

## Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal

- 1 Dans le contexte contemporain, la production littéraire de Maylis de Kerangal interroge plusieurs genres traditionnels, qui traduisent autant d'attitudes face à la matière romanesque : si, d'un côté, certains de ses ouvrages restent ancrés à l'expérience autobiographique – c'est le cas de *Dans les rapides* (Naïve, 2007) ou, encore, de *Corniche Kennedy* (Verticales, 2008)<sup>1</sup> –, d'un autre côté elle est entraînée souvent vers une exactitude de documentariste ; cette tendance est marquée par un travail de recherche linguistique débordant parfois dans la rêverie lyrique (*À ce stade de la nuit*, Verticales, 2015), aussi bien que par l'intégration d'une série de points de vue autour d'une action chorale qui constitue le fil rouge de la narration ; dans *Naissance d'un pont* (Verticales, 2010) et *Réparer les vivants* (Verticales, 2014), les contours épiques de l'action-cadre<sup>2</sup> permettent l'étalage d'un vocabulaire technique fondant le propos éthique de l'écriture<sup>3</sup>. De la même façon, son dernier ouvrage, *Un chemin de tables* (Seuil, 2016), semble se développer à partir d'un intérêt pour le langage – étude préalable à toute entrée en matière – et d'un travail d'annotation méticuleuse vivifié par la richesse du discours. Ainsi, les romans de Maylis de Kerangal représentent-ils idéalement le croisement d'une série de tendances qui ont caractérisé la littérature contemporaine – dite aussi de l' "extrême contemporain"<sup>4</sup> – pendant les dernières décennies : le retour au moi s'apparente, plus généralement, à un retour au réel, alors que le lyrisme<sup>5</sup> de la prose mouvementée le canevas de l'intrigue.
- 2 Au cours d'un colloque organisé en octobre 2015 à l'Université Jean Jaurès à Toulouse, Maylis de Kerangal a eu l'occasion de parler elle-même du *lyrisme de la matière* qui se répand de sa prose romanesque, entendue en même temps comme une *épopée*<sup>6</sup>. Dans cette étude, on cherchera à analyser comment ces deux registres, lyrique et épique, servent la cause de l'inscription de l'écrivain dans son texte, notamment dans deux ouvrages où la dimension intime et collective de l'intrigue coexistent en gardant chacune son importance : il s'agit de *Naissance d'un pont* et de *Réparer les vivants*. Cette inscription se produit par des moyens qui vont bien au-delà d'une part de l'autobiographisme, de l'autre d'une pure objectivité, et agissent à un niveau que nous nous contenterons, pour l'instant, de définir comme rythmique – en particulier à travers l'outil stylistique de la ponctuation.

### L'immanence de l'auteur et le geste de l'écrivain

- 3 Ce lyrisme de la matière, qui constitue la tonalité fondamentale de son style, pourrait s'interpréter comme une véritable joie de la création, comparable au matérialisme ludique et enchanté du personnage de Diderot dans *Naissance d'un pont* – un enthousiaste du processus choral d'enchâssement de compétences et valeurs qui sont en jeu dans l'actualisation d'un projet, dans ce cas le pont qui paraît dans le titre :  

ce qui l'excitait, lui, c'était l'épopée technique, la réalisation des compétences individuelles au sein d'une mise en branle collective, ce qui le passionnait c'était la somme de décisions contenue dans une construction, la succession d'événements courts rapportés à la permanence de l'objet, à son inscription dans le temps. Ce qui le mettait en joie, c'était d'opérer la validation grandeur nature de milliers d'heures de calculs.<sup>7</sup>

