



Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal: des romans épiques?

Aurélie Adler

► To cite this version:

Aurélie Adler. Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal: des romans épiques?. "La langue de Maylis de Kerangal. "Etirer l'espace, allonger le temps"" sous la direction de Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, pp.33-47, 2017. <hal-03610339>

HAL Id: hal-03610339

<https://hal.science/hal-03610339v1>

Submitted on 24 Jun 2022

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.



HAL Authorization

Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : des romans épiques ?

Dès leur parution, les romans de Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont* (2010) et *Réparer les vivants* (2014), bénéficient d'une réception élogieuse. La presse qualifie *Naissance d'un pont* d'« épopée humaniste »¹ et voit dans *Réparer les vivants* une « épopée d'un cœur »², « une épopée contemporaine, technique, collective »³. Si ce terme d'« épopée » revient si fréquemment, c'est sans doute parce que l'auteure l'emploie elle-même au cours de ses entretiens : « [...] je me suis dit que ce serait génial d'écrire une épopée, mais sans la guerre »⁴, déclare-t-elle à propos de *Naissance d'un pont*. Ailleurs, Kerangal revient sur la genèse de *Réparer les vivants* en expliquant avoir eu « l'idée d'une chanson de geste contemporaine : raconter un haut fait d'aujourd'hui, une action d'éclat qui met en jeu la vie et la mort [...] »⁵.

Dans ces différents emplois, le terme d'épopée désigne le récit héroïque d'une action collective. Or, cette définition a été fortement remise en question dans les travaux les plus récents sur l'épopée. Pour Florence Goyet, « on ne peut plus faire l'équation "épopée" = "célébration" »⁶. L'épopée se caractérise au contraire par sa capacité à exposer, par le biais de la narration, les termes d'un conflit politique que les rituels d'une société échouent à réguler. Autrement dit, l'épopée exerce une fonction que F. Goyet nomme le « travail épique »⁷. Loin des conceptions de Hegel puis de Lukács qui réduisent l'épopée à un récit de la totalité perdue⁸, F. Goyet replace l'épopée dans son contexte et repense le genre à partir de sa polyphonie – que Bakhtine réservait au genre romanesque⁹. F. Goyet considère en outre que ce travail épique n'est pas limité aux épopées canoniques, il peut se manifester dans d'autres genres : au théâtre ou dans le roman, par exemple¹⁰. C'est à partir de cette dimension polyphonique et conflictuelle de l'épopée que F. Goyet élabore une distinction centrale entre récit héroïque et récit épique : tandis que l'épopée aide à penser la crise, « les textes héroïques, dans leur grande masse, sont au contraire le récit linéaire d'une aventure réussie : un *veni, vidi, vici* sans ombres ni remise en cause fondamentale des valeurs »¹¹. Nous voudrions défendre l'hypothèse selon laquelle les romans de

1 E. Barnett, « *Naissance d'un pont* : l'épopée humaniste de Maylis de Kerangal », *Les Inrocks*, 21/08/2010. <http://www.lesinrocks.com/2010/08/21/livres/naissance-dun-pont-lepoee-humaniste-de-maylis-de-kerangal-1126833/>

2 « *Réparer les vivants*, de Maylis de Kerangal », *L'Humanité*, 13 juillet 2015 : <http://www.humanite.fr/la-condition-de-soies-reparer-les-vivants-de-maylis-de-kerangal-579332> ; Frédérique Roussel parle d'« épopée cardiaque » dans *Libération*, « Maylis de Kerangal, la renaissance d'un cœur », 22 janvier 2014 http://next.liberation.fr/livres/2014/01/22/maylis-de-kerangal-la-renaissance-d-un-coeur_974773

3 D. Caviglioli, « Maylis de Kerangal, c'est l'histoire d'un cœur... », *Nouvel observateur*, 22/01/2014 <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140109.OBS1890/maylis-de-kerangal-c-est-l-histoire-d-un-coeur.html>

4 « Maylis de Kerangal : "À l'origine du roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels" », entretien avec M. Landrot, *Télérama*, 22/03/2014 : <http://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php>

5 Entretien avec Minh Tran Huy, *Le Figaro madame*, 07/04/2014.

6 Florence Goyet, « L'épopée », *vox-poetica*, 25/06/2009 <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>

7 F. Goyet, art. cit.

8 Dans son *Esthétique*, Hegel théorise l'idée romantique suivant laquelle l'épopée est le récit primitif de la nation, « la légende, le livre, la bible d'un peuple » formant une « totalité originelle », voir Hegel, *Cours d'esthétique III* (1835, 1842), trad. Jean-Pierre Lefebvre, Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997. Dans le sillage de G. W. F. Hegel, Lukács oppose l'univers épique considéré comme un « système de valeurs achevé et clos » au monde du roman exposant, à travers la trajectoire d'un héros solitaire, le déchirement entre les valeurs idéales et la réalité sociale soumise au règne du capitalisme, voir Georg Lukács, *La Théorie du roman* (1920), trad. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, 1986.

⁹ Voir Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. Olivier Darla, Paris, Gallimard, 1978, p. 441-473.

¹⁰ Inès Cazalas a montré combien ces réflexions de F. Goyet sur le genre épique pouvaient éclairer les romans du XX^e siècle. Ces remarques introductives doivent beaucoup à la lecture de sa thèse : *Contre-épopées généalogiques – Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, sous la direction de P. Dethurens, 2011.

¹¹ F. Goyet, art. cit.

Maylis de Kerangal demeurent plus proches du récit héroïque que du récit épique tel que nous l'avons défini avec F. Goyet. Pour autant, et c'est ce que nous voudrions montrer, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* proposent un héroïsme dissensuel, nomade et démocratique, qui prend résolument le contrepied des valeurs du récit héroïque conventionnel, qui rattache le héros à une terre, une nation, etc. Si Kerangal prend le contrepied du modèle héroïque, elle n'en défend pas moins un ensemble de valeurs, ce qui atténue quelque peu la polyphonie du roman entendue avec Bakhtine comme « présence de "voix également valides", heurt de vérités contradictoires dont aucune n'est privilégiée »¹².

