



HAL
open science

“ Naissance d’un pont. Un roman matérialiste ? ”

Maxime Decout

► To cite this version:

Maxime Decout. “ Naissance d’un pont. Un roman matérialiste ? ”. *Roman 20-50 : Revue d’étude du roman du XXe siècle*, 2020, 68 (1), pp.53-65. hal-03021599

HAL Id: hal-03021599

<https://hal.science/hal-03021599v1>

Submitted on 24 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NAISSANCE D'UN PONT

Un roman matérialiste ?

[Maxime Decout](#)

Société Roman 20-50 | « [Roman 20-50](#) »

2020/1 n° 68 | pages 53 à 65

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481976

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2020-1-page-53.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

© Société Roman 20-50. Tous droits réservés pour tous pays.

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

Naissance d'un pont

Un roman matérialiste ?

Naissance d'un pont est un roman qui cherche une sorte d'accord renouvelé avec le monde en passant par ce qui, en lui, est le plus élémentaire : la matière. Ériger un pont : il va de soi que l'argument du roman sollicite une phénoménologie propre, une application à détailler les matériaux et les procédés de construction, une prédilection pour les substances, les couleurs, les formes qui, toujours, nous ramènent à celui qui les perçoit, l'homme. Pour autant, les descriptions se gardent des excès de l'anthropomorphisme tout en nous disant quelque chose sur celui qui regarde. La nature qui s'offre aux personnages n'est que rarement une image facile d'eux-mêmes : qu'elle soit sauvage et inhospitalière, ou surchargée de beauté, elle est à la fois spectacle grandiose et appel à être transformée par la main de l'homme. Ce n'est pas pour autant de l'individu seul face aux choses qu'il est question. Cette aventure technologique et architecturale, qui se charge d'accents empruntés au mythe et à l'épopée, est aussi une aventure collective qui oriente les modes de narration et questionne la place de l'homme lorsqu'il entreprend de métamorphoser la nature, voire de la détruire, à grande échelle. Si le roman interroge ainsi la communauté, il ne le fait cependant pas sans ambiguïté si bien que la place du politique, notamment en regard d'enjeux écologiques, y demeure éminemment problématique.

Un imaginaire de la matière

Naissance d'un pont s'ouvre comme le font les mythes et les cosmogonies. Il commence non pas *in medias res* mais *in illo tempore* : « Au commencement, il connut la Yakoutie du Nord et Mirny où il travailla

trois années »¹. Ce temps hors temps surgit d'abord dans la fulgurance des passés simples et dans l'exotisme opaque des noms propres. Il ouvre le roman en Sibérie par une quête qui nous emmène, aux côtés d'un héros anonyme, simple « il » impersonnel qui ne sera pas nommé avant la fin du chapitre, dans une plongée sous la terre à la rencontre de ses entrailles :

Mirny, une mine de diamants à ouvrir sous la croûte glaciale, grise, sale, toundra désespérante salopée de vieux charbon malade et de camps de déportés, terre déserte baignée de nuit à engelures, cisaillée onze mois l'an d'un blizzard propre à fendre les crânes, sous laquelle sommeillaient encore, fourbres épars et cornes géantes bellement recourbées, rhinocéros en fourrure, bélougas laineux et caribous congelés [...]. Les diamants de Mirny, donc, il fallut creuser pour aller les chercher, casser le permafrost à coups de dynamite, forer un trou dantesque, large comme la ville elle-même – on y aurait plongé tête en bas les tours d'habitation de cinquante étages qui y poussèrent bientôt tout autour –, et, muni d'une torche frontale, descendre au fond de l'orifice, piocher les parois, excaver la terre, ramifier des galeries en une arborescence souterraine latéralisée au plus loin, au plus dur, au plus noir, étayer les couloirs et y poser des rails, électrifier la boue, alors fouir la glèbe, gratter la caillasse et tamiser les boyaux, guetter l'éclat splendide. Trois ans (p. 11-12).

Deux longues phrases sont ici soutenues par une logique énumérative et une tentative d'épuisement du lexique pour dire une terre hostile que l'on assaille : ainsi procède souvent la description dans son désir d'exhaustion². La tentation anthologique, que trahit l'énumération, semble toujours larvée dans les descriptions, même les plus brèves, qui voudraient nous donner à voir, presque à toucher, les mille et un aspects des matériaux³. Les substances sont diffractées par leurs infinies variations dans le lexique, les innombrables qualités, précisions, nuances que le texte égrène en traquant, dans l'ivresse, leurs formes et transformations. Elles ne collent pourtant pas toujours au réel mesurable, celui de la physique et de la chimie, en ce qu'elles sont troublées par des séries de métaphores, d'hypallages ou de caractérisations impropres où, sans verser dans les synesthésies ou les correspondances baudelairiennes, les états s'échangent, s'apparient et se contrarient. Les blocs se liquéfient, les

1. — Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont* [2010], Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 11 (désormais référencé dans le corps de l'ouvrage).

