars et luciole », *L'Obs*, 5 juillet 2018. « Disponible en ligne : https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180705.OBS9246/liberez-oleg-sentsov-par-maylis-de-kerangal-genevieve-brisac-delphine-de-vigan.html. Consulté le 26 octobre 2019 ».

— « Ma région d'enfance par Maylis de Kerangal » *in Zadig* n°1, Printemps 2019.

— « Écrire pour donner forme à mon obsession », *Le Monde*, 16 mai 2019.

— (avec Vinciane Despret), « Préface » *in* Carla Hustak et Natasha Myers, *Le Ravissement de Darwin. Le Langage de plantes*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2020.

— « C'est moi, la revenante » *in Libération*, 20 août 2021.

3) Entretiens

— « Le grand chantier de Maylis de Kerangal », entretien avec Thierry Guichard *in Le Matricule des anges*, n°117, octobre 2010.

— *Tangente vers l'est*, Librairie Mollat, 2012. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Yk7RI0YkwIc. Consulté le 13 novembre 2019 ».

— « Maylis de Kerangal, avoir foi dans la fiction », propos recueillis par Valérie de Montfort, *Nouvelle revue pédagogique Lycée*, Paris, Nathan, septembre 2012.

— Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens, *in Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. « Disponible en ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.16. Consulté le 03 décembre 2018 ».

— Entretien avec Judith Mayer, Université Paris 13, 16 octobre 2012 « Disponible en ligne : https://www.dailymotion.com/video/xvabwt. Consulté le 14 janvier 2019 ».

— « La voix/e des possibles » – *Entretien avec les étudiants du Master « Création littéraire » et Mathilde Bonazzi, Université Toulouse-Jean-Jaurès, Toulouse, 17 janvier 2014. « Disponible en ligne :* https://www.youtube.com/watch?v=MRf75bS1tiU. Consulté le 28 octobre 2019 ».

— « Maylis de Kerangal, pourquoi aimez-vous *A rebours* de Huysmans ? » Flammarion 2014. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=15c3AszSePw. Consulté le 12 février 2019 ».

— Entretien avec Guénaël Boutouillet, Saint-Jean-de-Monts, 2015. « Disponible en ligne : https://vimeo.com/136289955. Consulté le 25 mars 2020 ».

— Virginie Félix, entretien avec Maylis de Kerangal, « Finalement le grand sujet de mon livre c'est que la cuisine est un langage », *Télérama*, 25/03/2016. « Disponible en ligne: http://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-finalement-le-grand-sujet-de-mon-livre-c-est-que-la-cuisine-est-un-langage,139985.php. Consulté le 16 mars 2020 ».

— « Un chemin dans le langage », entretiens avec Maylis de Kernagal *in* Mathilde Bonazzi, Narjoux, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

— Rencontre avec des lycéens de Guéret et Maylis de Kerangal, Pierre Michon et Agnès Castiglione « Pourquoi Claude Simon ? » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

— Entretien avec Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

— Un monde à portée de main entretien librairie Mollat, 2018. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5vuu-TUQnxg. Consulté le 05 octobre 2020 ».

— « Quand les mots manquent aux écrivains », France Culture, 07/09/2018. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/litterature/maylis-de-kerangal-gauz-et-boualem-sansal-racontent-les-mots-qui-leur-manquent. Consulté le 13 mars 2020 ».

— « En attendant Lascaux », Préhistoire et modernité (1/5) entretien avec Patrick Boucheron *in Matières à penser*, France culture, 3 juin 2019. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/matieres-a-penser-emission-du-lundi-03-juin-2019. Consulté le 4 juin 2019 ».

— « Tout ce qui m'anime est de chercher la beauté des choses », Vincent Josse, *Le Grand atelier :* le 2 février 2020 ». « Disponible en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/l-atelier. Consulté le 06 février 2020 ».

— « Remobiliser des lexiques, les réanimer […], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien avec Carine Capone et Cécile Ternisien, *in Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

— « La littérature permet d'avoir accès à un autre monde que le sien », entretien avec Caroline Broué, France Culture, 29 avril 2020. Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maylis-de-kerangal-la-litterature-permet-davoir-acces-a-un-autre-monde-que-le-sien. Consulté le 10 mai 2020 ».

— *France Culture, LSD*, la série documentaire de Perrine Kervran. 1/4 : « Amérique, je t'aime, je te hais », 02/11/2020. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lamerique-des-ecrivains-francais-14-amerique-je-taime-je-te-hais. Consulté le 11 novembre 2020 ».

— *France Culture, LSD*, la série documentaire de Perrine Kervran. 3/4 « Écrire à l'américaine », 02/11/2020. « Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lamerique-des-ecrivains-francais-34-ecrire-a-lamericaine. Consulté le 11 novembre 2020 ».

— La rentrée littéraire de Sciences Po. Maylis de Kerangal, 28 septembre 2020. « Disponible en ligne : https://www.sciencespo.fr/actualites/actualit%C3%A9s/chaire-decrivain-offrir-aux-etudiants-un-espace-de-liberte/4949. Consulté le 16 juillet 2021 ».

— Librairie Mollat, Maylis de Kerangal - *Canoës* : récits, 25 juin 2021. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Wn38oL03yM8. Consulté le 16 juillet 2021».

— Les voix de Maylis de Kerangal, France Culture, 18 mai 2021. « Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xAzKivMifn0. Consulté le 16 juillet 2021 ».

— Joy Sorman et Maylis de Kerangal : « L'idée, c'était d'écrire à la fois ensemble et séparément » *in* L'Obs, 19 février 2022.

4) Ouvrages, articles sur Maylis de Kerangal

*articles de presse

BRENDLÉ Chloé, « L'Euphorie communicative : le style selon Kérangal » in *Fabula*, mars 2018 (volume 19, numéro 3). « Disponible en ligne : https://www.fabula.org/acta/document10803.php. Consulté le 28 novembre 2018 ».

— « "Points de suture". P*a*nser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », dans *temps zéro*, nº 12, 2018. « Disponible en ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1618. Consulté le 06 septembre 2019.

— « Matières à voir », Le Matricule des anges n°196, septembre 2018, p.27.