Ni épopée, ni roman héroïque : un genre à l'identité nomade

Avec *Naissance d'un pont*, Maylis de Kerangal entend écrire une « épopée, mais sans la guerre »¹³, ce qui suspend d'emblée un des critères sémantiques du genre. La guerre, thème qui charrie un imaginaire des frontières, se voit reléguée à l'arrière-plan du récit. Dans *Naissance d'un pont*, la guerre est convoquée à la marge pour mieux signifier l'anéantissement qui attend ceux qui sont pris au piège de la revendication territoriale. Shakira, russe émigrée aux États-Unis pour fuir la misère de son pays, laisse ainsi derrière elle le souvenir de son frère Youri « le soldat, celui qui fait campagne en Tchétchénie et qu'elle n'a pas attendu » (NDP, 221). La folie meurtrière a transformé le soldat parti « sans savoir » en « kamikaze de l'escadron » qui ne sait plus que « mitrailler » dans le tas (NDP, 222). Porteuse d'une négativité superlative et tragique, la guerre significativement abordée sur son versant russe n'est plus qu'un massacre collectif situé aux antipodes du rêve américain de *Naissance d'un pont*, du fantasme d'une terre sans origines.

Ce n'est pas un hasard si *Tangente vers l'Est* relate la désertion d'Aliocha à bord du Transsibérien. Le jeune appelé au service militaire est terrorisé à l'idée de partir pour « un territoire dont on ne revient pas » (TE, 15-16). Les romans et les nouvelles de Kerangal tournent autour de cet imaginaire de la fuite, qui contredit les valeurs habituellement véhiculées par les genres épique et héroïque. Mais si la fuite comme mode de survie individuelle est exaltée, c'est aussitôt pour rappeler qu'elle ne saurait être solitaire à moins que le personnage n'ait déjà commis l'irréparable, à l'instar de Soren Cry qui a assassiné sa maîtresse par l'entremise d'un ours dans *Naissance d'un pont*. Dans *Tangente vers l'Est*, le narrateur referme la piste de la désertion solitaire qui tente un moment Aliocha : « il est à Krasnoïarsk, ville dont il ignore tout et où il va devoir survivre, esseulé, pauvre, sans refuge, quelle folie est-il en train d'accomplir ? Ne sait-il pas qu'en territoire hostile la solution est toujours collective ? » (TE, 33)

Si l'horizon guerrier s'efface, l'élan collectif demeure. La coopération n'offre pas seulement une planche de salut à « la fragilité des existences humaines » (RV, 57), elle est aussi la seule voie pour penser à l'échelle humaine, suivant des modèles aussi instables qu'éclectiques, l'héroïsme contemporain. Les conflits historiques du XX^e et du XXI^e siècles ont durablement porté atteinte à la figure du héros guerrier, comme en témoignent entre autres les romans de Claude Simon¹⁴. Aussi le roman contemporain propose-t-il des figures alternatives de l'héroïsme : il invente des héros précaires, bricolés à partir de la contingence, de la langue instable du moment (du français chahuté par l'anglais), des héros soumis à l'éclatement des références¹⁵. Simon Limbres et ses compagnons sont des *kings*, des *big waves hunters* et des compagnons d'Ulysse (RV, 15). Les allusions à la mythologie antique sont placées sur le même plan que les noms de pop-stars (Shakira). Cette instabilité témoigne de notre régime d'historicité qui façonne un *ethos* inquiet devant le vacillement permanent des valeurs¹⁶. Les romans de Kerangal disent l'inquiétude face à la fragmentation du monde, tout en mettant en scène avec humour ou empathie un héroïsme de l'ordinaire, composite, dans lequel chacun peut se

¹² *Ibid.*

¹³ *Télérama*, art. cit.

¹⁴ Sur le déclin du discours héroïque, voir Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998.

¹⁵ Hétérogénéité et discontinuité des références caractérisent la culture postmoderne qui imprègne le roman depuis les années 80, comme l'a rappelé Marc Gontard dans *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2013, p. 41 et sq.

¹⁶ D. Viart prend appui sur les travaux de Ph. Hartog dans son introduction au volume *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 23 et sq.

reconnaître¹⁷.