2. — En ce sens, Kerangal s'inscrit en faux, comme Éric Laurrent par exemple, contre l'écriture blanche et le minimalisme qui orientent une large part de l'écriture contemporaine. Voir Warren Motte, *Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1999 ; *Écritures blanches*, dir. par Dominique Rabaté & Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'univ. de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2009 ; *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, dir. par Marc Dambre & Bruno Blanckeman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

3. — Plus largement, sur l'écriture de Maylis de Kerangal, voir *La Langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, dir. par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux & Isabelle Serça, Dijon, Éd. univ. de Dijon, « Langages », 2017.

solides s'évaporent, les gaz figent. Mais le roman semble surtout avoir une prédilection pour coaguler ce qui est le plus aérien ou liquide. La matière durcit sous nos yeux, s'indure et s'écaille ; elle est chargée, lourde, visible, palpable, même quand, physiquement, elle est de l'ordre de l'évanescence :

Le noir est dense, saturé de matière et de bruit [...] (p. 116).

Le ciel a viré gris avec des plages charbon (p. 121).

[...] le jour monte, plus haut, plus clair, plus large, plus profond, plus contrasté, à mesure qu'il s'étage et se terrasse [...] (p. 154).

À Coca, avant même la naissance du pont, il y a ce « [c]iel rigide, stabilisé à la laque » (p. 41). Plus loin, on observe un « silence minéral où chaque bruit sonne distinctement et pollinise l'espace » (p. 47), ou un fleuve devenu « [m]uraille liquide » (p. 185). Le roman parle ainsi avec les mots mêmes de son sujet, il édifie le chantier romanesque avec les mots du chantier, il charpente l'intrigue à la manière d'une construction et forge ses descriptions sur le modèle de son sujet. Les personnages n'échappent pas à cette logique comme cet homme qui « maçonne sa silhouette sèche contre le comptoir » (p. 88). Ou encore Summer Diamantis, la fille du béton, « fille d'acier aux yeux secs » (p. 80), dont le nom même inscrit le minerai au cœur de son identité. L'humain est pris dans la matière, il est y impliqué affectivement et physiquement, au lieu de s'en retrancher ou de la surplomber.

L'expérience sensible est ainsi presque toujours charnelle, c'est une expérience de la profondeur et de la compacité des choses. Le monde de la *physis*, dans *Naissance d'un pont*, quelque chose de viscéral. Il autorise le personnage à s'attacher directement à lui, de façon beaucoup plus ferme que chez Flaubert par exemple ou moins artiste que chez Proust⁴. L'esthétisation, tempérée par l'argot, veille cependant et alimente un lyrisme de la matière fondé non pas sur des objets éthérés ou idéalisés mais sur des substances brutes. Si la matière décrite fourmille de nuances et de significations, elle ne devient qu'occasionnellement le lieu d'une dérive analogique, symbolique ou poétique. Ce qui est au cœur de sa monstration est souvent autre : elle est là, devant nous, s'arrogé le droit de prendre de la place, de capter notre regard et notre lecture et d'être, dès l'ouverture du texte, à la fois le sujet et la source du romanesque⁵. La

4. — Voir Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, préf. de Georges Poulet, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1954 ; Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, « Poétique », 1974.

5. — Christine Jérusalem a d'ailleurs montré l'importance que revêt le motif du pont dans plusieurs récits contemporains (« Échangeurs, ponts et rocades : traversées dans la littérature contemporaine », in *Architecture et littérature contemporaines*, dir. par Pierre Hyppolite, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2012, p. 281-288). C'est de la sorte que Kerangal participe du « retour au récit » (Dominique Viart, « Mémoires du récit : questions à la modernité », in *Écritures contemporaines*, dir. par Dominique Viart, vol. 1, Paris-Caen,

relation qui s'engage avec elle dès l'incipit régit la dynamique du récit : c'est non celle de la contemplation mais celle de la confrontation. « Les diamants de Mirny, donc, il fallut creuser pour aller les chercher, casser le permafrost à coups de dynamite, forer un trou dantesque [...] » (p. 11) : l'homme aborde la matière en rival. Elle est d'abord une résistance qui suscite l'envie de la vaincre.