CLARO, « Le point sur la situation, par Peter Szendy (et grâce à Maylis de Kerangal) » *in Le Clavier cannibale*, mercredi 7 mai 2014. « Disponible en ligne : https://towardgrace.blogspot.com/search?q=kerangal. Consulté le 2 février 2019 ».

DAUMAS Cécile, Maylis de Kerangal : « Les idées viennent du premier monde, celui des sensations, de l'expérience », *Libération,* 11 mars 2016.

LANDROT Marine entretien avec Maylis de Kerangal, « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels », *Télérama*, 21/03/2014. « Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php. Consulté le 15 juillet 2019 ».

*ouvrages universitaires

ADLER Aurélie, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2017.

BAIOCCHI Maria, « Une entreprise titanique. Traduire Maylis de Kerangal (en italien) » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

BIKIALO Stéphane et RANNOUX Catherine, « *Naissance d'un* pont : une "chorégraphie de la collision" » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

BONAZZI, Mathilde, NARJOUX, Cécile et SERÇA, Isabelle « Une écriture "avitaillée au multiple" » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

BRENDLÉ Chloé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot).* Thèse de Doctorat soutenue à l'université Paris Diderot le 17/11/2017 sous la direction de Dominique Rabaté.

— « La "solitude poreuse" des romans de Maylis de Kerangal » (*Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants*), *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

CAPONE Carine, « Une romancière à l'assaut des frontières ? Enjeux des zones frontalières dans trois romans de Maylis de Kerangal », *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

CHAUDIER Stéphane et JULY Joël, « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

COYAULT Sylviane, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », *in Revue des Sciences humaines*, n°324. Octobre-Décembre 2016.

— « Le parti pris de la jeunesse » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

DELGA-LELEU Delphine, « Maylis de Kerangal, une “pensée-paysage” » *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy, Naissance d’un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

DEVEVEY Éléonore (2015), « De l’anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d’un pont*, de Maylis de Kerangal », *in Temps zéro*, nº 9. « Disponible en ligne : https://tempszero.contemporain.info/document1250. Consulté le 09 novembre 2019 ».

FONTANA-VIALA Marie, « Formes et enjeux de l’écriture de l’espace dans l’œuvre de Maylis de Kerangal » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

GERMONI Karine, « *Réparer les* vivants ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

GRAMIGNA Valeria, « L’écriture-monde : Maylis de Kerangal » *in Il ritorno dei sentimenti*, Matteo Majorano (dir.), Quodlibet, « Ultracontemporanea », 2, 2014. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/quodlibet/590?lang=fr ». Consulté le 30 décembre 2020 ».

— « Maylis de Kerangal : l’écriture et le réel » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

HELKKULA Mervi, « Structure phrastique et cohérence textuelle dans *Réparer les* vivants », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

MEYER Judith, « Maylis de Kerangal, l’inspiration documentaire » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

RABATÉ Dominique, « “Créer un peuple de héros”. Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l’espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

RICHARD Jean-Pierre, « Plonger » *in Les Jardins de la terre*, Lagrasse, Verdier, 2014.

SCHOENTJES Pierre, « Nature, technologie et écriture : naissance d’un ouvrage d’art » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

STOLZ Claire, « Poésie et fiction, l'hypotypose chez Maylis de kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

THIBAULT Bruno, « *Naissance d'un pont*, un roman "fleuve" à l'américaine ? » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

VIART Dominique, « Une ethnographie sidérante » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2017.

— « Le legs de Claude Simon à la littérature contemporaine » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

VIGNES Sylvie, « Quand même les sciences dites dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal » *in Revue des Sciences humaines*, n°324. Octobre-Décembre 2016.

— « Un temps retrouvé : Maylis de Kerangal et le présent » *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps.* Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2017.

— « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* ou comment "travailler le réel" », *in* Carine Capone et Cécile Ternisien(dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

YAPAUDJIAN-LABAT Cécile, « Transports, voyages, paysages dans les romans de Maylis de Kerangal » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

— « Lire Maylis de Kerangal, « c'est dingue » ! », *in* Carine Capone et Cécile Ternisien (dir.), *Roman 20-50* n°68 « Maylis de Kerangal. *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », Lille, Presses universitaires de Lille, 2020.

II- Textes théoriques et critiques

1) Ouvrages sur la géographie, sur la géographie littéraire

BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été,* Paris, Minuit, « Paradoxe », 2012.

BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, « Géographie et cultures », 1996.

CLÉMENT Gilles, *Jardins, paysage et génie naturel*. *Leçon inaugurale prononcée le jeudi 1er décembre 2011*, Paris, Collège de France/Fayard, 2012.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

— *La Pensée-paysage*, Le Méjean, Actes Sud/ENSP, 2011.

— *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2014.

— « Pour une géographie littéraire : une lecture d'*Archipel* de Claude Simon », *Carnets*, Deuxième série - 3 | 2015. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/carnets/1380. Consulté le 07 juillet 2019 ».

— *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019.

DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2005.

Guides Gallimard, *Normandie. Seine-Maritime*, Paris, Gallimard, 1995.

GLASER Stéphanie, « Labyrinthe et cathédrale : architecture médiévale et écriture moderne » *in* Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012.

GRACQ Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

JÉRUSALEM Christine, « Échangeurs, ponts et rocades : traversées dans la littérature contemporaine » *in* Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012.

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

LACOSTE Yves, *Paysages politiques*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de Poche/ Biblio-essais », 1990.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997.

SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, éditions Wildproject, 2015.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007.

2) Ouvrages, articles, entretiens sur le roman, la poésie, la littérature et l'art

ADAM Jean-Michel, « Description », *Encyclopédie Universalis*. « Disponible en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/description/. Consulté le 12/12/2018 ».

BAUDELAIRE Charles, Salon de 1859, *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, « Tel quel », 1970.

— *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points, « Essais », 1973.

BEGAUDEAU François, « Les engagés ne sont pas légion » *in Devenirs du roman 1*, Paris, Naïve, 2007.

BELLANGER Aurélien, « Avec Internet, la vie change de forme », entretien avec Sabine Audrerie et Stéphane Dreyfus *in La Croix*, 05/09/2019. « Disponible en ligne : https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Etre-ecrivain-a-l-ere-Internet-_EP_-2012-09-05-850169. Consulté le 20 décembre 2019 ».

BÉNICHOU Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1988.