- 4 Pour l'écrivaine, cette joie de la création consiste à devenir *avec* le roman, dont la rédaction comporte l'acquisition de toute une série de connaissances qu'elle doit incorporer dans le texte afin de le rendre crédible : "le roman colonise ma vie quotidienne – et non l'inverse –, j'ai changé d'état : je pratique l'analogie à longueur de journée [...] par ces intérêts compulsifs, je me suis enrichie, accrue, transformée – c'est un peu moi le devenir-roman"<sup>8</sup>.
- 5 Du point de vue philosophique, Maylis de Kerangal semble donc affirmer l'immanence totale de l'auteur dans sa création, à son tour matière souple modelée par la connaissance – les "collections" qu'elle rassemble en vue de chaque entreprise romanesque<sup>9</sup>. Pour essayer de comprendre la *naissance d'une écriture*, il n'est pas inintéressant de se retourner vers l'une des sources déclarées de l'auteure, Gilles Deleuze<sup>10</sup>, dont la philosophie offrirait l'espace-temps confortable où inscrire son expérience d'écrivaine. Un espace – ce plan d'immanence qui est avant tout image de la pensée – et un temps – fait de "contractions [...] [d'] accélérations et décélérations, [de] plis"<sup>11</sup> – qui travaillent l'action romanesque dans le mouvement inépuisable de l'existant. Deleuze définit, avec Guattari, son plan d'immanence en termes justement spatiaux : il est conçu non pas comme "l'horizon relatif qui fonctionne comme une limite, change avec un observateur et englobe des états de chose observables, mais [comme] l'horizon absolu, indépendant de tout observateur, et qui rend l'événement comme concept indépendant d'un état de choses visibles où il s'effectuerait"<sup>12</sup>. Dans les deux romans de Maylis de Kerangal, cet horizon absolu est donné par la portée collective des deux gestes qui forment la charpente où est sertie tout autre action décrite (qu'elle y soit inscrite dès le départ, ou bien qu'elle y conflue lentement) – la construction d'un pont, la transplantation d'un cœur. L'épopée, mot qui revient, comme nous le voyions dans le passage sur Diderot, et son inscription collective s'étirent sans limites déterminant le fond de la narration, selon la métaphore liquide qui gouverne le mouvement deleuzien de la pensée : "Les concepts sont les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule"<sup>13</sup>. Les concepts – et donc tout système philosophique – ne pourraient exister sans l'agencement au plan, qui en "assure le raccordement [...], avec des connexions toujours croissantes"<sup>14</sup>.
- 6 Dans cette optique, la scène initiale de *Réparer les vivants* mérite une attention toute particulière. Celle-ci montre jusqu'à quel point les deux pensées – celles de Gilles Deleuze et de Maylis de Kerangal – sont l'une et l'autre compatibles : trois amis passionnés de surf (parmi lesquels le protagoniste du récit, Simon Limbres) se donnent rendez-vous très tôt le matin, arrivent au bord de la mer et partent "à la recherche de la plus belle vague qui se soit jamais formée sur Terre", rendez-vous presque magique avec "cette onde venue du fond de l'océan, archaïque et parfaite, la beauté en personne"<sup>15</sup>. Une occasion unique, ils le savent. L'unicité de cette conjonction semble annoncer un événement menaçant l'ordre, comme souvent dans un canevas tragique<sup>16</sup>, et, en effet, lorsqu'ils rentrent au Havre avec leur camionnette se produit l'accident qui jettera Simon dans les limbes d'un coma profond. Dans un entretien datant de 1985, Deleuze parle du surf comme de l'un de ces sports qui se fondent sur l'agencement<sup>17</sup> – autrement dit, sur la capacité de s'accorder au mouvement d'une autre entité indépendante, la vague, et de faire un avec elle : pour Maylis de Kerangal, la vague devient le déclencheur de l'agencement du lecteur au récit et suggère une forme canalisant le contenu, le *tube* de l'écriture sur lequel vont glisser

les personnages, participant tous à l'événement mythique de la greffe du cœur de Simon.

- 7 Toujours dans cet entretien de 1985, Deleuze précise que si "l'objet de la philosophie" c'est de "créer des concepts", "le véritable objet de l'art c'est de créer des agrégats sensibles"<sup>18</sup>, dans une continuité qui fait de chaque discipline une forme distincte de création. Ce rapprochement du domaine de la création nous permet d'élaborer une sorte d'équation, dont il faudrait déchiffrer l'inconnue : d'un côté, nous savons que le plan d'immanence correspond à l'horizon absolu de l'épopée, c'est-à-dire à un registre épique<sup>19</sup> transposé dans le contemporain – voix unique qui célèbre les actes héroïques des hommes ; de l'autre, les vagues deleuziennes qui figurent les concepts ne peuvent qu'être, en suivant cette logique, les voix individuelles qui hérissent le plan uni de la narration et interfèrent avec la voix principale. Or, il faut se demander quelle est la nature de ces voix : *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* rassemblent un groupe de personnages autour du chantier et de l'hôpital où se déroule l'action – lieux qui viennent s'apparenter au campement des achéens de l'*Illiade*, où "des rétroactions, des connexions, des proliférations"<sup>20</sup> agissent et créent constamment de nouveaux agencements entre les personnages. Étant donnée cette dimension chorale qui constitue une grande partie de ces ouvrages, pouvons-nous les considérer comme des romans polyphoniques, modernes au sens bakhtinien ?
- 8 Le critique russe reconnaît à Dostoïevski le mérite d'avoir fixé la forme du roman polyphonique, où n'est pas attestée "l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement multiplicité de consciences, possédant chacune leur monde et se combinant ici dans l'unité d'un événement"<sup>21</sup>. Chaque voix "résonne aux côtés de la parole de l'auteur", si bien qu'est dépassée l'omniscience du narrateur qui caractérisait les conceptions romanesques précédentes. Cette idée du *quid* romanesque s'oppose évidemment à la narration épique, qui est au contraire homophonique<sup>22</sup>. Chez le romancier russe, la force de la voix devient constitutive du personnage même : "Le héros de Dostoïevski n'est pas un personnage objectif, mais une parole faisant pleinement autorité, une pure voix"<sup>23</sup>, qui ne laisse échapper de l'individu que ce qui peut être absorbé dans son discours.
- 9 Bien que dans les romans dont il est question ici le narrateur cède parfois la parole aux personnages, la définition bakhtinienne ne semble pas correspondre au geste mis en place ; en fait, la voix du narrateur prévaut constamment sur celle des personnages – rarement introduite par une véritable forme dialogique<sup>24</sup>. Ce choix consolide la dimension épique du récit : le narrateur contrôle le roulement incessant de la vague à travers une orchestration qui ne perd jamais le sens de la domination du collectif sur l'individuel, ni de l'écrivain sur le langage. La prépondérance de la dimension méta-discursive sur la "geste collective" (*RV* 266) lancée dans l'espace-temps de la narration se trouve à la fin de *Réparer les vivants*, moment singulier de célébration de la sur-geste de l'écrivain – philosophe et artisan en même temps – alors en mesure, voire chargé, de reconstituer l'unité du corps saccagé de Simon. Thomas Rémige, orchestrateur intradiégétique de la greffe, prépare le garçon pour que les parents puissent l'enterrer après l'extraction des organes et, à côté de son chant, se dresse la parole littéraire – champ de réhabilitation du héros :