Ces premières lignes mettent dès lors en place un imaginaire décisif dans l'œuvre : celui de la fouille, de l'effort humain pour forer le sol et violer ses tréfonds. L'aventure de la naissance d'un pont qui va prendre son envol débute par une plongée souterraine qui indique l'unique désir de Diderot, le personnage principal : le contact le plus étroit avec cette nature à laquelle il veut donner une autre forme et une autre mesure. Cette prédilection pour l'excavation, sans se faire symbole de l'origine enfouie, y fait référence malgré tout en ce qu'elle ramène l'homme à une sorte de pratique archaïque. Diderot le dit très explicitement lorsqu'il détaille à son équipe la situation géologique et ses conséquences techniques : « [...] deux types de sol d'où deux types de matériel, mais une seule compétence : le geste néolithique ! Autrement dit entailler la terre [...] » (p. 75). Au moment de la dernière phase du chantier, le même renouement avec une activité ancestrale est réaffirmé, « [l]a haute technologie revisitant la geste archaïque des fileuses de quenouille » (p. 286). Si les outils changent, et par conséquent les dimensions de l'action, le geste en lui-même, et donc l'engagement avec la matière, demeurent les mêmes, restent ceux des premiers hommes et ravivent des invariants humains.

L'homme face à la matière

C'est donc Diderot qui est chargé de polariser le commerce le plus radical avec la matière. Dès le deuxième paragraphe de l'incipit, c'en est fini pour lui de Mirny et de la Yakoutie : le « il » encore innommé se fait voyageur sans frontière, bâtisseur infatigable aux quatre coins de la planète (p. 12-13). Un défilé de lieux s'anime (Dubai, Chengdu, Cumaná, Casablanca, Bakou...), escorté de la procession des constructions (palace, stade, port, mosquée, pipeline, station d'épuration, complexe hôtelier, studios de cinéma, centre spatial, tunnel sous la Manche, barrage, galerie marchande, aéroport, cité lacustre...) et des matières utilisées (marbre de Carrare, verre, acier)... La disparate règle l'activité du personnage : il agit sans cohérence apparente, sans autre logique que de construire et de construire dans une sorte d'effervescence que rien n'explique chez cet homme qui « fut de tous les coups » et qui « donna sa mesure » (p. 12).

Lettres modernes-Minard, « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27) qui, ici, passe paradoxalement par ce qui en semble le plus éloigné, par quelque chose de prime abord statique ou appartenant à une esthétique qui pourrait être datée et dont on trouverait les racines dans le naturalisme de Zola.

Diderot veut voir tous les visages du globe, palper tous les matériaux et ériger tous les bâtiments possibles : sa spécialité n'est ni le verre ni le béton, ni l'habitation individuelle, ni le local professionnel. C'est le défi, la démesure, le modelage de la matière. Quand il regarde une carte, il ne la contemple pas, il l'inventorie et y retrouve son propre mouvement :

[...] certains soirs, rentré seul au baraquement après le départ des dernières équipes, 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 yeux recensaient lentement ses points d'intervention à la surface du globe (p. 14).

C'est que Diderot a la bougeotte, « il ne reste guère plus de dix-huit mois sur un site et ne voyage jamais, dégoûté de l'exotisme, de sa trivialité » (p. 13). Il se « téléport[e] [...] de biotope en biotope » (*loc. cit.*) : il ne loge pas, ne s'installe pas, mais s'établit dans un milieu naturel, pour le comprendre, s'y fondre et agir sur lui. De là ce détachement radical de toutes les possessions matérielles, de tous les petits objets qui nous entourent, nous définissent en balisant notre espace et notre quotidien. Diderot ne thésaurise « aucune de ces babioles que l'on traîne après soi, aucune photo punaisée » (p. 13) ; c'est uniquement la matière brute qui le requiert. Et le texte nous le certifie en se délestant du passé simple qu'il avait adopté au début pour un présent intemporel, instantané, sans durée ni limite. Car Diderot n'a pas de passé, lui qui « s'en fout de l'origine et s'en fout de l'histoire » (p. 17) : « [...] le temps qui est le sien se compte en claquant des doigts *one ! two ! three ! four ! let's go !* [...] » (p. 18), « son temps c'est le présent, c'est l'instant ou jamais, agir correctement, traiter la situation, c'est sa seule morale et tout le travail d'une vie, c'est aussi simple que ça » (p. 18). Sans amarre, sans visage et sans nom pour le lecteur, Diderot est pour l'heure, en cet incipit, sans personnalité et n'existe pour nous que dans ses constructions et déplacements, dans cet incessant contact qui transfigure la matière.