BLANCKEMAN Bruno, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », *Cahiers de narratologie*, n° 10, *La Voix narrative*, 2001.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1927].

CADIOT Olivier, *Histoire de la littérature récente, tome 2*, Paris, POL, 2017.

CERF Juliette, « Mots de consolation », *Télérama* n°3702-3703 du 26 décembre 2020 au 8 janvier 2021.

DECLERCQ Gilles et MURAT Michel, « Avant-propos », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

DEMANZE Laurent, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015

— *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019.

— « Des enquêtes naturalistes aux romans documentaires contemporains. L'ombre portée d'Émile Zola », *in Écrire avec les livres. Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains* sous la direction de Silvia Disegni et Dominique Viart *Francofonia n°78, Printemps 2020.*

DENIZOT Véronique, *« Comme un souci aux rayons du soleil » : Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003.

DESPENTES Virginie, « Le monde englouti de Virginie Despentes » dans Boomerang, *France Inter*, le 5 janvier 2015. « Disponible en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-05-janvier-2015. Consulté le 05 mars 2020 ».

DISEGNI Silvia, « Présentation » *in Écrire avec les livres. Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains* sous la direction de Silvia Disegni et Dominique Viart *Francofonia n°78, Printemps 2020.*

ECHENOZ Jean, entretien avec Mehdi Alizadeh *in En attendant Nadeau*, 5 décembre 2017. « Disponible en ligne : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/entretien-echenoz/. Consulté le 10 octobre 2019 ».

FILHOL Élisabeth, entretien avec Frédérique Roussel *in Libération* «"Une tache blanche en pleine mer du Nord", l'île retrouvée d'Elisabeth Filhol », 18 janvier 2019. « Disponible en ligne : https://next.liberation.fr/livres/2019/01/18/une-tache-blanche-en-pleine-mer-du-nord-l-ile-retrouvee-d-elisabeth-filhol_1703889. Consulté le 25 mars 2019 ».

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, tome II 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980.

GARCIN Christian, « Kleptomanes, vampires et goujats » *in Devenirs du roman 2. Écritures et matériaux.* Paris, éditions Inculte, 2014.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIème siècle*, Paris, José Corti, « les essais », 2017.

— « *D'autres vies que la mienne* ou la tentation du bien », *in* RABATÉ Dominique et DEMANZE Laurent (dir.), *Faire effraction dans le* réel, Paris, POL, 2018.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétiques », 1972.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1982.

GOYET Florence, « L'épopée » *in Vox poetica*, 25/06/2009. « Disponible en ligne: http:// www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html. Consulté le 12 décembre 2019 ».

— « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », *Le Recueil Ouvert* mis à jour le : 31/05/2018. « Disponible en ligne : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice. Consulté le 13 décembre 2019 ».

GRACQ Julien, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1994 [1967].

— *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

GRIS Fabien, Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années1970 à nos jours). Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Étienne, le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray. « Disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135.Consulté le 10/12/2020 ».

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? » *in* Poétique 12, Paris, Seuil, 1972.

— « Un discours contraint » dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michaël Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

— *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

— Entretien avec Guillaume Bellon, « Le descriptif, "ce délaissé de l'impérialisme narratologique" » *in Revue Recto/Verso N°7*-Septembre 2011. « Disponible en ligne : http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/HAMON.pdf. Consulté le 12 décembre 2018 ».

HEINEMANN Edward A., « Composition stylisée et technique littéraire dans la *Chanson de Roland* » *in*: *Romania*, tome 94 n°373, 1973. pp. 1-28. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1973_num_94_373_2352. Consulté le 18 mars 2021 ».

HUGO Victor, « Préface » in *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1996 [1827].

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1998.

KRISTEVA Julia, *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969.

LABADIE Aurore, « Occuper pour protester : saisies littéraires d'espaces critiques », colloque « Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle, 8 février 2020.

LABARTHE Judith, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, Collection U. Lettres, 2006.

LANDROT Marine, « Les écrivains français répondent à l'appel de la toundra russe » *in Télérama*, 05/01/2012. « Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/livre/les-ecrivains-francais-repondent-a-l-appel-de-la-toundra-russe,76654.php. Consulté le 19 octobre 2019 ».

LE TASSE, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection tel, 1997, [1920].

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Introduction à la psychocritique, Paris, José Corti, 1995 [1963].

MEVEL Yann, « Une poétique de l'ambivalence : *La Grande Beune* de Pierre Michon », *in De Kafka à* Toussaint, sous la direction de Pierre Bazantay, Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2010. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/pur/39921?lang=fr#bodyftn7. Consulté le 27 novembre 2019 ».

MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016, [2007].

MODIANO Patrick, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2014.

MONBALLIN Michèle, *Gracq, création et recréation de l'espace,* Bruxelles, De Boeck université, « Prisme. Méthodes 2 », 1987.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995.

— « La Pensée du dehors » *in Le Matricule des anges*, n° 41, novembre 2002. « Disponible en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15169. Consulté le 26 novembre 2019 ».

PONGE Francis, « Le Murmure » in *Méthodes* (1961) *in Œuvres* complètes, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

— « Pratiques de l'écriture » in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1913].

— *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, [1954].

PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, traduit par Boileau, Paris, Librairie générale française « Le Livre de Poche », 1995.

QUIGNARD Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « cursus », 2011, [1987].

REICHL Karl, « "Sens", et "conjointure" : problèmes d'interprétation », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*. « Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/emscat/1292. Consulté le 18 juin 2020 ».

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1996, [1961].

— *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005.

ROUSSIGNÉ Mathilde, « Le terrain : une affaire de discipline ? Généalogie d'une pratique et confluences indisciplinaires », *in* Alison James & Dominique Viart, *Littératures de terrain*, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n° 18 juin 2019. « Disponible en ligne : *http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.01/1315*. Consulté le 03 février 2020 ».

RUBINO Gianfranco, « Les évidences du narrateur », *in Jean Echenoz, Une tentative modeste de description du monde*, Christine Jérusalem, Jean-Bernard Vray (dir.), Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006.

SAINT-GIRONS Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005.

— « Le surplomb aveuglant du sublime » *in La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

SAMOYAULT Thiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Collection 128 », 2005.

SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985.