C'est la belle mort, c'est un chant de belle mort. Non pas une élévation, l'offertoire sacrificiel, non pas une exaltation de l'âme du défunt qui nuagerait en cercles ascendant

vers le ciel, mais une édification : il reconstruit la singularité de Simon Limbres. [...] il le fait s'asseoir à minuit en face de sa mère qui fume dans la cuisine pour lui parler de son père, il lui fait déshabiller Juliette et lui tendre la main pour qu'elle saute sans crainte du mur de la plage, il le propulse dans un espace post mortem que la mort n'atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l'écriture. (RV 270-271)

- 10 Une des vertus de la littérature réside donc dans sa capacité à restituer un visage reconnaissable, celui que la mère de Simon, Marianne, entrevoit au bout de sa nuit d'attente :

Que subsisterait-il, dans cet éclatement, de l'unité de son fils ? Comment raccorder sa mémoire singulière à ce corps diffracté ? Qu'en sera-t-il de sa présence, de son reflet sur Terre, de son fantôme ? Ces questions tournoient autour d'elle comme des cerceaux bouillants puis le visage de Simon se forme devant ses yeux, intact et unique. Il est irréductible, c'est lui. (RV 253)

- 11 Enfin, le thème de la joie de la création assume une valeur épique, une épaisseur collective par laquelle l'écriture s'approprie à nouveau son rôle d'officiante au moment crucial de la mort d'un individu, au sein d'une communauté qui tend, au contraire, à renier la fin de la vie en la cachant sous des statistiques encourageantes<sup>25</sup>. À ce point de notre analyse, nous définissons le lyrisme de la matière comme un lyrisme de la chose littéraire, de l'artisanat de l'écriture, qui se redresse au centre de la communauté. Cette position de centralité au cœur d'une société organisée, confère à la voix de l'écrivain un pouvoir totalisant, tout comme la voix mythique de l'aède, chanteur des rites collectifs de l'antiquité. En bref, ce lyrisme réintègre pleinement l'écrivain dans le réel, et le réel dans une dimension épique.

### Anatomie, écriture et ponctuation

- 12 Une fois défini le rôle de la plume qui dirige le chantier et la cérémonie, laquelle encadre par son geste et par sa voix les gestes et les voix participant à sa narration, il faut se retourner vers le sujet écrivant. Maylis de Kerangal a récemment souligné que la présence de celui ou celle qui écrit dans le texte n'est pas du tout métaphorique, ni abstraite ; selon l'auteure, l'écrivain est présent dans le texte *par et avec son corps*. Donnée préalable à élucider afin de comprendre cette affirmation : la centralité de la notion de rythme dans sa prose.
- 13 Henri Meschonnic fondait l'importance de cet aspect du langage lorsqu'il cherchait à dépasser la dualité du signe saussurien et, avec cette finalité, préconisait une échelle de la signification procédant par degrés dans un *continuum*. Une fois le rythme rangé parmi les configurations possibles du discours (ayant la même importance que le signifié), il devient un élément nécessairement porteur de sens, puisque tout discours est inséparable de son sens. Le raisonnement se complète aisément : "Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours"<sup>26</sup>. Meschonnic ouvre à l'effacement de tout dualisme aussi pour ce qui concerne prose et poésie, si bien que le rythme entre de droit dans l'organisation du discours même quand il n'est pas en vers, ce qui est notre cas. L'essayiste identifie à un tel point rythme et sujet écrivant qu'il en viendra à concevoir le premier comme le "continu du corps au langage"<sup>27</sup>. Nous essaierons de montrer comment la ponctua-

tion rend manifeste cette présence, organisatrice du rythme qui gouverne l'espace-temps de l'écriture.

- 14 La ponctuation comme élément de style a fait l'objet d'études très récentes, dans lesquelles on a clarifié son potentiel de signification. Isabelle Serça reprend les théories de Meschonnic en soutenant que "corps et langage sont indissociables"<sup>28</sup> et en suggérant que le geste de l'écrivain n'est que le prolongement de la façon dont celui-ci occupe l'espace. L'instrument qui permet de laisser une trace matérielle de soi dans le texte est à juste titre la ponctuation<sup>29</sup>, objet qui "se situe à l'intersection de la norme et de l'usage, autrement dit à l'intersection de la langue et du style"<sup>30</sup>, et que Maylis de Kerangal définit comme "l'anatomie du langage, la structure du sens" (*RV* 119), témoignant ainsi à la première personne de l'importance que revêt cet aspect dans son écriture. Nombre d'écrivains ont déjà exprimé dans le passé leur intérêt pour la dissémination du corps dans l'espace physique de la page, comme Anne Bragance, qui, en 1980, répondait à une enquête en affirmant que "chaque écrivain anime cet autre espace qui lui est donné, la page blanche, d'un souffle tout à fait singulier, intime, le sien"<sup>31</sup>, ce qui renvoie à la conception, peut-être peu satisfaisante, qui relie la ponctuation à une simple reproduction sur la page des marques de l'oralité. Cependant, en devenant un fait de style, la ponctuation se détache de la sphère de l'oral pour entrer dans le domaine littéraire. Elle instaure un rythme d'écriture qui résume toute l'expérience du devenir-roman ; plus précisément, dans le cas de Maylis de Kerangal, elle fait ce que les personnages eux-mêmes ne sauraient ou ne pourraient jamais faire : elle leur apprend à *nager*, selon la définition que donnait Deleuze de cet acte simple et pourtant fondamental :