Pour parcourir le nuancier des relations humaines avec les choses, le récit les étage alors selon des professions. Entre les ouvriers, affectés au maniement des objets et aux gestes répétitifs, les promoteurs, versés dans la spéculation financière, et l'architecte, enclin aux symboles et aux idées, se tient un type bien particulier : l'ingénieur, dont Diderot et Summer sont les deux représentants. Une scène oppose l'architecte, Waldo, à l'ingénieur, Diderot, justement autour de leur façon d'aborder la matière. Le premier pense par l'esthétique, conceptualise la forme du pont, quand le second « la circonscrit, la traite par la technique, la chiffre, la dimensionne » (p. 214).

L'ingénieur est ainsi l'acteur de la transformation des choses et du plaisir qui l'accompagne. Pour Summer, « la métamorphose de la matière

est un spectacle qui la fascine » (p. 151). L'ingénieur est non celui qui invente dans l'abstraction mais celui qui calcule et modélise, qui fournit des solutions techniques afin d'objectiver ce qui n'était au départ qu'une idée, voire un désir. Plus proche de l'artisan que de l'artiste, il est toutefois revisité par l'*hybris* des démiurges : « Donne-moi les plans et je te construis ce que tu veux, n'importe quoi, même un pont pour l'enfer » (p. 68), lance Diderot. Pour lui, les feuilles de mesure, les tableaux et les graphiques ont « quelque chose de terriblement émouvant » (p. 70) : « C'était la description sensible d'un tâtonnement gigantesque et c'était là tout ce qu'il aimait, ça ressemblait vraiment à la vie » (p. 71). Telle serait la phénoménologie de l'ingénieur : elle passe non par des impressions sensibles et le vague d'un ressenti, mais par la mesure chiffrée, la schématisation, et donc la délimitation du réel par les mathématiques. Et « [c]e qui le mettait en joie, c'était d'opérer la validation grandeur nature de milliers d'heures de calculs » (p. 73) : Diderot n'est ni le rêveur détaché des contingences ni le pur esprit raisonnant ; il est le pont tendu entre l'idée et le concret. Car « c'est un homme de terrain, le ras des pâquerettes, voilà son élément » (p. 18). C'est ce qui explique que la symbolique du pont, « il s'en foutait éperdument : ce qui l'excitait, lui, c'était l'épopée technique » (p. 72)⁶. Le roman consolide, par ce rêve de Diderot, le registre qu'il s'est choisi pour dire l'aventure de la matière : celui du souffle épique⁷.

La fin du prologue donne d'ailleurs la parole au personnage encore anonyme, en le chargeant de se définir par un refus de l'idéal et de l'abstraction. C'est une profession de foi matérialiste que Diderot entonne :

[...] parfois, ne riant plus, il relevait la tête et déclarait, ombrageux, le truc que j'abomine, c'est l'utopie, le bon petit système, le bijou chimérique en apesanteur du monde blablabla, c'est clos, toujours trop miniature et tellement bien huilé, c'est de la mauvaise came, tenez-vous-le pour dit, y a rien pour moi là-dedans, y a rien qui m'intéresse, rien qui me fasse bander ; mon nom est Georges Diderot et 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 (p. 18-19).

Celui qui se tient à « la culotte des choses », telle la romancière, se nomme lui-même comme s'il avait été impossible aux autres et au narrateur de le faire :

6. — Jean-Marc Baud a, sur cette question, montré comment la symbolique du pont finit malgré tout par informer le parcours du personnage, en particulier dans son aventure amoureuse avec Thoreau (« Parle-leur de piliers, de ponts et de chantiers : fonction narrative et symbolique du pont chez Maylis de Kerangal et Mathias Énard », *Roman 20-50*, n° 63, juin 2017, p. 181-191).

7. — Sur les tensions entre l'épopée et les valeurs néo-libérales que le roman met en scène, voir Aurélie Adler, « Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », in *La Langue de Maylis de Kerangal...*, op. cit., p. 34-47.

Toujours dehors, concentré, empirique, incroyant : l'expérience intérieure elle n'est jamais dedans, mâchonne-t-il rieur quand ceux que sa trivialité déçoit le harcèlent pour plus d'intériorité et plus de profondeur, ce n'est pas un repli, c'est une déchirure, et j'aime que ça déchire (p. 19).

Diderot est un paradoxe : son intériorité, il la puise au dehors. Il ne s'agit pas de cette courante extériorisation d'une intériorité mais beaucoup plus d'une intériorisation de l'extériorité. C'est au trivial que le roman confère sa dignité en l'élevant au rang d'individualité, et non de médiocrité. Diderot n'est pas un homme sans qualités ou un étranger ; il est la valorisation du trivial, hors de toute tragédie. Il est l'optimisme du trivial. C'est aussi que cette trivialité n'a rien de banal. Elle définit une fréquentation abrupte du monde qui se donne comme exceptionnelle, voire anormale.