SÉGUY-DUCLOT Alain , « Généalogie du sublime Le *Περὶ ὕψους* du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote » *in Revue des sciences philosophiques et théologiques* 2004/4 (Tome 88), pages 649 à 672 ; « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2004-4-page-649.htm. Consulté le 22 avril 2020 ».

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien. Des Surréalistes aux postmodernes*, Paris, Puf, 2013.

SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 2012, [1986].

SMIRNOFF Renée de, « Le sublime dans le roman balzacien » in *La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

SORMAN Joy, « La loi du flow » *in Devenirs du roman 1*, Paris, Naïve, 2007.

TISSIER Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *in* L'Espace géographique, 1981. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1981_num_10_1_3607. Consulté le 12 décembre 2018 ».

VALÉRY Paul, « Autour de Corot » *in Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade II, 1960.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIART Dominique, « Le Moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? » *in* Blanckeman Bruno et Milois Jean-Christophe (dir), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

— « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

— « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques » *in* Anne-Marie Monluçonet Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques XIXè-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

— *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

— « Bergounioux, le principe historique » *in* Sylviane Coyault, Marie Thérèse Jacquet (dir.), Les chemins de Pierre Bergounioux, 2016, p. 131-146. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/quodlibet/1155?lang=fr. Consulté le 04 mai 2020 ».

— « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? » *in Studi Francesi*, 177 (LIX | III) 2016. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/studifrancesi/1196. Consulté le 14 mars 2021 ».

— « Les littératures de terrain » *in* Alison James & Dominique Viart, *Littératures de terrain*, revue en ligne *Fixxion XX-XXI*, n° 18 juin 2019. « Disponible en ligne : *http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc*. Consulté le 01 février 2020 ».

— « Comment nommer la littérature contemporaine », *in Fabula*, « L'atelier de théorie littéraire », décembre 2019. « Disponible en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine. Consulté le 12 janvier 2020 ».

— « Écrire avec : le dialogue des livres et des siècles », *in* Silvia Disegni et Dominique Viart (dir.), *Écrire avec les livres. Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains, Francofonia n°78, Printemps 2020.*

WAGNER Frank, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *Itinéraires*, 2013. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/783. Consulté le 14 mars 2021 ».

WOLF Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

— « Le Roman comme démocratie » *in Revue d'histoire littéraire de la France* 2005/2, vol.105. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-2-page-343.htm. Consulté le 20 janvier 2021 ».

— « L'engagement dans la langue » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

ZEMMOUR David, « Claude Simon et l'expérience émotionnelle de la langue » *in Carnets de Chaminadour*, n°11, « Maylis de Kerangal sur les chemins de Claude Simon », 2016.

ZOLA Émile, « Proudhon et Courbet » *in Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879, p.25. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215335v/f24.item. Consulté le 25 juillet 2019 ».

3) Ouvrage sur l'engagement, la littérature impliquée, le travail

BARILIER Étienne, « Changer de monde, ou changer le monde ? » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

BEINSTINGEL Thierry, *La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses*, Thèse de Doctorat en littérature française soutenue en 2017. « Disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01796986/document. Consulté le 05 août 2020 ».

BIKIALO Stéphane et ENGÉLIBERT Jean-Paul, « Avant-propos : pourquoi "dire le travail " », *in Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, PUR, *in La Licorne 103*, 2012.

BLANCKEMAN Bruno, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité » *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

— « De l'écrivain *engagé* à l'écrivain *impliqué* : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIème siècle *in* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquée. Littérature française (XXème-XXIème siècle)*, Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2015.

CHAUDET Chloé, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DAROS Philippe, *Art nouveau ou homme nouveau* : l'avenir d'une illusion *in* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquée. Littérature française (XXème-XXIème siècle)*, Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2015.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, Points essais, 2000.

— « Engagement et contre-engagement, des politiques de la littérature » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

DUJIN Anne et GEFEN Alexandre « Politiques de la littérature » *in Esprit*, juillet/août 2021.

FLOREY Sonya, « Ecrire par temps néolibéral » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

— *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2013.

FRIEDMANN Georges, « L'*Encyclopédie* et le travail humain », *Annales*, 1953, pp.53-61. « Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1953_num_8_1_2133. Consulté le 20 août 2020 ».

GRIS Fabien, « D'autres métiers que le mien » : l'écrivain face au travail de l'autre (Salvayre, Reinhardt, Carrère) » in *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, PUR, *in La Licorne 103*, 2012.

LINHART Danièle, « Quand l'humanisation du travail rend les salariés malades » *in* Connexions 2015/1 (n° 103), pages 49 à 60. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-connexions-2015-1-page-49.htm. Consulté le 25 juillet 2020 ».

LUCBERT Sandra, *Personne ne sort les fusils*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2020.

MÜHLETHALER Jean-Claude, « Une génération d'écrivains "embarqués" : le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire en France » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

RABATÉ Dominique, « La forme à l'épreuve. Remarques sur *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », *in* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquée. Littérature française (XXème-XXIème siècle)*, Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2015.

SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXème-XXIème)*, Paris, Seuil, 2011.

— « Les métamorphoses de l'écrivain engagé » *in Esprit*, juillet/août 2021.

SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Folio, 1987, [1948].

SULEIMAN Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, puf/écriture, 1983.

VIART Dominique, « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique » *in* Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècles)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

— « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? » *in* Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Ecrire le présent*, Paris, Armand Colin/Recherches, 2012.

4) Ouvrages philosophiques, psychanalytiques

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages poche/petite bibliothèque, 2008.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1993 [1942].

— *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1982, [1948].

—*La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961 [1957].

BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986,

CICCONE Albert, « L'archaïque et l'infantile », Spirale 2008/1 (n° 45), pages 133 à 147. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-spirale-2008-1-page-133.htm. Consulté le 20 octobre 2019 ».

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975.

— *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux,* Paris, éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

— *Abécédaire*, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 3 DVD, (1988-1989), 2004.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

DUCROZET Pierre, « Le classique subjectif. Gilles Deleuze vu par Pierre Ducrozet », *Philosophie magazine* n°146, février 2021.

FLEURY Cynthia, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Tracts n°6 », 2019.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » *in Dits et écrits*, Paris, Gallimard « Quarto », t.II, 2001, [1984].

HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Flammarion, « Climats », 2018.

JUNG C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche/ Références », 1996, [1953].

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

LAUGIER Sandra, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire » *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2016, [2009].