Alors, au contraire je sais nager, ça veut pas dire forcément que j'ai une connaissance mathématique ou physique, scientifique du mouvement de la vague, ça veut dire que j'ai un savoir-faire. Un savoir-faire étonnant, c'est à dire que [j']ai une espèce de sens du rythme. La rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire le rythme ? Ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça se passe entre la vague et moi, c'est-à-dire ça se passe entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague, et les parties de mon corps, ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps, et mon habileté, lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec les rapports de la vague. Alors c'est : je plonge au bon moment, je ressort au bon moment, j'évite la vague qui approche ou au contraire je m'en sers, etc. Tout cet art de la composition des rapports.<sup>32</sup>

- 15 La ponctuation, donc, comme "art de la composition des rapports". De fait, chez Maylis de Kerangal, elle gère les rapports entre la pensée et la parole, celle qui, d'un personnage, va s'enchâsser dans l'autre, dans sa pensée, en générant une autre parole, qui se produit à son tour dans l'espace physique où se joue ce rapport : gestion du contact, de la communication, entre ces hommes et ces femmes qui se trouvent à partager l'entre-temps de la narration. On retrouve un exemple frappant de l'usage que l'écrivaine fait à la fois de la ponctuation de page et de la ponctuation de phrase, lorsque s'effectue la rencontre entre Marianne et Pierre Révol, qui doit lui communiquer l'état irréversible du coma de Simon :

Le café refroidit dans le gobelet, Révol boit lentement quand, face à lui, Marianne est désormais une statue de pierre. Le téléphone retentit dans la pièce, une, deux, trois sonneries mais Révol ne décroche pas, Marianne fixe son visage, littéralement l'absorbe – carnation d'une blancheur soyeuse, cernes mauves sous de grandes soucoupes d'un

gris transparent, paupières lourdes, fripées comme des coquilles de noix, une figure longue et mouvementée – et le silence enfle jusqu’à ce que Révol reprenne : je suis inquiet – sa voix a beau bruiter un son inconnu à l’oreille de Marianne, et illico accélérer sa respiration, elle n’est pas enveloppante, ne sonne pas comme ces voix dégueulasses qui prétendent au réconfort quand elles poussent dans le charnier, elle désigne au contraire une place pour Marianne, une place et une ligne.

– Il s’agit d’un coma profond.

Les secondes qui suivent ouvrent un espace entre eux, un espace nu et silencieux, au bord duquel ils se tiennent un long moment. (RV 62)

- 16 Serça a déjà analysé l’usage que Maylis de Kerangal fait du tiret simple : dans *Naissance d’un pont*, il a par exemple la fonction de marquer les temps d’une danse, “une chorégraphie très précise”<sup>33</sup> s’adaptant à la sinuosité de la phrase. Dans le passage ci-dessus, le jeu est aussi subtil : l’interaction entre Révol et Marianne commence par une prise de distance (il boit un café, elle est pétrifiée), qui se mouvemente grâce à la ponctuation. Leurs (in)actions successives (il ne répond pas au téléphone, elle l’absorbe du regard) sont séparées de façon assez abrupte par une simple virgule, après quoi un tiret annonce le passage à un ordre communicatif non verbal – observation, tâtonnement, instinct, par quoi Marianne cherche soit à arracher un indice, soit à prolonger l’attente – qui précède le retour à la communication verbale (“je suis inquiet”) par un autre tiret. Par la suite, un tiret fait glisser le narrateur dans un domaine encore une fois non linguistique (respiration, son de la voix, effet). Enfin, le retour à la ligne qui, comme le relève Serça, augmente “l’importance cruciale des propos”<sup>34</sup>, et un blanc avant de recommencer avec un autre paragraphe, dont le début explique, en quelque sorte, le choix de séparer les deux morceaux de texte : le blanc devient le temps de l’absorption de la nouvelle de la part de Marianne et du choc de l’avoir communiquée pour Révol – leur distance est ainsi rétablie comme quelques lignes auparavant, à savoir la distance physiologique qui existe entre eux de par leur rôle et leur fonction dans le récit.
- 17 Nous voyons avec quelle attention l’auteure distribue les signes de ponctuation, qui déterminent un rythme dépendant de la situation et de la relation entre les personnages. La ponctuation en tant que rythme est aussi l’objet d’un métadiscours qui renforce l’idée d’une attention particulière pour la gestion du *temps* des relations. C’est ainsi, par exemple, que Thomas “se cale illico sur [un] nouveau tempo” (RV 129), celui du consentement du père de Simon à la greffe après qu’il avait opposé son refus. Cette phrase se poursuit avec les deux points et la liste des organes à prélever, réponse directe à la question de Sean : encore une fois, la ponctuation est “calée” à son tour dans le rôle de médiatrice entre les personnages, dans ce cas un rôle qui consiste à souligner la nécessité, de la part de Thomas, d’harmoniser immédiatement son ton avec celui de l’homme. Question d’urgence et d’empathie.
- 18 La ponctuation d’œuvre est l’élément organisateur de toute la première partie de *Naissance d’un pont*, où Maylis de Kerangal fait un usage très méticuleux de la division en chapitres et en paragraphes. Le premier personnage introduit dans la narration est Georges Diderot, présenté avant même la situation-cadre de la construction d’un pont. Après ce semblant de préface s’ouvre une différente section, où l’on annonce la construction d’un pont autour duquel graviteront un certain nombre de personnages : un long paragraphe est consacré aux travailleurs de la Pontoverde, entreprise en charge des travaux, considérés en tant que groupe ;