Pourquoi conserver ce terme d'« héroïsme » qui peut sembler vague lorsqu'il a pour complément « l'ordinaire » ? Sans doute parce que si les romans de Kerangal ne racontent pas la guerre, ils ne gommant pas pour autant le conflit : ils en déplacent les termes. Les personnages luttent avant tout avec eux-mêmes, avec leur tentation de la clôture, du repli sur l'intériorité, sur la sphère du « chez soi » associée au ressentiment ou aux « passions tristes »¹⁸. Dans *Réparer les vivants*, l'infirmière Cordelia Owl repousse ses pensées désenchantées qui l'enferment dans la haine de soi. Par « un élan qui signe la reprise », elle se raccorde à la « geste médicale » (RV, 193). Dans *Naissance d'un pont*, Katherine Thoreau fuit son domicile et son mari handicapé et dépressif pour mieux s'adonner au chantier du pont de Coca. Sanche raccroche brutalement au nez de sa mère qui le ramène invariablement au « sillon toujours plus étroit et pauvre de la réassurance » (NDP, 297). Il jubile de ne plus être « de souche » (NDP, 298). Il peut désormais rejoindre Seamus dont la généalogie obscure, composée d'une somme de « trous dans les formulaires », révèle une vie minuscule, réduite à la synecdoque de « ces pieds qui reprendraient bientôt la route, rompus au consentement de la perte, définitivement excentriques » (NDP, 295). 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 (NDP, 312). Jacob est disqualifié par le narrateur qui met l'accent sur son inadéquation au monde environnant : « Il était révolté et brisé à la fois, un fonctionnement en dents de scie qui alternait le surgissement et la dépression, sa ferveur violente tranchait sur l'ambiance paisible de la clairière, le caractère pacifique de ce pique-nique indien » (NDP, 312-313). Obsédé par la question de l'origine des Indiens, Jacob figure l'intellectuel blanc borné par sa culpabilité d'occidental en dépit des signes que lui renvoient ceux qu'il prétend relier à leur passé. Le narrateur met constamment en évidence le décalage entre la véhémence du discours, la brusquerie des gestes de Jacob et la souplesse des Indiens, qui se sont appropriés les objets de la société de consommation – « 4x4 rutilants », « cookies » dégustés dans une forêt qui rappelle l'Amazonie (NDP, 312-313). Contrairement à Jacob, les Indiens ont su s'adapter et la fiction leur donne raison car la quête de l'origine est d'emblée dénoncée comme une illusion. Sugar Falls, sources mythiques du territoire indien, est le nom d'une fiction que Jacob dénonce en y voyant un instrument de propagande. Or ce nom inauthentique, ces sources entachées par la voix sirupeuse des guides touristiques signalent d'emblée que l'origine est brouillée. *Naissance d'un pont* emprunte sans doute à Faulkner cet imaginaire de la fondation impossible et de l'origine insituable¹⁹. Dépourvus d'ancrage, dépossédés, les Indiens de Kerangal rappellent sur un mode moins tragique ceux de la fiction faulknérienne. C'est sous l'œil bienveillant de Summer que s'affirme l'émancipation des jeunes Indiens hors du territoire mythique. Le jeu de course à cache-cache auquel ils se livrent avec Summer prend une valeur symbolique. Il signale une identité en mouvement, qui change au contact du paysage : « leur langue indienne s'effaçait à mesure qu'ils revenaient vers la ville et Summer admira cette manière qu'ils avaient d'être raccords avec le monde » (NDP, 314). Il n'est d'autre voie pour le sujet que celle qui consiste à se raccorder au « dehors », mot mana sous la plume de Kerangal, confinant au mythe²⁰.

17 C'est ce qui expliquerait, en partie, le succès rencontré par les romans de Maylis de Kerangal, comme l'affirme Dominique Rabaté dans ce volume.

18 Commentant l'*Éthique* de Spinoza, Deleuze dégage les enjeux moral et politique de la question des affects dans la mesure où « inspirer des passions tristes est nécessaire à l'exercice du pouvoir ». Lutter contre « les passions tristes » revient dès lors à augmenter sa puissance d'agir. Voir : G. Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. de poche « Reprise » n°4, 2003, p. 138 et sq. ; et G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 75-76. Des auteurs tels que François Bégaudeau, Arno Bertina, Joy Sorman ou Maylis de Kerangal, qui sont ou ont été associés au collectif Inculte, héritent de cette relecture deleuzienne de la philosophie de Spinoza.

19 Voir Aude Lalande : « L'impossible de la fondation. Les Indiens de William Faulkner », *L'Homme* 2/2003 (n°166), p. 31-58.

20 C'est ce que pointe déjà Éléonore Devevey dans « 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 », dans *temps zéro*, n° 9 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1250> [Site consulté le 18 décembre 2015]. On retrouve ce mythe modulé suivant des formes variables sous la plume de François Bégaudeau, Joy Sorman et Arno Bertina.

Envers de la fondation, le dehors se confond avec un champ de forces hétérogènes, une extériorité qui déplace le sujet hors de lui. Le corps de Diderot qui « s'en fout de l'origine et s'en fout de l'histoire » (NDP, 17) est entièrement façonné par l'expérience immanente d'un dehors mutant. Loin du récit de la genèse, de la nation, le narrateur retourne paradoxalement la formule des cosmogonies (« Au commencement ») pour défaire les assignations identitaires. Les personnages sont toujours saisis au milieu de quelque chose ou d'une foule. Contre la pensée de l'arbre et des racines, Kerangal défend un imaginaire de « l'herbe » qui « pousse [...] par le milieu », suivant l'opposition tracée par Deleuze entre l'Amérique et la pensée française²¹.

Régi par l'imaginaire du dehors, le roman défend une geste nomade. Kerangal ne conçoit l'épopée collective qu'à partir du moment où elle engage une circulation des hommes dans l'espace. C'est même ce geste de partition de l'espace que l'auteure situe à l'origine du récit oral. Commentant les *songlines* collectées par Bruce Chatwin auprès des aborigènes d'Australie, Kerangal écrit dans son essai *À ce stade de la nuit* :

à l'origine du monde, un ancêtre créa la piste, engendrant toute chose en chantant son nom [...] Chaque phrase musicale d'une *songline* fait ainsi voir un segment de sentier, chaque élément du paysage ressaisit un épisode de la vie de l'ancêtre, un moment de l'histoire d'un groupe humain (ASN, 40-41)

Loin de figer l'identité en la repliant sur le clan sédentaire, la *songline* révèle à l'auteure la possibilité d'une forme nomade :

(...) j'ai visualisé les parcours innombrables qui s'entrecroisaient à la surface de la terre, 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 termes d'expérience. J'ai divagué sur un chant qui décrirait, énumérerait, ramasserait toutes les *songlines* en une seule forme, ce chant du monde. (ASN, 44)

(...) j'ai vu le roman dans la *songline*. Il était là, tapi dans la tradition orale, pulsait dans ce mouvement, dans ce chant qui relançait la mémoire, les mythes et les dieux. Pour écrire, j'ai pensé qu'il fallait capter ce chant qui subsistait d'un temps où le livre n'existait que sous sa forme chantée et je me suis dit qu'il était temps d'aller chercher la femme nomade. (ASN, 45)

De ce métadiscours, trois points peuvent retenir notre attention :