— *Nos vies en séries*, Paris, Flammarion, « Climats », 2019.

MARINOV Vladimir, « Introduction », *L'Archaïque*, sous la direction de Vladimir Marinov, Sèvres, éditions EDK, 2008, p.10.

RICŒUR Paul, « L'identité narrative », Paris, *Esprit*, n°140/141 (7/8), Juillet-août 1988.

STIEGLER Barbara, *« Il faut s'adapter »*. *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 2019.

— *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018 – 17 mars 2020*, Lagrasse, Verdier, 2020.

WINNICOTT Donald, « De la régression considérée comme une thérapie » *In De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, pp.334-352, 1983, [1963].

5) Ouvrages, articles sur l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, l'économie, l'histoire, la linguistique

AUGÉ Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle, 1992.

— *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot/Rivages, « Manuels Payot », 2009.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, tel, 1993, [1966].

— *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, tel, 1993, [1974].

BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1986, [1979].

BRUGÈRE Fabienne, *L'Éthique du « care »*, Paris, Que sais-je ?, Puf, 2011.

— « Quand l'individu s'émancipe grâce aux autres », Revue Projet n°346, 2015/3. « Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-projet-*2015*-3-page-59.htm. Consulté le 23 janvier 2021 ».

CAGÉ Julia, *Libres et égaux en voix*, Paris, Fayard, 2020.

COQUART Benoît, *Ceux qui restent. Faire sa vie dans les campagnes en déclin*, Paris, La Découverte, « L'envers des faits », 2019.

DELLUC Brigitte et Gilles, « Lascaux, la découverte de la grotte il y a 70 ans » *in hominidés les évolutions de l'homme.* « Disponible en ligne : https://www.hominides.com/html/references/grotte-de-lascaux-1-decouverte-delluc.php. Consulté le 08 août 2019 »

DICO2RUE. « Disponible en ligne : http://www.dico2rue.com/. Consulté le 02 juin 2020 ».

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, [1969].

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, [1977].

FERNANDEZ Bernard, *L'Identité nomade*, Paris, Economica, « Anthropos », 2002.

GOUDAILLIER Jean-Pierre, « Culture "banlieues", langue des "cités" et Internet » *in Hermès, La Revue* 2015/1 (n° 71) . « Disponible en ligne :

https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-1-page-208.htm. Consulté le 02 juin 2020 ».

HARTOG François, *Le Miroir d'Hérodote,* Paris, Gallimard, Folio histoire, 2001, [1980].

— *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « Point Histoire », 2012, [2003].

HAZAN Éric, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, éditions Raisons d'agir, 2006.

HUSTAK Carla Hustak et MYERS Natasha, *Le Ravissement de Darwin. Le Langage de plantes*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2020.

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles éditions, 2013.

JARCY Xavier (de), *Les Abandonnés. Histoire des « cités de banlieue »*, Paris, Albin Michel, 2019.

LAILLIER Joël et COURT Martine, « Mathis ou la difficile conversion des ressources économiques en capital scolaire » *in* Bernard Lahire (dir.) *Enfances de classe. De l'inégalité parmi les enfants*, Paris, Seuil, 2019.

LAPASSADE Georges, *L'Entrée dans la vie*, Paris, 10/18, 1972, [1963].

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997.

— *Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, - Téraèdre. « Disponible en ligne : http://classes.bnf.fr/rendezvous/actes/8/laplantine.pdf. Consulté le 28 octobre 2019 ».

LE BRETON David, *Une brève histoire de l'adolescence*, Paris, éditions Jean-Claude Béhar, 2013.

— *Adolescence et conduites à risque*, Bruxelles, éditions Fabert et Yapaka.be, 2014.

—*Corps et adolescence*, Bruxelles, Yapaka.be, 2016. « Disponible en ligne : https://www.yapaka.be/sites/yapaka.be/files/publication/ta-87-lebreton corpsadolescence-web.pdf, consulté le 28 octobre 2019 ».

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1985, [1965].

LUSSAULT Michel, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.

— *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 1971, [1926].

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1992.

MOLINIER Pascale, LAUGIER Sandra, PAPERMAN Patricia « Introduction » *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2016, [2009].

OGIEN Albert et LAUGIER Sandra, *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris, La Découverte, 2014.

PAPERMAN Patricia, « D'une voix discordante : désentimentaliser le *care*, démoraliser l'éthique », *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2016, [2009].

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

SALLENAVE Danièle, *Jojo, le gilet jaune*, Paris Gallimard, « tracts n°5 », 2019.

TRONTO Joan, « *Care* démocratique et démocraties du *care* » *in* Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2016, [2009].

URBANDICO. « Disponible en ligne : http://www.urbandico.com/. Consulté le 02 juin 2020 ».

VERNANT Jean-Pierre, « La Belle mort et le cadavre outragé » *in* Gherardo Gnoli **et** Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge University Press. « Disponible en ligne : https://books.openedition.org/editionsmsh/7734?lang=fr. Consulté le 22 décembre 2019 ».

VINCENT-GESLIN Stéphanie et RAVALET Emmanuel**,** « La mobilité dans tous ses états. Représentations, imaginaires et pratiques », *in SociologieS*, mis en ligne le 02 novembre 2015. « Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/sociologies/5134. Consulté le 10 février 2020 ».

WIHTOL de WENDEN Catherine, *Géopolitique des migrations : 40 fiches illustrées pour comprendre le monde*, Paris, Eyrolles, 2019.

III-Romans, récits, poésie, théâtre

BARBEY d'AUREVILLY Jules, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, [1854].

BAUDELAIRE Charles, « Le joujou du pauvre », *Le Spleen de Paris in Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

— « Salon de 1845 » *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992.

BÉGAUDEAU François, *Entre les murs*, Paris, Verticales, 2006.

— *En guerre*, Paris, Verticales, 2018.

BEINSTINGEL Thierry, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010.

BELLANGER Aurélien, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018, [2017].

BERGOUNIOUX Pierre, *Un peu de bleu dans le paysage*, Lagrasse, Verdier, 2001.

BERTINA Arno, *Des Châteaux qui brûlent*, Paris, Verticales, 2017.

BLONDE Didier, *Carnet d'adresses*, Paris Gallimard, « L'un et l'autre », 2010.