S'approcher au plus près des choses, cela suppose alors de donner une place à sa propre matérialité, à son corps en regard du monde sensible. Mais le roman ne bascule jamais dans une dramatisation de la perception ou un romantisme de la contemplation. Le lien avec la matière prend les atours d'un corps à corps. Dans l'incipit, Diderot est un « il » anonyme pour lequel il n'est pas d'accès à son intériorité ; nous ne l'abordons que comme un corps qui se modèle au contact de la matière qu'il façonne :

Vingt ans à ce régime auraient eu la peau de n'importe quel corps, chaque nouveau chantier exigeant qu'il s'adapte – des conversions en vérité, climatiques, dermatologiques, diététiques, phonologiques, sans parler des nouveaux usages de la vie quotidienne qui impliquent de produire des actes inconnus – or le sien à l'inverse s'innovait, y gagnait de la force, virait expansionniste [...] (p. 14).

Ce corps migrant, en expansion, autonome, impose même de recourir à la pronominalisation du verbe *innover*. En réduisant dans l'ensemble du roman l'accès à son intériorité et en hypertrophiant sa connexion physique à la matière, Diderot est à la fois désincarné et incarné.

La matière n'est donc pas qu'obstacle ou résistance. Elle agit sur le personnage et peut délimiter, pour lui, un territoire. Le béton, pour Summer, est un « pré carré » (p. 78) et « la centrale est devenue sa demeure, un abri » (p. 150). Le lieu où la matière est connue et domestiquée rassure et met à couvert. Sanche, le grutier, « se sent chez lui dans cette turne exigüe » (p. 87) qu'est la cabine de sa grue. Il la transforme même en alcôve pour une nuit d'amour avec Shakira (p. 318-319). Mais le lien qui se noue avec la matière va beaucoup plus loin pour les personnages. Ils n'y trouvent pas seulement un lieu protecteur ou une manière de s'accomplir. Ils s'y associent, rêvent de faire corps avec elle. La simple présence de Diderot semble toujours épaisse, raffermie, devenant elle-même matière

et charriant le romanesque jusque dans son corps : « [...] toujours cet air qu'il a d'arriver du plus loin, des confins de l'espace avec dans son dos le souffle de la plaine [...] » (p. 40). Sanche éprouve son propre corps comme prolongé, voire illimité par la grue et par le ciel qu'elle lui fait effleurer : « Il se plaît dans cette enclave technologique où sa petite taille cesse de le faire souffrir [...] » (p. 87). Plus encore, « il est à sa place dans ce caisson paradoxal qui l'incorpore à l'espace illimité » (*loc. cit.*). La matière ici est évanescence, aérienne, infinie et insaisissable. Par une sorte d'artefact technologique, la grue lui donne une consistance, la traite comme de la glaise ou du minerai jusqu'à autoriser le grutier à s'incruster dans le ciel et le vide. La grue fait corps avec Sanche et lui permet d'épouser l'espace. C'est aussi ce que Diderot suggère à Summer, en contemplant la centrale et les stocks, et en lui affirmant : « [...] tout ça, c'est vous [...] » (p. 78). La structure attributive a la force d'un fantôme auquel Summer aimerait croire. Faire corps avec les lieux et les choses, faire corps avec la matière et avec l'acte de construire, être à la fois celui qui fabrique et ce qu'on fabrique, la cause et le produit : dans *Naissance d'un pont*, l'homme ne souhaite pas seulement dominer la nature ou y trouver sa place, il veut jouir de la matière en soi et de soi en la matière au point d'y adhérer étroitement.

Une aventure collective

L'épopée de la matière qu'est la construction de ce pont engage de la sorte l'individu dans une relation très personnelle avec le monde mais qu'il doit le plus souvent vivre au sein d'une aventure collective⁸. Dès l'incipit, la question du rapport au groupe est pour ainsi dire posée en étant évitée. Car Diderot, tel qu'il y est décrit, échappe à toute société. Dans ces pages introductives, il n'est confronté qu'au monde géographique, géologique, biologique, mais jamais à des hommes, ou à une communauté, qui jouent le rôle d'obstacle ou de soutien. Pour le dire simplement : la société n'existe pas pour lui. Le contact de Diderot avec la matière est exclusif, il s'effectue en s'arrachant à la sphère des autres hommes. Si le monde humain n'a donc pas encore de réalité, il a néanmoins une fonction dans ce prologue : il observe le héros, il le juge, le juge, mais sans jamais le menacer ou l'épauler. L'anonymat de cet univers est aussi complet que celui du héros en ce début de texte. La société est plongée dans l'indistinction, réduite à l'état de regard et de voix dont l'insistant relais repose dans les formes grammaticales de l'indéfinition, en particulier celles du pronom « on » qui soutient la mise en place d'une rumeur autour de Diderot :

8. — La question de la communauté est d'ailleurs l'une des préoccupations des auteurs appartenant au collectif Inculte, dont fait partie Maylis de Kerangal.