- Le nomadisme protéiforme déplace les cadres génériques : le roman en régime hétérodiégétique ne saurait suivre le modèle du récit héroïque régi par une progression linéaire. *Naissance d'un pont* relate bien la réussite du chantier du pont érigé à Coca : le roman s'ouvre sur l'annonce dans un journal en 2007 et se clôt la veille de son inauguration un an plus tard. *Réparer les vivants* suit bien une progression : le procès virtuel annoncé par le titre à l'infinitif s'actualise à la fin du livre. Mais la syntaxe narrative joue constamment du discontinu et rompt avec la perspective téléologique. La fin reste ouverte, en suspens. Mo Yun s'apprête à repartir sur un nouveau chantier, Diderot et Thoreau se baignent dans le fleuve à la fin de *Naissance d'un pont* ; le cœur de Simon se met à battre dans le corps de Claire dans *Réparer les vivants*. La trame principale est segmentée par l'alternance des voix et des points de vue, par la multiplication des jeux sur les temps : l'analepse, la prolepse ou l'hypothèse déplacent le regard sur les trajectoires des personnages. C'est sur le modèle du labyrinthe construit par Juliette dans *Réparer les vivants* qu'il faut concevoir le roman nomade : un « entrelacs complexe où chaque chemin en croquera 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, 138).

- Kerangal reformule l'ambition démiurgique d'un roman-monde articulant le divers dans une forme

21 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 47-48.

totale. La voix narrative rassemble l'hétérogène suivant différents procédés. Le jeu sur l'onomastique est l'un des plus visibles d'entre eux. *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. Le roman nomade et protéiforme suppose un lecteur nomade doué d'un sens aigu du strabisme intellectuel. 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, du jeu avec les conventions romanesques de *Jacques le fataliste* à la pensée démocratique et libertaire des penseurs américains de la désobéissance civile. La lecture déplace ces repères en les implantant dans une Amérique composite, terre promise et centrifugeuse cannibale dont la puissance mythologique résonne dans le toponyme « Coca ». L'onomastique met en scène l'hybridité d'une mondialisation dont la vitesse frappe d'obsolescence le rapport entre le nom propre et le territoire. Le nom de Summer Diamantis joute le toponyme de Bécon-les-Bruyères. Le rapprochement incongru, dissonant de noms propres voyants surjoue par un effet de saturation la toute-puissance d'une fiction apte à connecter bruyamment des univers séparés loin des conventions restrictives de la *mimésis* réaliste.

- Kerangal met en évidence l'importance du « chant » qu'il faut entendre dans sa résonance épique. Le chant renvoie à « l'auralité »²² constitutive du genre épique. *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* jouent constamment de la voix et de l'écoute²³. Les nombreuses adresses au lecteur visent à maintenir son attention en alerte, à susciter sa connivence, son admiration ou son attendrissement vis-à-vis des personnages²⁴. Le narrateur manifeste sa subjectivité en incisives, par le biais d'adjectifs hyperboliques (« un geste dingue en ces lieux », NDP, 115 ; « c'est fou », RV, 245). Adoptant la voix du conteur, il interrompt le cours de la narration en s'exhibant²⁵. Il accompagne en outre la voix, le mouvement et la respiration des différents personnages comme en témoignent les blancs laissés entre les paragraphes d'un même chapitre. Jouant des effets de concordance avec les pensées, les perceptions ou les émotions, la voix narrative reconstruit souvent de manière empathique le point de vue des personnages²⁶. Poreuse²⁷ aux expressions à la mode, aux chansons pop, elle assimile ce matériau suivant des effets de choralité pour le couler dans une langue qui se signale aussi comme « "littéraire" »²⁸ par ses tropes, métaphores et comparaisons précieuses qui rappellent à certains égards la Belle Langue de Michon²⁹. Toutefois, à la différence de l'auteur des *Vies minuscules*, Kerangal ne

22 Florence Goyet rappelle que l'épopée s'élabore à partir de la transmission orale qu'on peut aussi comprendre comme aurale : « Oral vient du latin *os, oris* : « la bouche » ; aural, de *auris*, l'« oreille ». On discute depuis toujours sur l'intervention ou non de l'écriture dans la composition des épopées. Mais leur auralité ne fait pas problème : les épopées ont toujours été entendues, par des publics immenses, récitées, sinon en tous temps et en tous lieux, en tout cas en des lieux et des temps essentiels », art. cit.

23 On retrouve ce travail de la voix et de l'écoute à la genèse même du texte : « D'habitude, je règle tout à voix haute : c'est à l'oral que j'ai stabilisé le texte de *Naissance d'un pont*. » Interview « Maylis de Kerangal : l'écriture comme ligne de fuite », *Standards and more*, 03/04/2012, <http://www.standardsandmore.fr/vu-lu-entendu/40-en-librairies/375-maylis-de-kerangal-interview-tangente-vers-l-est>, site consulté le 18/09/2015

24 « (...) chacun se souvient qu'il avait gelé cette nuit-là [...] et chacun devine les nappes de brouillard qui planent à intervalles irréguliers [...] oui d'accord, et quoi encore, quoi d'autre ? » (RV, 25).

25 « (...) je l'affirme : ils l'ont très bien entendue pousser la porte » (NDP, 33) ; « Mais ce sont seulement des hommes, toujours les mêmes, qui ont remonté le fleuve en amont de Coca – des gens comme vous et moi – et ont porté la nouvelle » (NDP, 113).

26 Nous empruntons ces notions de concordance et de point de vue à Alain Rabatel, *Homo narrans pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1 et 2, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.

27 À propos de *Corniche Kennedy*, Kerangal note que « l'écriture devient poreuse, une peau. », « Maylis de Kerangal par elle-même », *Décapage*, été/automne 2015, Flammarion, p. 109. Cet imaginaire d'une langue poreuse semble toujours adapté pour qualifier *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*.