— *Leïla Mahi 1932*, Paris, Gallimard, Folio, 2017, [2015].

BON François, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988.

— *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier Poche, 2014, [2000].

— *Daewoo*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2006, [2004].

CARRERE Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, POL, 2009.

CASTINO Didier, *Après le* silence, Paris, Liana Levi, « Piccolo », 2016, [2015].

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, [1932].

CHATEAUBRIAND François-René de, *Les Martyrs* in Œuvres romanesques et voyages II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1969.

CHATWIN Bruce, *Le Chant des pistes*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2008, [1987].

DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex* 2, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2016, [2015]

— *Vernon Subutex 3*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », [2017].

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, [1796].

DUBOIS Jean-Paul, *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, Paris, éditions de l'olivier, 2019.

DUCROZET Pierre, *L'Invention des corps*, Le Méjean, Actes Sud, 2017.

ÉCHENOZ Jean, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, collection « double », 2006, [1995].

— *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

— *Ravel*, Paris, Minuit, 2006.

ERNAUX Annie, *Regarde les lumières mon amour,* Paris, Seuil, Raconter la vie, 2014.

FERNANDEZ Dominique, *Transsibérien*, Paris, Grasset, 2012.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001, [1857].

— *Un cœur simple*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1994, [1877].

FILHOL Elisabeth, *La Centrale*, Paris, POL, 2010.

— *Bois II*, Paris, POL, 2014.

— *Doggerland*, Paris, POL, 2019.

GRACQ Julien, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1989, [1945].

— *Le Rivage des Syrtes*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « La Pléiade » tome 1, 1989, [1951].

— *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1992, [1958].

HÖLDERLIN Friedrich, *« En bleu adorable »*, *in Œuvres,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, [1823].

HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.

HUGO Victor, « Fonction du poète » *in Les Rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, [1840].

— « Demain dès l'aube » *in Les Contemplations* édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, [1856].

HOMÈRE, *L'Iliade*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1972.

— *L'Odyssée*, traduction Victor Bérard, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1974.

HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, [1884].

LAFON Marie-Hélène, *Nos vies*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.

LAMPEDUSA Giuseppe, *Le Guépard*, Paris, seuil, « Points », 2007, [1958].

LARNAUDIE Mathieu, *Les Effondrés*, Le Méjean, Actes Sud, 2010.

LE ROI Adenet, *Cleomadès*, BNF, Gallica. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058327v/f10.item. Consulté le 30 juillet 2020 ».

LIGHIERI Rebecca, *Il est des hommes qui se perdront toujours*, Paris, POL, 2020.

LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018.

MARTIN Nastassja, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.

MATHIEU Nicolas, *Leurs enfants après eux*, Le Méjean, Actes Sud, 2018.

MAUVIGNIER Laurent, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011.

— *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014.

MICHON Pierre, *La Grande Beune*, Paris, Gallimard, Folio, 2017, [1996].

— *Vies minuscules*, Folio, 2018, 1984.

MINARD Céline, *Faillir être flingué*, Paris, Rivages « Poche », 2015, [2013].

MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, [1997].

MONTALBETTI Christine, *Western*, Paris, POL, 2005.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, [1974].

— *Récits d'Ellis Island*, Paris, POL, 1994.

PONGE Francis, « Notes prises pour un oiseau » *in La rage de l'expression in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

— « Pratiques de l'écriture » *in Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

POWERS Richard, *L'Arbre-monde*, Traduit par Serge Chauvin, Paris, 10/18, 2019, [2018].

QUENEAU Raymond, *Un rude hiver*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2014, [1939].

RAVEY Yves, *Pas dupe*, Paris, Minuit, 2019.

ROLIN Jean, *La Clôture*, Paris, Gallimard, Folio 2004, [2002].

— *Le Pont de Bezons*, Paris, POL, 2020.

ROLIN Olivier, *Sibérie*, Lagrasse, Verdier/Poche, 2016.

ROSENTHAL Olivia, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019.

ROUAUD Jean, *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018.

SALLENAVE Danielle, *Sibir. Moscou-Vladivostok. Mai-juin 2010*, Paris, Gallimard, 2012.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, [1938].

SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, édition Pocket, 2007, [1597].

— *Henry V*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Folio, 2000 [1599].

SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

— *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.

TANIZAKI Junichirô, *Eloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Verdier, 2011, [1978].

TRASSARD Jean-Loup, *Dormance*, Paris, Gallimard, 2000.

VASSET Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1999, [1864].

— *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999, [1870].

— *Michel Strogoff*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999, [1876].

VIEL Tanguy, *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2013.

VIRGILE, *L'Énéide*, traduction de Charles Nisard *in Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus - Œuvres complètes*, Firmin Didot, 1868.

ZOLA Émile, *La Bête humaine*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1986, [1890].

— *Travail*, Paris, Fasquelle, 1901, Livre III, chapitre V. « Disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80521z/f2.item.texteImage Consulté le 12 mai 2020 ».

Index des noms

A

Adam, Jean-Michel 34
Adler, Aurélie …….. 45, 95, 160, 198, 199, 329, 332, 335, 336, 337, 346, 353, 354, 407, 408, 431
Agamben, Giorgio 253, 260, 263, 442
Augé, Marc 134, 151, 155, 216, 444