On le décrit successivement ingénieur apatride, mercenaire du béton et défricheur patient de sylves tropicales, repris de justice, joueur en désintox, businessman suicidaire, le soir fumant des opiacés sous les frangipaniers ou le regard perdu sur la steppe mongole une bouteille glacée tenue entre les cuisses ; on le dessina cow-boy laconique, issu de nulle part, tendu par sa mission sans un geste inutile, et prêt à tout pour remporter la prime [...] (p. 15).

L'étrangeté aux autres réside dans cette parole qui tente de cerner Diderot à coups d'images hétéroclites. Diderot, le nomade, le voyageur insaisissable, en vient ainsi à habiter les autres et leur parole. Il est un point focal dérobé dont on trace le portrait par ce qu'il pourrait être :

[...] – là, oui, on touchait quelque chose, un fragment du moins, une vague nuance, et on en riait – et sûrement était-il tous ces hommes, simultanément, successivement, sans doute était-il pluriel, déployant une gamme de dispositions variables de manière à traverser la vie en la crochétant par tous les côtés (p. 15).

C'est bien la plasticité de Diderot, son incertitude, qui font qu'il ne peut être saisi que dans le kaléidoscope de ces rumeurs. C'est une intériorité qu'on voudrait lui prêter dans ce qui apparaît comme une mise en abyme de la réaction du lecteur :

On eût aimé qu'il soit en quête de lui-même, mystérieux, éperdu, on supputa une fêlure secrète dévoreuse de miles, on envisagea un remords, une désertion, une trahison, ou mieux encore, un fantôme de femme restée en métropole [...]. On se disait qu'être seul à ce point, cela ne se faisait pas, que c'était du gâchis, malsain à la longue, un tel homme, une force de la nature, on lui chercha des femmes au fond des consulats, des belles, des blanches, des dévouées, on lui chercha des jeunes gens, on lui chercha des poux, une faute originelle, du moins une origine, une faille intime tracée dans son enfance, on le chuchota cassé [...]. On eût aimé le savoir pris dans une expérience intérieure, enclavé, pas si fort, c'eût été tellement simple, c'eût été tellement plus facile à penser – un homme si plein et par ailleurs prisant l'alcool brutal cache forcément quelque chose – ; on eût aimé qu'il ne sache pas aimer, qu'il en soit incapable, qu'il se défonce au travail pour ne pas y penser. On eût aimé qu'il soit mélancolique (p. 15-17).

L'incompréhension face à Diderot se fait désir de remplir cet homme vide, de l'interpréter à la lumière d'images d'aventurier, de *Jonesome cow boy* ou de *hard boil*. Origine, faute, faille, blessure, mélancolie, ces explications psychologiques sont attendues et nécessaires pour comprendre et justifier une attitude que rien n'explique :

Mais ceux qui l'avaient pratiqué sur les chantiers s'étranglaient en entendant ces balivernes : fantasmes de bonnes femmes, poèmes

pête-couilles, clichetons sucrés. Ils concassaient cette statue de carton-pâte à coups de haussements d'épaules et de regards narquois, car eux l'avaient vu à l'œuvre, avaient tâté du bonhomme (p. 17).

Le démantèlement des rumeurs s'approprie lui aussi le vocabulaire de la matière et de la construction, cimentant plus encore ce sentiment que la seule chose qui diligente l'attitude de Diderot est sa passion pour la matière et pour sa manipulation.