28 Cécile Narjoux rappelle que la notion de « langue littéraire » est sujette à variations diachroniques. Cette « langue littéraire » a néanmoins pour « particularité de toujours se "signaler", de toujours faire signe, fût-ce comme "arrière-plan mental" (Gilles Siouffi) et fantasmatique à ceux-là même qui – par leur pratique – contribuent à sa (re)définition, son évolution et son enrichissement : les écrivains mais aussi les lecteurs », « "Non la langue littéraire n'est pas morte" Usages littéraires de la langue au début du XXI^e siècle : continuités et variations », dans C. Narjoux (dir.), *La langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, p. 11.

29 Interrogée au sujet de ses phrases longues, M. de Kerangal déclare se sentir « plus proche de Michon que de l'immense

casse pas la belle langue, elle l'élargit comme le montrent ces phrases étirées, ponctuées d'onomatopées³⁰, de marques d'oralité, de discours directs libres, connotant la banalité des échanges quotidiens. Chanter un monde nomade suppose ainsi de redéfinir les limites de la phrase. Kerangal compare l'écriture au « flow »³¹ : le mot emprunté au rap désigne un flot de paroles débitées suivant un rythme rapide. Il place à l'origine du récit le fantasme d'une parole-flux : l'absence de dialogues matérialisés typographiquement, l'emploi de l'asyndète créent des effets d'accélération. Au flow de la culture populaire, Kerangal associe le modèle archaïque du chant de l'aède : tous deux ont la même visée résumée par Thomas Rémige :

Alors est-ce ce geste de coudre qui a reconduit le chant de l'aède, celui du rhapsode de la Grèce ancienne, est-ce la figure de Simon, sa beauté de jeune homme issu de la vague marine, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés comme ceux des compagnons d'Ulysse qui le troublent, est-ce sa cicatrice en croix, mais Thomas commence à chanter. [...] un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose. (RV, p. 268)

Métaphore du chant, la couture redonne une singularité à l'individu menacé de morcellement. Il ne s'agit pas tant de chanter les armes que de chanter les actes.

L'héroïsme par les gestes

Kerangal joue sur la polysémie du mot « geste » : 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. Crucial, le geste alimente la tension narrative du roman. Il s'agit de savoir comment les personnages vont trouver des solutions face à une situation : comment Diderot va-t-il négocier avec des grévistes, comment Thomas Rémige va-t-il convaincre les parents de Simon Limbres de faire don des organes de leur fils ?

Si le geste est au centre du récit, c'est sans doute parce qu'il répond à cet « appel du corps »³² qui semble caractériser la production contemporaine. Le geste définit une *praxis* en mode mineur, un mode d'action sur le monde à la fois humble et positif. Il ne s'agit plus de réformer le monde avec de grandes idéologies mais bien de s'accorder à lui de la façon la plus efficace et la plus économe qui soit. Captivé par les mots de l'idéologie marxiste, le cadre Sanche jubile lorsqu'un conflit social éclate au sein du chantier³³. Le passage par la pratique est d'autant plus valorisé que c'est un moment où les discours se voient déplacés. La revendication des ouvriers est jugée exorbitante par la direction. Diderot parvient à trouver un terrain de conciliation en réglant littéralement et symboliquement sa montre sur le parcours des ouvriers du chantier. Ni l'impératif de rendement d'une idéologie libérale détachée des réalités du terrain, ni les exigences du syndicaliste Seamus ne peuvent convenir à la

horizon de la phrase de Claude Simon. J'aime la phrase de Simon : elle est admirable, parce que, comme dit Gilles Deleuze, elle ne fait pas le point. C'est un point de fuite. » *A contrario*, la phrase de Michon serait tendue du début à la fin vers le point final. *Standards and more*, art. cit. Elle revient pourtant sur l'influence de Claude Simon lors des rencontres de Chaminadour en septembre 2015 : « J'ai écrit plusieurs textes depuis que j'ai lu Claude Simon. Tous se sont tissés dans cette lecture, dans celle-là mais pas seulement, dans celle-là et dans d'autres » (article à paraître sous le titre « Épaulement » : nous remercions l'auteure de nous avoir communiqué ce texte avant sa parution).

30 Sur ce point, voir Mathilde Bonazzi, « Les bouleversements de la ponctuation dans quelques textes contemporains : illusions typographiques ou trouvailles stylistiques », dans C. Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 264.

31 Dans son texte sur Claude Simon, Kerangal écrit : « j'ai pensé que les romans de Claude Simon, mais plus encore le mouvement de son écriture, sa plastique je pourrais dire son flow se résorbaient dans cette idée d'épaulement », « Épaulement », art. cit. (à paraître). Kerangal doit sans doute en partie cette équivalence entre l'écriture et le « flow » à Olivier Cadiot, et, dans le sillage de celui-ci, à Joy Sorman qui fait le vœu d'une littérature hors les livres, placé sous le signe de l'oralité, de la vitesse, de la scansion, voir « La loi du flow », dans Collectif Inculte, *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, p. 222. Sur l'imaginaire de la phrase-flow, voir également : Renaud Pasquier, « L'écriture et le chant des villes. Conversation avec Joy Sorman », dans M.-Th. Jacquet (dir.), *Papier-villes*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, « Marges critiques/Margini Critici », 2008, p. 137.

32 Sylvie Germain, citée par C. Narjoux, art. cit., p. 30.

33 Nous renvoyons au chapitre 4 de la section « Troisième paysage », p. 225-238.

situation. Seul le geste pragmatique de Diderot, responsable du chantier capable de se placer « à la culotte des choses » (NDP, 19), permet de trouver une solution sous l'œil admiratif de Sanche, relais du lecteur.