ensuite, le regard du narrateur s'individualise, et nous rencontrons tous les personnages qui nous seront familiers (Mo Yun, Duane Fisher et Buddy Loo et puis, séparées par un blanc, les femmes qui les rejoindront avec, en particulier, Katherine Thoreau). Après un dernier blanc, la présentation de Søren Cry et le retour sur une plus générique "multitude" (NP 35). Deux chapitres distincts vont suivre, l'un introduisant Sanche, l'autre Summer Diamantis, avec qui se clôt la section du livre. De façon tout à fait logique, l'auteure a décidé de concentrer dans une même section tous les personnages principaux du roman, à l'exception de Diderot qui est la véritable ligne de fuite du récit. Son isolement initial pousse à plusieurs interprétations et dénote en tout cas une grande attention rythmique : lente progression vers le centre de l'action qu'est le chantier, ce début donne de l'épaisseur aux héros engagés dans la construction du pont. Leur passé et les bribes de contexte qui nous sont offertes empêchent de retomber dans l'archétype, ce que Maylis de Kerangal voulait expressément éviter<sup>35</sup>.

- 19 Le recours à une ponctuation signifiante est personnel aussi bien que structural, puisqu'il constitue l'arrangement concret du texte que nous lisons. C'est le rythme de la pensée qui s'imprime sur le roman, selon une mise en abîme qui, de sa structure, touche – en progression – au paragraphe, à la phrase, au mot<sup>36</sup>. Au-delà du lien capital entre rythme et souffle, respiration, matérialité du geste de l'écriture, cette spirale interroge les rapports de la pensée au corps : dans sa critique de la philosophie de Spinoza, Deleuze compte parmi les aspects les plus révolutionnaires de son système la négation d'une primauté de la dimension spirituelle. Le corps participe à l'activité de celle-ci en révélant des zones d'ombre que la conscience ne peut point contrôler, ce qui contredit les principes cartésiens. Deleuze écrit à ce propos :

Il s'agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu'on en a, et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a. Il n'y a pas moins de choses dans l'esprit qui dépassent notre conscience, que de choses dans le corps qui dépassent notre conscience. C'est donc par un seul et même mouvement que nous arriverons, si c'est possible, à saisir la puissance du corps au-delà des conditions données de notre conscience. On cherche à acquérir une connaissance des puissances du corps pour découvrir *parallèlement* les puissances de l'esprit qui échappent à la conscience, et pouvoir *comparer* les puissances.<sup>37</sup>

- 20 Meschonnic aussi cite Spinoza lorsqu'il énonce sa conception de rythme : le corps qui agit dans la pensée devient non plus une question de versification (entendue comme alternance entre temps faible et temps fort), mais mouvement d'une parole signifiante dans les mailles d'un langage qui serait au contraire pétrifié. En d'autres termes, le rythme est le souffle qui donne mouvement et donc vie à la pensée. C'est sur ce mouvement vital et fécond que se fondent *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* : un "seul et même mouvement" d'un corps penché de tout son poids sur un texte afin de lui imprimer une force génératrice de sens. Pont lancé quelque part dans l'espace, à un autre bout que le romancier sait prévoir, parce qu'il est à la fois philosophe et artisan faiseur d'un rythme qui lui appartient. Le geste spinozien nous renvoie ainsi au geste absolu de l'écrivain qui raconte – écrivant avec tout son corps – la geste collective.

## Un chant politique

- 21 Maylis de Kerangal semble attribuer à l'écriture une fonction bien concrète, celle de rattacher l'écrivain à son milieu et à son époque<sup>38</sup> – peu importe que la matière de son chant soit faite de joie ou bien de deuil. Pour ce faire, ses romans exploitent ce que Meschonnic définissait comme la “force du langage” : une capacité qu'a le langage d'agir, sans être nécessairement lieu de vérité. Et pourtant, dans *Réparer les vivants*, l'écriture impose une telle force à l'action, qu'elle semble accompagner, voire permettre, les gestes de recomposition de la “dépouille” de Simon.
- 22 Dans la partie finale du roman, le jeune garçon est inscrit explicitement dans trois traditions épiques majeures : ses cicatrices “rappellent un coup mortel – la lance au flanc du Christ, le coup d'épée du guerrier, la lame du chevalier” (RV 268), référence à l'épopée biblique, grecque et médiévale, c'est-à-dire aux trois traditions qui témoignent du continuum oral/écrit du récit de fondation occidental. Thomas se transforme ainsi en “rhapsode de la Grèce ancienne” et commence à chanter lorsqu'il s'occupe de “la toilette du corps” (RV 268) de Simon. Les résonances classiques des deux gestes amorcés sont évidentes : le corps de Simon est recousu et lavé. Le geste de coudre se présente comme un geste extrêmement simple : “ce qui frappe, c'est que coudre, ce geste archaïque sédimenté dans la mémoire des hommes depuis les aiguilles à chas du paléolithique, puisse rallier le bloc opératoire et trouver à conclure une opération d'une telle teneur technologique” (RV 265-266). Le nettoyage de la dépouille mérite une réflexion ultérieure. En fait, l'intertextualité entretenue par ce passage du roman avec la scène qui suit la mort et la défense du corps de Patrocle sur le champ de bataille dans *l'Iliade* aide à saisir son importance. Dans le chant XVIII du poème homérique, Achille pleure la perte de son ami et donne l'ordre de laver et de préparer le corps pour le bûcher rituel :