B

Bachelard, Gaston 46, 101, 105,142, 205, 442
Baiocchi, Maria 16, 171, 321, 331, 431
Balzac (de), Honoré 57, 373
Barbey d'Aurevilly, Jules 92, 93, 446
Barilier, Étienne 275, 441
Barthes, Roland …... 89, 90, 91, 108, 186, 270, 291, 379, 380, 435, 437
Baudelaire, Charles ...63, 80, 81, 141, 312, 315, 435, 446
Baudrillard, Jean 123, 124, 128, 443
Bayard, Pierre 135, 136, 247, 252, 433
Bégaudeau, François … 22, 25, 109, 110, 273, 274, 275, 293, 298, 299, 300, 393, 447
Beinstingel, Thierry …… 293, 343, 349, 350, 352, 353, 356, 440, 447
Bellanger, Aurélien .....17, 108, 109, 167 , 168, 435, 447
Benameur, Jeanne 209
Bénichou, Paul 310, 416, 435
Benveniste, Émile 390, 391, 444
Bergounioux, Pierre 25, 161, 163, 256, 258, 259, 261, 312, 328, 432, 440, 447
Bertina, Arno ... 15, 22, 25, 132, 247, 293, 298, 299, 302, 431, 447
Bikialo, Stéphane .. 43, 44, 226, 348, 349, 366, 367, 431, 441
Blanckeman, Bruno..... 185, 276, 277, 435, 439, 441
Blonde, Didier 117, 246, 255, 256, 447
Boileau, Nicolas 363, 438
Bon, François 21, 271, 273, 276, 278, 279, 285, 288, 289, 291, 292, 347, 440, 447
Bonazzi, Mathilde ..15, 18, 33, 35, 82, 93, 187, 242, 308, 329, 331, 358, 409, 428, 429, 431
Braudel, Frernand 256, 444
Brendlé, Chloé ……. 15, 23, 88, 164, 196, 222, 223, 226, 232, 233, 240, 246, 302, 403, 410, 430, 431
Breton, André 34, 435
Brosseau, Marc 36, 59, 433
Brugère, Fabienne 405, 408, 409, 411,444

C

Cadiot, Olivier 15, 23, 307, 431, 435
Cagé, Julia 420, 421,444
Caligaris, Nicole 209
Capone, Carine … 156, 175, 222, 338, 396, 403, 410, 429, 431
Carrère, Emmanuel 193, 398, 399, 401, 447
Castino, Didier 347, 348, 447
Céline, Louis-Ferdinand 209, 241, 242, 347, 447
Chateaubriand (de), François-René 252, 447
Chatwin, Bruce 206, 209, 210, 447
Chaudet, Chloé 276, 307, 441
Chaudier, Stéphane 358, 384, 386, 387, 431
Ciccone, Albert 253, 443
Claro 93, 430, 435
Clément, Gilles 115, 116, 433
Collot, Michel 17,18, 42, 115, 116, 119, 419, 434
Coquart, Benoît 215, 444
Coyault, Sylviane …… 172, 238, 240, 245, 261, 355, 360, 375, 388, 389, 394, 395, 431

D

Darrieussecq, Marie 209
Declercq, Gilles 381, 382, 388, 435
Deleuze, Gilles … 27, 40, 41, 53, 54, 74, 83, 126, 144, 188, 194, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 219, 220, 239, 309, 418, 443
Demanze, Laurent … 108, 177, 285, 290, 293, 356, 402, 435, 436
Denis, Benoît 267, 268, 270, 441
Denizot, Véronique 379, 380, 382, 398, 435
Despentes, Virginie 25, 110, 238, 245, 420, 435
Desportes, Marc 72, 73, 434
Despret, Vinciane 175, 220, 221, 224, 250, 419, 428
Devevey, Éléonore 161, 162, 163, 432
Diderot, Denis..... 83, 86, 95, 186, 187, 349, 356, 447
Didi-Huberman, Georges 28, 308, 309, 443
Disegni, Silvia 94, 436
Divry, Sophie 421
Dubois, Jean-Paul 351, 352, 447
Ducrozet, Pierre 419, 444, 448
Durand, Gilbert 105, 444

E

Échenoz, Jean 74, 75, 76, 78, 184, 185, 186, 236, 448
Engélibert, Jean-Paul 348, 349, 441
Ernaux, Annie 293, 339, 392, 448

F

Favret-Saada, Jeanne 181, 444
Filhol, Élisabeth ..… 22, 25, 67, 169, 170, 172, 238, 240, 245, 293, 298, 299, 301, 302, 303, 355, 360, 375, 431, 436, 448
Flaubert, Gustave ……..37, 53, 232, 269, 270, 313, 329, 436, 448
Fleury, Cynthia 407, 417, 443
Florey, Sonya 29, 270, 271, 272, 274, 441
Fontana-Viala, Marie 48, 51, 52, 53, 54, 97, 164, 175, 191, 192, 251, 432
Foucault, Michel 211, 212, 443

G

Garcin, Christian 91, 126, 436
Gaudé, Laurent 209
Gefen, Alexandre ....… 15, 274, 398, 400, 401, 402, 405, 406, 410, 411, 436, 441
Genette, Gérard..... 94, 185, 436
Germoni, Karine 21, 68, 231, 233, 234, 241, 332, 432
Glaser, Stéphanie 340, 434
Goyet, Florence 313, 314, 334, 344, 345, 346, 436
Gracq, Julien 33, 36, 59, 60, 68, 79, 80, 102, 136, 137, 139, 347, 434, 436, 438, 439, 448
Gramigna, Valeria 21, 166, 167, 331, 432
Gris, Fabien 47, 77, 78, 96, 362, 436, 442
Guattari, Félix 27, 40, 41, 53, 54, 126, 144, 194, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 219, 220, 238, 418, 443

H

Hamon, Philippe 34, 38, 87, 291, 436
Haraway, Donna 223, 249, 443
Hartog, François 88, 213, 312, 445
Hazan, Éric 349, 445
Helkkula, Mervi 227, 234, 235, 432
Hölderlin, Friedrich 311,448
Homère 317, 318, 319, 333, 448
Houellebecq, Michel 26, 109, 349, 350, 448
Hugo,Victor.....71, 83, 135, 136, 140, 31, 311, 371, 372, 416, 437, 448
Hustak, Carla 175, 179, 225, 226, 229, 428, 436, 445
Huysmans, Joris- Karl 93, 174, 358, 427, 428, 448

I

Ingold, Tim..... 92, 93, 103, 205, 445

J

Jarcy (de), Xavier 289, 445
Jérusalem, Christine 85, 87, 434
Jourde, Pierre 51, 56, 65, 115, 434
Jouve, Vincent 62, 63, 437
July, Joël 358, 384, 386, 387, 431
Jung, Carl Gustav 105, 443

K

Kaempfer, Jean …. 177, 188, 189, 271, 313, 314, 318, 320, 323, 335, 381, 429
Kristeva, Julia 90, 91, 437