Cet exemple montre que le geste décrit implique toujours une éthique et une appréciation esthétique. 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 » (NDP, 287-288) – des mauvais gestes – les gestes démonstratifs et déplacés dans le contexte du chantier de Duane et Buddy « outrant la décontraction, secoient leurs cervicales, tournoient du bassin comme s'ils dansaient avec un hula-hoop » (NDP, 265)³⁴. S'il brasse désormais des vies inexplorées, le roman n'en interroge pas moins l'exemplarité au travail³⁵. *Réparer les vivants* valorise la sobriété et l'efficacité, le sang-froid de Révol et Rémige dans l'exercice de leur métier. Et si Harfang se fait subitement « ambianqueur du bloc », c'est parce que le « bloc est bien le seul espace où il se sente exister, où il trouve à exprimer qui il est » (RV, 275).

Les personnages héroïsés sont tous des passionnés avides de maîtriser à la perfection une compétence technique. Virgilio entre ainsi dans le service de chirurgie pour « approcher Harfang, [...] pour l'entendre penser, douter, trembler, pour capter à la seconde près l'instant de sa décision et le percevoir dans l'élan de son geste, il sait que c'est auprès de lui qu'il va désormais apprendre ce qu'il ne pourra jamais apprendre ailleurs » (RV, 232). Relais de la *libido sciendi* du lecteur, le personnage-spectateur est un faire-valoir employé à de nombreuses reprises dans le roman³⁶. La dimension didactique et le dispositif spectaculaire du texte n'est pas sans rappeler les codes du roman réaliste³⁷. Cependant, le détail des gestes n'a pas seulement pour vocation de combler une attente encyclopédique. Il vise peut-être davantage à dramatiser la responsabilité de l'agent dans l'instant. Kerangal choisit d'exposer des situations à haut risque – les accidents du chantier du pont rappellent le danger de mort ; la greffe du cœur ne saurait souffrir un raté. Ces situations exigent une concentration totale du sujet qui doit être tout à son action. Le choix du présent s'avère dès lors stratégique en tant qu'il propose « une vision ascendante du procès saisi dans son accomplissement même³⁸ ». Ce présent indexé à l'action rappelle le présent du reportage sportif, qui accompagne la réalisation du procès d'instant en instant sans être rattaché à la situation d'énonciation. Cette comparaison avec le reportage sportif semble d'autant plus fondée que *Réparer les vivants* s'ouvre sur les prouesses du surfeur Simon et déploie une série d'analogies entre l'équipe médicale et l'équipe sportive de haut niveau³⁹. On sait par ailleurs la passion de Kerangal pour le sport⁴⁰. Comparable au geste sportif, le geste technique produit du naturel à partir du construit⁴¹. C'est bien cette facilité, fruit d'un entraînement constant, qui métamorphose chaque personnage au travail, quel que soit son rang social, en héros du quotidien. C'est au romancier qu'il revient de révéler la valeur d'un talent qui s'ignore, d'une maîtrise inconsciente ou invisible : « le bon geste au bon moment, la beauté même »⁴². Comme la prouesse sportive, le geste technique appelle une narration en tension avec le modèle du

34 On notera que les mêmes gestes de frime sont regardés avec bienveillance par le narrateur de *Corniche Kennedy* dans la mesure où ils figurent le farniente récréatif et inventif d'une certaine jeunesse.

35 A. Gefen, « L'adieu aux exemples : sérendipité et inexplorabilité de la littérature moderne », dans E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, 2007, p. 249-261 et aussi D. Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010.

36 « une des étoiles montantes dans le milieu relativement sélect de la chirurgie hépatique [...] travaille son foie avec une détermination qui tient de la bagarre, [...] et l'équipière qui l'accompagne ne quitte pas des yeux ses mains d'une adresse inouïe » (RV, 240) ; « Alice, toujours postée sur le marchepied [...] garde les yeux fixes, fascinée [...] » (RV, 277).

37 Ph. Hamon, « Un discours contraint », dans R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 139 et sq.

38 S. Mellet, « Valeur aspectuelle du présent : un problème de frontière », dans Le Goffic (dir.), *Le présent en français*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York, NY 2001, p. 35.

39 Le coup d'envoi d'un match au Stade de France coïncide avec la répartition maîtrisée des organes du donneur ; Harfang est présenté comme un cycliste chevronné éveillant l'émulation de ses disciples à vélo.

40 Voir ses articles dans F. Bégaudeau et X. de La Porte (dir.), *Le Sport par les gestes*, Paris, Calmann-Lévy, 2007 et dans *Femmes et sport*, Paris, Hélim, 2009.

41 Nous reformulons la thèse défendue François Bégaudeau et Xavier de La Porte en introduction de l'ouvrage *Le Sport par les gestes*, op. cit., p. 9-10.

42 M. de Kerangal, « L'amortie », *Le Sport par les gestes*, *Ibid.*, p. 46.

reportage sportif⁴³. Et c'est précisément (tout) contre le modèle du commentaire sportif télévisuel⁴⁴ – et plus largement les standards du reportage ou de la série comme *Urgences*⁴⁵ – que le narrateur se doit de décrire les gestes. Refus de l'emphase, recherche d'un certain tact ou d'un point d'équilibre incitent Kerangal à mettre en œuvre une « poétique du scrupule »⁴⁶ qui passe par la précision du détail des actes et des pensées, la recherche d'une exactitude lexicale. Ce scrupule énonciatif rapproche la prose de Kerangal de celle d'un Claude Simon. Mais les romans de Kerangal sont moins intrinsèquement tenaillés par le doute que ne le sont ceux de Simon. La voix narrative organise et espace son propos, elle guide le lecteur, le documente sur l'histoire des greffes, les différentes textures du béton, déploie tout un lexique technique sans remettre fondamentalement en cause la capacité de l'écrivain à délivrer un certain savoir et constituer certaines valeurs. Ce sont précisément ces valeurs véhiculées par ces récits de l'héroïsme au travail – un héroïsme circonstanciel – qu'il convient dès lors d'interroger.

Réenchanter le travail ?