À ces mots, Achille invita ses compagnons d'armes  
 À dresser dans la flamme un grand trépied, pour qu'on lave  
 Au plus vite Patrocle de ses souillures sanglantes.  
 Ils plaçaient le trépied à chaudron sur la flamme brûlante,  
 Puis versèrent l'eau, puis embrasèrent les bûches.  
 L'eau chauffait : le trépied confiait sa panse à la flamme.  
 Lorsque l'eau vint à frémir dans l'airain magnifique,  
 Ils lavèrent le corps, l'enduisirent d'une huile onctueuse.  
 D'un onguent de neuf ans ils remplirent alors les blessures,  
 Sur un lit ils le posèrent, couvert des pieds à la tête  
 D'une étoffe souple, et, dessus, d'une étoffe brillante.<sup>39</sup>

Quelle est la valeur du chant de Thomas (et de tout récit) face à la mort ? Alors que le corps de Simon est maintenant réduit à une chose inanimée (“Châssis, carcasse, peau. Celle du garçon prend lentement la couleur de l'ivoire, [...] elle semble devenir une carapace sèche, un plastron, une armure”, RV 268) le chant, accompagné de ces gestes de réparation mentionnés plus haut, en permet la reconnaissance de la part de ceux qui restent. Il faut rappeler que dans le poème homérique le deuil pour la perte de Patrocle est à la fois individuel, pour Achille, et collectif ; c'est l'ensemble de la communauté qui est réunie autour du cadavre du jeune écuyer, nettoyé, humecté avec l'huile funéraire et couvert d'un linge<sup>40</sup>. De la même façon, Thomas “enveloppe la dépouille dans un drap immaculé – ce drap qui sera noué ensuite autour de la tête



et des pieds” (*RV 270*), selon un protocole qui renvoie aux rites de l’antiquité. Cette forme de restitution *ad integrum* indemnise à la fois l’individu et la communauté, en remplaçant le héros réifié dans un cadre signifiant. Si dans son essai sur l’*Iliade* Simone Weil voyait dans le poème l’application brutale du pouvoir de soumission de la force, qui fait tout périr, elle n’oublierait pas de rappeler à l’Occident que la brutalité de l’antiquité connaissait – dans la notion de Némésis – la rééquilibrage des torts subis<sup>41</sup>. Cependant, dans une société qui refuse la mort et en repousse l’idée, le chant est incapable de récompenser le deuil par le don du sens. Maylis de Kerangal réfléchit donc sur la fonction anthropologique et sociale de la littérature ; elle suggère que le geste le plus simple peut restituer le héros à la collectivité, et la collectivité à son humanité. Parmi ces gestes simples se range enfin l’écriture – maximisation de complexité et, pourtant, d’immédiateté.

- 23 Au fond, *Naissance d’un pont* et *Réparer les vivants* sont deux romans qui posent des questions *politiques* : qu’en est-il, à présent, de l’idée de collectivité ? Comment peut-on raconter l’épopée contemporaine ? Qui peut la raconter ? La tentative de Maylis de Kerangal consiste, dans cette perspective, à rattacher le geste de l’écriture à une sphère publique ; et pourtant, en même temps, l’écriture est l’acte le plus lyrique qui soit – le geste le plus personnel et le plus intime, matérialisation d’un rythme, d’un souffle, d’un corps. Si l’on rentre dans le texte, on s’aperçoit que le rythme fait aussi l’objet d’un métalangage décrivant à son tour le souffle de chaque personnage, aussi bien que sa langue, comme dans une réfraction infinie de l’ensemble sur chaque partie ; d’où l’importance de la remarque, apparemment anodine, portant sur le français “perturbé” de Diderot, un français qui connaît “de drôles de chamboulements” à cause du creuset linguistique qu’est à chaque fois le nouveau chantier où il se trouve à travailler (*NP 15*). Le regard jeté sur ce petit miroir de la mondialisation, où même le sexe est vécu comme “l’un des principes activateurs du grand mélange global” (*NP 170*), entraîne avant tout un questionnement sur l’agencement de l’identité individuelle et de l’âme collective qui pousse au fond de chaque récit de fondation. La greffe se fait, enfin, par l’intégration de *voix* indépendantes dans un *style* particulier. La découverte d’une langue personnelle – lyrique – passe par le “tâtonnement gigantesque” (*NP 71*) d’une interrogation adressée au savoir collectif par excellence, c’est-à-dire le code partagé par les parlants d’une communauté. Celui-ci doit être ensuite adapté au rythme individuel. La principale trace textuelle du rythme est la ponctuation, terme qui se réfère à la ponctuation d’œuvre, de page et de phrase. Par les ruses stylistiques de la ponctuation, Maylis de Kerangal reproduit sur le papier la métaphore liquide de Deleuze – chaque signe ponctuant par les voix et les pensées des personnages le fond continu de la narration – et inscrit la théorie du rythme de Meschonnic dans ses ouvrages, installant ainsi un dialogue entre les deux référents majeurs d’une poétique qui trouve son barycentre à la hauteur des poumons – d’où part ce souffle (ou chant) qui fait de l’écrivain une figure à la fois épique et lyrique.