Après le prologue, le monde des hommes se concrétise toutefois sous la forme de la microsociété du chantier dont le roman raconte la naissance autant que celle du pont. La technique narrative de Kerangal enchevêtre, autour d'une intrigue commune, un grand nombre de personnages. Dès la fin du deuxième chapitre, la romancière, après avoir peint des réactions collectives à l'annonce de l'édification du pont, procède à l'introduction progressive des futurs protagonistes en leur consacrant à chacun une section : Mo Yun (p. 29-31), Duane Fisher et Buddy Loo (p. 31-32), Katherine Thoreau (p. 33-34), Soren Cry (p. 34-35), puis, dans les chapitres suivants, Sanche Alphonse (p. 36) et Summer Diamantis (p. 44). À chaque fois, avant leur départ pour le chantier, est peinte leur réaction face à ce nouvel objet du désir qu'est le pont. *Naissance d'un pont* est finalement autant un roman qu'un « romans », comme le dit la mention générique qui accompagne *La Vie mode d'emploi*. Comme chez Perec, un lieu unifie la narration, à quoi s'ajoute, sous la plume de Kerangal, un projet commun⁹. Et c'est autour de ce centre géographique que se ramifient de multiples histoires dans l'histoire, comme celle de Jacob (p. 111-131), de Soren Cry (p. 201-210, p. 268-274), ou même, plus brièvement, celle du voiturier et de la Russe Shakira qui fait découvrir Coca à Sanche (p. 220-22), de l'homme qui chute (p. 256-260), de Duane Fisher et Buddy Loo (p. 261-267), avec leurs cascades qui rappellent celles des adolescents de *Corniche Kennedy*.

Ces épisodes alternent alors avec des scènes collectives. Dès le deuxième chapitre, nous assistons à l'émergence du projet de construction et à la mise en branle de tous ceux qui gravitent autour. S'organise ainsi un romanesque presque privé de personnages, dans lequel du moins ceux-ci n'existent pas de manière individualisée : « Ils ne furent pas les seuls à partir. Toutes sortes de gens se mirent en marche dans la nuit violette et convergèrent vers la ville [...] » (p. 28). Et le chapitre de se clore par une foule au milieu de la foule : « 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 [...] » (p. 35)... Ce sont donc aussi des types qui émergent, liés aux catégories de genre, de classe sociale, de

9. — Aurélie Adler explique à ce sujet que Maylis de Kerangal « reformule l'ambition démiurgique d'un roman-monde articulant le divers dans une forme totale », art. cit., p. 39.

nationalité, de profession, volontiers énumérés ou égrenés. L'éveil d'une foule, l'agitation du nombre : toutes les formes de l'indéfini (*ils, elles, on, ceux qui, les autres, d'autres, nul*) sont mises au service de cette écriture du groupe qui s'empare de chapitres entiers ou de longs passages, tels ceux concernant la foule anonyme qui, comme dans *Germinal*¹⁰, menace d'arrêter le travail si elle n'obtient pas des conditions de rémunération décentes (p. 217-238). Cette technique romanesque fait écho à la manière dont Diderot conçoit justement un chantier : « [...] la réalisation des compétences individuelles au sein d'une mise en branle collective » (p. 72). Ainsi de ce chapitre, qui s'ouvre de la sorte : « Le chantier bat son plein » (p. 132). Ce dernier n'est pas que le théâtre des opérations ou un simple décor : il est l'actant principal¹¹. Il acquiert une vie propre ; il grouille, bruisse, s'agite comme une sorte d'organisme.

Cette promotion du groupe découle du projet de transformation collective de la matière à vaste échelle, et elle est l'un des ressorts essentiels de la tentation épique et mythique qui habite le roman. Celle-ci, patente dès l'incipit, resurgit pour raconter la fondation de Coca (p. 169-175) qui accède au statut de véritable personnage. Tout le chapitre retrace l'histoire de la ville jusqu'à l'époque actuelle (p. 176-191) : c'est l'histoire d'un magnétisme déjà ancien qui a vu se succéder de véritables pionniers et des vagues d'immigration. Le chapitre fait ainsi se rejoindre les origines de cette ville « surgie ex nihilo » (p. 185) et le présent de la construction du pont qui, lui aussi, s'élance à partir de rien. À la fondation de la ville, mythique, première, répond sa refondation par le pont, tout aussi mythique et menée par de nouveaux pionniers. Or « aucun ne saurait faire ce récit » (p. 174) : cette prétériorité réserve le statut d'aède au seul narrateur, devenu la mémoire de ces origines et le conteur de la refondation de la ville autour du pont, de sa deuxième naissance.

Malgré cela, l'épopée collective face à la matière n'est pas, de prime abord, politique. Car le champ de la *polis* est éminemment circonscrit dans le roman : s'il charrie des individus de toute classe sociale et de toute nationalité, il concerne avant tout leur concentration sous la forme d'un groupe hétérogène autour du chantier. Cette distance avec le politique, c'est certainement la revendication écologique de Jacob qui nous la fait mesurer, en ce qu'elle se heurte à cet autre rapport à la nature que cultivent Diderot et l'équipe de construction du pont. L'anthropologue, qui séjourne auprès des Indiens, entreprend un long périple pour sortir de la forêt et venir exposer ses revendications au chef du chantier. Mais sa protestation échoue en ce qu'elle ne trouve pas à se formuler ; elle avorte dans le coup de couteau que Jacob assène à Diderot sans même avoir pu

10. — Émile Zola, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885.