La célébration des gestes occulte-t-elle pour autant les effets négatifs du travail ? On peut d'emblée répondre par la négative : le lecteur entend la solitude des employés, l'exploitation et les revendications des salariés du chantier dans *Naissance d'un pont*. Il est également invité à mesurer la fatigue et la tension du personnel hospitalier dans *Réparer les vivants*. La contestation n'est pas passée sous silence. *Naissance d'un pont* fait entendre la critique des écologistes qui rejoint celle de l'ethnologue. Pour autant, ces discours-là ne semblent pas devoir l'emporter dans la mesure où ils sont désamorcés tout au long du roman. Le chantier ne fait-il pas violence aux habitants délocalisés ? C'est le maire qui est en cause, la compagnie, elle, va reloger les habitants. Duane et Buddy sont licenciés, mais c'est parce qu'ils ont transgressé les règles de sécurité élémentaires. Les voix de l'opposition sont présentes mais disqualifiées car elles émanent « des habitants de vieille souche qui arguent de l'ancienneté de leur présence à Coca » (NDP, 243) : le délire identitaire et paranoïaque réduit ces figures de la contestation à la caricature. Quant à la fatigue des employés, elle est mentionnée sans être relayée par des accents pathétiques. Dans *Réparer les vivants*, le chef de clinique « est exténué, il rayonne » (NDP, 33) : la relation logique entre les propositions juxtaposées ne manque pas d'ambiguïté. Dans *Naissance d'un pont*, « les célibataires du chantier prisent ce rythme qui pourtant épuise l'organisme et perturbe le système nerveux – se lèvent vers quatorze heures, travaillent de seize heures à minuit, s'éclatent jusqu'à l'aube – mais leur livre les night-clubs aux heures chaudes » (NDP, 201). Comme chez Zola, le capitalisme est un monstre insatiable – c'est « une mâchoire ouverte » (NDP, 119) – qui morcelle les identités, mais cette voracité est aussi source d'un inépuisable vitalisme. Aux poncifs de l'aliénation Kerangal préfère l'imaginaire plus positif – et plus en phase avec l'air du temps – du devenir. Ses personnages mobiles deviennent autres, ce qui n'implique pas une déploration mais un romanesque des passions capitalistes qui touchent également dirigeants et salariés⁴⁷. C'est donc une représentation plutôt euphorique – ou du moins énergique – du travail à l'ère de la mondialisation qui domine, portée par plusieurs personnages : le vitaliste Diderot, joyeux à l'idée de mettre « en branle collective » les « compétences individuelles » (NDP, 72) ; Sanche impatient de reprendre son activité royale de grutier ; Summer pressée de rejoindre le chantier, etc. La volonté de puissance qui fait coïncider les personnages avec la « promesse de grande vie » (NDP, 170) délivrée

43 Bégaudeau et La Porte rappellent en introduction que l'intérêt pour le geste sportif est né avec le petit écran : « Rien de plus démocratique que le geste : extérieur et concret, il se donne au regard de tous, permet que chacun le jauge, le commente, l'investisse subjectivement. [...] Cette dimension doit beaucoup à l'avènement de la télévision », *Ibid.*, p. 10.

44 Kerangal critique le modèle du reportage sportif : « Dopée au désignatif lyrique, la langue du foot, embarquée dans une logique inflationniste, s'est maintenant incrustée dans l'image pour revitaliser le jeu, remobiliser le match, et, de fait, elle truque l'action », dans « Commentaire injouable », *Inculte*, spécial coupe du monde 2006, mai 2006, p. 12.

45 « Un calme profond règne dans l'habitable : si la tension est palpable, nulle trace ici d'une mise en scène de l'urgence pour reportage télévisé à la gloire des transplantateurs 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 (...) » (RV, 272).

46 D. Viart, art. cit., p. 23.

47 *Naissance d'un pont* croise dans une certaine mesure les réflexions de Frédéric Lordon sur les passions du capitalisme. Voir : F. Lordon, *L'Intérêt : essai d'anthropologie économique spinoziste*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2006.

par Coca définit un rapport grisant au travail.

Jusqu'à quel point ce réenchantement partiel confortent-ils les valeurs économiques actuelles ? La revendication de la liberté individuelle contre toute attache, l'identité adaptée au flux et l'acceptation du dehors tel qu'il advient : ces motifs dérivés de la philosophie de Nietzsche et de Deleuze rappellent les mots d'ordre du nouvel esprit du capitalisme, dont on sait qu'il a recyclé la « critique artiste » des années 60⁴⁸. Le glissement de la compétence à la performance ajoute encore à l'amalgame. Pour autant, dans son essai sur *L'Engagement littéraire à l'ère néo-libérale*⁴⁹, Sonya Florey montre que là où l'économie relègue l'acteur à un état d'agent, la littérature, elle, revalorise l'individu, en représentant ce qui est nié par l'idéologie : les sensations du corps, les difficultés du reclassement, les charges salariales, etc. En ce sens, *Naissance d'un pont* s'écrit contre le discours néolibéral puisqu'il ne fait pas mystère des violences des entrepreneurs ni des difficultés rencontrées par les salariés. Mais en mettant l'accent sur la dimension pragmatique du travail, sur les chances offertes aux hommes par la mondialisation, en forgeant surtout l'utopie d'une ville en pleine croissance économique, Kerangal décale la vision négative des effets de la mondialisation qui prédomine dans la littérature de l'extrême-contemporain⁵⁰. Les fictions du travail exposent l'anéantissement tragique des cadres anciens (F. Bon, N. Kuperman⁵¹) ou la lutte désespérée des employés (E. Filhol⁵²) dans le paysage des entreprises françaises. En changeant de géographie (l'utopie américaine) ou de lieu de travail (l'hôpital), Kerangal propose une représentation plus positive du leader, personnage capable de mobiliser une équipe. S'il n'oublie jamais l'impératif du rendement, Diderot peut aussi passer, jusqu'à un certain point, pour un entrepreneur éclairé ; autoritaire, Harfang est aussi source d'émulation pour le personnel médical.