L

Labadie, Aurore 303, 437
Labarthe, Judith …..... 313, 322, 323, 326, 329, 330, 333, 341, 380, 437
Lacoste, Yves 26, 79, 434
La Fontaine (de), Jean 94, 267, 403
Lampedusa (di), Giuseppe Tomasi ... 117, 219, 304, 305, 449
Lapassade, Georges 408, 409, 445
Laplanche, Jean 113, 443
Laplantine, François..... 196, 198, 445
Larnaudie, Mathieu 25, 133, 134, 135, 449
Laugier, Sandra … 236, 237, 239, 240, 406, 408, 409, 411, 443, 446
Le Breton, David 38, 39, 40, 445
Le Roi, Adenet 333, 449
Le Tasse 378, 380, 437
Leroi-Gourhan, André 336, 445
Lighieri, Rebecca 387, 449
Linhart, Danièle 340, 442
Lafon, Lola..... 421
Lafon, Marie-Hélène 339, 448
Louis, Édouard 343, 344, 449
Lucbert, Sandra 351, 442
Lukacs, Georg 314, 437
Lussault, Michel 213, 214, 218, 445

M

Macé, Marielle 419
Martin, Nastassja 176, 199, 200, 449
Mathieu, Nicolas 245, 449
Mauron, Charles 230, 437
Mauss, Marcel 155, 156, 157, 445
Mauvignier, Laurent 25, 110, 111, 245, 272, 273, 275, 277, 442, 449
Mevel, Yann 258, 259, 437
Meyer, Judith 20, 80, 432
Michon, Pierre 25, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 206, 258, 259, 324, 429, 437, 438, 449
Minard, Céline 126, 128, 132, 449
Modiano, Patrick .....… 28, 135, 136, 180, 255, 256, 309, 310, 311, 438, 449
Molinié, Georges 321, 446
Molinier, Pascale 408, 409, 411, 446
Monballin, Michèle 59, 438
Montalbetti, Christine 126, 128, 132, 449
Mühlethaler, Jean-Claude 267, 442
Murat, Michel 381, 382, 388, 435
Myers, Natasha 175, 220, 221, 224, 428, 445

N

Narjoux, Cécile 165, 308, 431
Nouss, Alexis..... 196, 198, 445

O

Ogien, Albert 236, 237, 446

P

Paperman, Patricia 407, 408, 409, 411, 446
Perec, Georges 98, 116, 153, 211, 252, 290, 392, 449
Piégay-Gros, Nathalie 90, 438
Pinson, Jean-Claude 20, 186, 293, 311, 360, 401, 412, 438
Ponge, Francis 152, 164, 360, 362, 401, 438, 449
Pontalis, Jean-Bertrand 113, 443
Powers, Richard 418, 449
Proust, Marcel 118, 438
Pseudo-Longin... 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 438, 439

Q

Queneau, Raymond 139, 223, 449
Quignard, Pascal..... 363, 370, 438

R

Rabaté, Dominique …15, 20, 23, 192, 235, 239, 245, 273, 275, 277, 315, 325, 432, 442
Raimond, Michel 122, 163, 431, 438
Rannoux, Catherine 43, 44, 226, 366, 367, 431
Ravey, Yves 58, 96, 126, 449
Richard, Jean-Pierre 40, 432
Ricœur, Paul 397, 398, 443
Robbe-Grillet, Alain 279, 438
Roger, Alain 77, 78, 434
Rolin, Jean 109, 180, 286, 287, 449, 449
Rolin, Olivier 109, 118, 120, 121, 449
Rosenthal, Olivia 418, 450
Rouaud, Jean 103, 105, 255, 450
Roussigné, Mathilde 175, 176, 438
Rubino, Gianfranco 185, 439

S

Saint-Girons, Baldine 370, 372, 439
Sallenave, Danielle..... 121, 188, 237, 446, 450
Samoyault, Tiphaine..... 91, 100, 101, 102, 439
Sapiro, Gisèle 274, 278, 442
Sartre, Jean-Paul 137, 139, 141, 237, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 278, 279, 285, 347, 417, 442, 450
Schneider, Michel 92, 439
Schoentjes, Pierre … 41, 76, 119, 126, 127, 132, 160, 162, 169, 254, 255, 350, 432, 434
Serça, Isabelle ….....15, 18, 33, 308, 329, 358, 429
Shakespeare, William 69, 450
Sheringham, Michael 312, 356, 439
Simon, Claude ..45, 57, 77, 101, 116, 162, 206, 256, 257, 258, 259, 361, 367, 368, 383, 428, 429, 433, 434, 439, 440, 450
Smirnoff, Renée (de)..... 372, 373, 439
Sorman, Joy 25, 44, 224, 225, 421, 422, 427, 430, 439
Stiegler, Barbara 22, 23, 24, 218, 443
Stolz, Claire..... 21, 23, 135, 321, 433
Suleiman, Susan 280, 283, 284, 442

T

Tanizaki, Junichirô 308, 450
Thibault, Bruno 22, 23, 247, 301, 302, 433
Tissier, Jean-Louis 33, 59, 439
Trassard, Jean-Loup 254, 255, 450
Tronto, Joan 409, 410, 411, 446

V

Valéry, Paul..... 34, 36, 439
Vasset, Philippe 246, 287, 290, 450
Vercier, Bruno 277, 392, 439
Vernant, Jean-Pierre 317, 318, 319, 446
Verne, Jules 120, 121, 122, 163, 174, 360, 450
Viart, Dominique … 28, 44, 45, 66, 91, 94, 100, 131, 132, 156, 159, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 186, 187, 190, 191, 207, 212, 213, 256, 258, 259, 260, 261, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 289, 296, 298, 312, 322, 328, 333, 347, 363, 367, 369, 371, 389, 390, 392, 396, 397, 433, 439, 440, 442
Viel, Tanguy 25, 126, 127, 132, 450
Vignes, Sylvie …… …153, 163, 166, 169, 174, 175, 282, 386, 389, 390, 392, 394, 401, 433
Virgile 64, 326, 327, 328, 450

W

Wagner, Franck 184, 185, 236, 440
Westphal, Bertrand 18, 88, 90, 434
Wihtold de Wenden, Catherine 208, 209, 446
Winnicott, Donald 46, 113, 444
Wolf, Nelly 23, 237, 241, 242, 342, 440

Y

Yapaudjian-Labat, Cécile 65, 66, 114, 315, 384, 397, 399, 400, 406, 433

Z

Zola, Émile 89, 92, 140, 142, 176, 177, 180, 277, 278, 290, 291, 292, 347, 354, 355, 400, 440, 450