11. — Sur ces notions, voir par exemple Philippe Hamon, *Texte et Idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Écriture », 1984 et Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992.

articuler une explication (p. 122-123). Ce geste brutal et désespéré trahit la fragilité, voire l'impuissance, de cette conscience écologique face aux séductions sans limite du projet démiurgique qui vise à transformer, ou transcender, la nature. La fable matérialiste ne se muera pas en aventure militante. Le pont sera construit.

Il faut dire que le roman ne fait pas de l'écologie son centre : abordant cette question comme toutes les autres, il la fonde dans les divers aspects de son intrigue et en atténue l'importance. Le texte n'est émaillé d'aucun accent militant et ne s'engage pas dans une défense active et revendiquée de la nature (contrairement à ce qu'on observe par exemple dans *Les Racines du ciel* de Gary¹²). Au contraire de Morel, véritable héros d'une lutte en faveur de la protection des éléphants, Jacob est un personnage parmi d'autres dans la grande comédie humaine qui se dessine. C'est Diderot, l'homme de la matière, l'ingénieur pragmatique peu soucieux d'une éthique de la nature, qui occupe le devant de la scène et requiert toute notre attention. Un dernier soubresaut relatif à la question écologique vient toutefois clore le récit, à la suite de la rencontre de Summer avec les Indiens. Celle-ci prend conscience que l'autoroute qui reliera le pont sera une catastrophe et s'en ouvre brièvement à Diderot, qui lui rétorque : « [...] c'est pas notre job, ça [...] » (p. 324). Il accepte pourtant de la suivre pour rencontrer Jacob, sans qu'aucune entente ne se fasse, et c'est à cette occasion que la jeune femme avise un papillon d'une espèce protégée, un « *mission blue butterfly* » (p. 326), qui lui donne l'espoir de pouvoir empêcher la construction de l'autoroute¹³. C'est donc uniquement dans un hors texte, sous la forme d'une possibilité laissée en suspens, que le combat écologique pourrait avoir lieu. Maylis de Kerangal nous abandonne sur cette promesse. Au lecteur de décider si cette interruption est un appel à une conscience et une action écologiques, ou au contraire le signe de leur difficulté à s'imposer dans un monde qui veut plier la nature à ses desseins.

Malgré cette fragile émergence d'une conscience écologique, l'aventure du roman aura donc été d'un autre ordre, celui où l'éthique n'est pas d'abord celle qui suppose une responsabilité face à la préservation de la nature. Le chantier, et tout particulièrement Diderot, promeuvent une éthique de l'accomplissement plus individuelle, voire individualiste, une sorte de matérialisme et d'héroïsme à l'antique. C'est cette attitude qui inquiète Summer mais qu'elle salue malgré tout en Diderot au moment où elle vient lui signaler ses inquiétudes eu égard aux répercussions écologiques du projet : elle est frappée par « cette manière qu'il a de se

12. — Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956.

13. — *Naissance d'un pont* n'est donc pas véritablement un roman écologique même s'il croise certaines de ses préoccupations. Sur ce sujet, voir Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2015.

réaliser dans l'action humaine, connecté à une matérialité qui existe hors de lui », par cet « homme pour qui vivre revient à se couler dans le flux du monde, dans son mouvement » (p. 324). Deux voies, en quelque sorte, s'offrent à elle comme à nous : celle, démesurée, de Diderot, mais aussi celle, plus humble, des Indiens, chez qui Summer « admira cette manière qu'ils avaient d'être raccords au monde » (p. 314). Le roman ne tranche pas entre elles, il se contente d'esquisser ces chemins sans formuler de prescriptions¹⁴. Mais l'humanisme de *Naissance d'un pont* se trouve peut-être là : dans ce besoin, personnel et sans mode d'emploi, de se raccorder au monde et aux autres.

Maxime DECOUT
Université Aix-Marseille
E.A. 4235 – CIELAM
IUF
maximedecout@yahoo.fr

14. — Bruno Thibault perçoit d'ailleurs le dénouement idyllique du roman et sa « conclusion désinvolte » comme la signature d'une esthétique du « juste milieu » (« *Naissance d'un pont*, roman "fleuve" à l'américaine ? », in *La Langue de Maylis de Kerangal...*, *op. cit.*, p. 59).