Ces représentations vitalistes comblent sans doute une attente des lecteurs d'aujourd'hui à en juger par le succès rencontré par ces deux romans. *Naissance d'un pont* montre qu'on peut davantage tenir compte de la multiplicité des acteurs et de leur sécurité dans un contexte de libéralisation des marchés sans retomber pour autant dans le paternalisme à l'ancienne. *Réparer les vivants* mise sur le progrès technique lorsqu'il est harmonieusement porté par une élite médicale et mis au service du plus grand nombre. Serait-ce une façon d'entonner le refrain du social-libéralisme⁵³ ? Une telle conclusion serait bien réductrice, car elle figerait fort inopportunément le sens d'une œuvre en cours. Kerangal se veut nomade et son dernier livre, *À ce stade de la nuit*, qui évoque le drame des migrants sur l'île de Lampedusa envisage la question de la mobilité sous un angle bien plus mélancolique. Enfin, une telle conclusion manquerait de nuances au regard des romans dont il a été question. Elle nous pousserait à négliger l'ironie de la voix narrative qui pointe les limites de ces mondes régis par des personnages masculins qui se veulent tout-puissants. La légende de la dynastie Harfang (« on est des serviteurs de l'État », RV, 181) est dénoncée par le narrateur qui énumère les abus et le machisme sur lesquels se construit cette belle réputation. Dans l'œil de Summer, Diderot perd son lustre⁵⁴. La remise en question de la hiérarchie s'énonce moins en termes de classe qu'en termes de genre. Figures mythiques, Harfang et Diderot se voient concurrencés par des héroïnes féminines plus jeunes et plus discrètes : Summer Diamantis et Alice Harfang. L'onomastique tire ces personnages du côté du conte merveilleux : leur intégration dans un monde du travail très masculin a quelque chose d'insolite ; leur nom propre participe d'un réenchantement du travail qui accorde une place plus importante aux femmes. Il faut noter toutefois qu'Alice demeure en position de spectatrice, tandis que Summer semble devoir sacrifier sa vie affective au travail. Si *Naissance d'un pont* accompagne la geste du

48 Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1999], p. 631 et sq.

49 S. Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néo-libérale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

50 Pour une vision d'ensemble de la littérature du travail en France, nous renvoyons à la thèse d'Aurore Labadie, *Le Roman de l'entreprise depuis 1980* (Thierry Beinstingel, François Bon, Élisabeth Filhol, Nicole Caligaris), sous la direction de Bruno Blanckeman, soutenue le 02/12/2015.

51 On songe à *Daewoo* (Fayard, 2004) de François Bon et *Nous étions des êtres vivants* (Gallimard, 2010) de Nathalie Kuperman.

52 Élisabeth Filhol est l'auteur de *La Centrale* (P.O.L., 2010) et *Bois II* (P.O.L., 2014).

53 Le social-libéralisme est généralement présenté comme une adaptation de la sociale-démocratie au néo-libéralisme, voir M. Husson, « Économie politique du social-libéralisme », *Mouvements* 1/2012, n° 69, p. 26-33.

54 « Diderot, la légende, de visu un Steve McQueen colossal et faisandé qui la toise comme une grosse mais aussi comme une fille, elle sera d'écue » (NDP, 49).

travail à l'ère néo-libérale, le roman fait entendre aussi un « consentement de la perte » (NDP, 295), soit le deuil de certains idéaux individuels et collectifs. À la fin du roman, le pont n'est pas raccordé aux routes, comme s'il fallait que le dénouement fasse entorse au projet titanesque des tenants du néo-libéralisme. Avec *Réparer les vivants*, la greffe prend : elle est œuvre de civilisation. L'éthique du *care*, qui guide la geste médicale et littéraire⁵⁵, semble l'emporter sur la joie déracinante d'un monde libéral aussi compromis qu'utopique.

Aurélie Adler
Université de Picardie Jules Verne

⁵⁵ *Réparer les vivants* est un titre programmatique : la littérature, comme les soins médicaux qu'elle expose, cicatrise « les vivants ». Le livre de Kerangal paraît imprégné par l'éthique du souci de l'autre, de l'attention (*care*). Voir sur ce point la communication de Chloé Brendlé « Point de suture : dire et panser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains (*D'autres vies que la mienne*, d'Emmanuel Carrère (2009), *Réparer les vivants*, de Maylis de Kerangal (2013), *Regarde les lumières mon amour*, d'Annie Ernaux et *Autour du monde*, de Laurent Mauvignier (2014)) », dans Maïté Snauwaert et Dominique Héту (dir.), « Poétiques et imaginaires du *care*, *Temps zéro* n°12, à paraître en ligne.

Résumé de la contribution

Naissance d'un pont et Réparer les vivants : romans épiques ?

Lors de leur parution, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* ont été qualifiés à de nombreuses reprises d'épopées. Plus que du genre épique, ces livres nous paraissent relever du roman héroïque, mais l'héroïsme qu'ils défendent repose précisément sur un renversement des valeurs traditionnellement associées à la figure héroïque (attachement à la terre, à la patrie, etc.). Dans les deux romans de Kerangal, l'héroïsme est à la fois composite et précaire. Il passe par la conciliation spectaculaire entre la précision du geste professionnel et la nécessité de l'instant. Cette valorisation de l'héroïsme au travail interroge, plus largement, sur le débat des valeurs à l'œuvre dans ces deux romans.

Notice bio-bibliographique

Aurélie Adler est Maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne, membre du Centre d'Etude du Roman et du Romanesque, équipe de recherche rattachée au Centre d'Etudes des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires. Elle a publié *Eclats des vies muettes* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012) sur les récits de vies minuscules et marginales dans les récits de Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon et Annie Ernaux.