Chiara Nifosi  
University of Chicago

## NOTES

- <sup>1</sup> À ce propos, on renvoie à l'entretien réalisé pour la revue *Décapage*, "La panoplie littéraire de Maylis de Kerangal", n° 53, été-automne 2015, p. 104-107, où elle révèle l'empreinte autobiographique de ces deux romans.
- <sup>2</sup> *Naissance d'un pont* est défini par l'écrivaine comme une "épopée en plan large, western technique, roman de fondation, fable de la mondialisation", alors que *Réparer les vivants* "fraye vers le chant comme temps archaïque de la littérature", se rapprochant ainsi d'une mythographie (*Décapage*, art. cité, p. 108, 112).
- <sup>3</sup> Pour Maylis de Kerangal, il s'agit d'une véritable éthique de l'écriture : "La précision, pour moi, est une éthique qui arrache le verbe au flou. Il faut faire l'effort de ne pas s'abriter derrière le doute guide ma plume, tout est dans tout, etc. La précision, c'est aussi un enjeu moral" (tiré d'un entretien disponible au lien <http://www.lactualite.com/culture/maylis-de-kerangal-une-plume-arrache-coeur/>).
- <sup>4</sup> Selon la définition de Michel Cailliois, citée par Viart dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 325.
- <sup>5</sup> Dans l'analyse de Dominique Viart, à la "nouvelle-fiction" romanesque correspond un "néo-lyrisme", "poésie de l'affect et de l'élan, centrée sur le sujet et ses émotions" (Michèle Touret – Francine Dugast-Portes, dir., *op. cit.*, p. 322). Dans la prose, l'épanouissement du moi – sa présence effective dans le texte – constitue un dépassement de la perspective purement naturaliste qui s'était imposée au XIX<sup>e</sup> siècle et du structuralisme barthésien, qui décrète la mort de l'auteur au profit du texte, devenu porteur de son propre sens. En tant qu'écriture personnelle, voire intime, la prose peut représenter à son tour une forme de lyrisme – élan qui est sans aucun doute présent dans la prose de Maylis de Kerangal.
- <sup>6</sup> On se réfère à l'entretien avec Mathilde Bonazzi et Isabelle Serça du 10 octobre 2015, disponible au lien [http://www.dailymotion.com/video/x39bsu3\\_maylis-de-kerangal-partie-1\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x39bsu3_maylis-de-kerangal-partie-1_creation)
- <sup>7</sup> Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, 2010, p. 72-73. Dorénavant *NP*.
- <sup>8</sup> Maylis de Kerangal, "La centrifugeuse, le papier tue-mouche et l'écumoire", dans Emmanuel Adely et al., *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, p. 149.
- <sup>9</sup> À chaque fois qu'elle conçoit une idée pour un nouveau livre, Maylis de Kerangal compose une liste de livres qui servent comme préparation à l'acte d'écriture (*Décapage*, art. cité).
- <sup>10</sup> "Je lis Deleuze, je le regarde et je l'écoute parler – *L'Abécédaire* –, c'est une influence décisive. 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" (*ibid.*, p. 86).
- <sup>11</sup> Tiré d'une réflexion de Guénaël Boutouillet disponible au lien <https://materiaucomposite.wordpress.com/tag/maylis-de-kerangal/>
- <sup>12</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 39.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>15</sup> Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014, p. 16-17. Dorénavant *RV*.
- <sup>16</sup> L'auteure est curieusement fidèle aux unités aristotéliennes : l'intrigue ne dure pas plus d'une journée (il est 5h50 quand Simon reçoit le texto qui l'invite à rejoindre ses amis, il est 5h49 du jour suivant lorsque le récit se termine) et le lieu où passent tous les personnages est l'hôpital du Havre. De même, l'événement de la greffe monopolise la narration.
- <sup>17</sup> "Gilles Deleuze. Propos recueillis par Antoine Dulaure et Claire Parnet", dans *L'Autre journal*, n° 8, octobre 1985, p. 12.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>19</sup> En parlant de *Naissance d'un pont*, l'auteure révèle : "J'ai une position ambiguë par rapport aux personnages parce que je voulais que le chantier soit une épopée. Mais une épopée où c'est le pont qui travaille" ("Dossier Maylis de Kerangal", dans *Le matricule des anges*, n° 117, octobre 2010, p. 26-27).
- <sup>20</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 41.
- <sup>21</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 10.
- <sup>22</sup> L'opposition est dressée par Bakhtine lui-même ; que l'on pense à l'essai "Récit épique et roman" dans *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1978), où l'épopée est considérée comme un récit "figé", voire "sclérosé" (p. 450) tant sa nature est monolithique ; d'autre part, Platon associait le genre épique au mode "mixte", qui recourt à la fois à la *mimésis* (théâtre) et à la *diégésis* (dithyrambe), en émoussant ainsi l'opposition.
- <sup>23</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>24</sup> "Tantôt [Maylis de Kerangal] greffe directement la parole dans le récit : le discours direct perd ses guillemets dans les dialogues, les paroles se glissent entre deux tirets, parfois c'est un discours direct *flottant* qui sert de pivot pour une description du personnage, qui passe alors insensiblement du point de vue externe au point de vue interne. Les propos sont ainsi insérés au vol, comme au tout début de cette longue période dont le

- discours direct libre ne ralentit pas le déploiement” (Isabelle Serça, “*La ponctuation est l’anatomie du langage* : Maylis de Kerangal”, dans *Littératures*, n° 72, 2015, disponible au lien <http://litteratures.revues.org/389>).
- <sup>25</sup> “ils vivent dans un coin du globe où l’espérance de vie, élevée, ne cesse de s’allonger encore, où la mort est soustraite aux regards, effacée des espaces quotidiens, évacuée à l’hôpital où elle est prise en charge par des professionnels” (RV 100-101).
- <sup>26</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 71.
- <sup>27</sup> Henri Meschonnic, “La Force du langage”, dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l’œuvre d’Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000, p. 16.
- <sup>28</sup> Isabelle Serça, *Éloge de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 108.
- <sup>29</sup> Entendue comme ponctuation d’œuvre, de page et de phrase, donc dans son acception plus large : “il faut tout d’abord déployer les différents acceptions du terme, de la plus étroite à la plus étendue : la *ponctuation de phrase*, qui désigne les signes de ponctuation en usage, la *ponctuation de page*, qui renvoie à la mise en page ou présentation typographique du texte sur l’espace de la page et enfin la *ponctuation d’œuvre*, comme le découpage du roman en chapitres ou celui de la pièce de théâtre en actes et en scènes” (Isabelle Serça, “Éloge de la ponctuation (point de vue contemporain : d’Olivia Rosenthal à Bill Viola)”, dans *Nouvelle Fribourg*, n° 1, 2015 ; article disponible au lien <http://www.nouvellefribourg.com/universite/elog-de-la-ponctuation-point-de-vue-contemporain-dolivia-roenthal-a-bill-viola/>).
- <sup>30</sup> *Ibid.*
- <sup>31</sup> Anne Lorenceau, “La ponctuation chez les écrivains d’aujourd’hui. Résultats d’une enquête”, dans *Langue française*, n° 45, 1980, p. 97. Cité dans Isabelle Serça, *Éloge de la ponctuation*, op. cit., p. 107.
- <sup>32</sup> Transcription tirée du cours du 17 mars 1981 tenu à l’Université Paris 8, Vincennes – Saint-Denis ; texte intégral disponible au lien [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=151](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151) ou bien dans le volume suivant : Frédéric Astier, *Les Cours enregistrés de Gilles Deleuze, 1979-1987*, Mons, Éditions Sils Maria, <De nouvelles possibilités d’existence>, n° 15, 2006.
- <sup>33</sup> Isabelle Serça, “*La ponctuation est l’anatomie du langage* : Maylis de Kerangal”, art. cité.
- <sup>34</sup> *Ibid.*
- <sup>35</sup> “Dossier Maylis de Kerangal”, p. 27.
- <sup>36</sup> Pour ce qui est de la ponctuation de mot, il est intéressant de voir que les titres de section dans *NP* n’ont pas de majuscule, trait de style de l’auteur que Richard Millet n’a pas manqué de stigmatiser au cours de la querelle de début 2016, causée par l’attaque que celui-ci a lancée à Maylis de Kerangal dans le magazine *Le Point* (“Pourquoi la littérature de langue française est nulle”, 11 janvier 2016, [http://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/millet-pourquoi-la-litterature-de-langue-francaise-est-nulle-11-01-2016-2008799\\_1913.php](http://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/millet-pourquoi-la-litterature-de-langue-francaise-est-nulle-11-01-2016-2008799_1913.php)).
- <sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 22-23. C’est Deleuze qui souligne.
- <sup>38</sup> Certes, l’on est proche de l’une des définitions que Roland Barthes donne de l’écriture, notion d’actualité, il nous semble, même après le retour au réel théorisé par Dominique Viart : « l’écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société” (*Le degré zéro de l’écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 [1953], p. 14).
- <sup>39</sup> Homère, *L’Iliade*, traduit du grec par Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2010, p. 396-397.
- <sup>40</sup> “Et la foule achéenne, / Toute la nuit poussa des lamentations sur Patrocle”, “Toute la nuit, autour d’Achille, guerrier pieds-rapides, / Les Myrmidons se lamentèrent, pleurant sur Patrocle” (op. cit., p. 396, 397).
- <sup>41</sup> “Ce châtement d’une rigueur géométrique, qui punit automatiquement l’abus de la force, fut l’objet premier de la méditation chez les Grecs. [...] C’est cette notion grecque peut-être qui subsiste, sous le nom de kharma, dans des pays d’Orient imprégnés de bouddhisme ; mais l’Occident l’a perdue et n’a plus même dans aucune de ses langues de mot pour l’exprimer ; les idées de limite, de mesure, d’équilibre, qui devraient déterminer la conduite de la vie, n’ont plus qu’un emploi servile dans la technique. Nous ne sommes géomètres que devant la matière ; les Grecs furent d’abord géomètres dans l’apprentissage de la vertu” (Simone Weil, *L’Iliade ou le poème de la force et autres essais sur la guerre*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 88).