

Jean De Munck

Capter le réel, faire vibrer le texte.

Le réalisme paradoxal de Maylis de Kerangal

Depuis plus de vingt ans, Maylis de Kerangal publie des romans et nouvelles qui s'intègrent et se répondent, formant progressivement un ensemble d'une grande cohérence. On peut d'ores et déjà dire de ces textes ce qu'on peut dire de toute œuvre significative : ils conjoignent un style singulier à des thèmes récurrents. Le style ? Une ponctuation rythmique, le souci de l'idiolecte, l'usage inventif des noms propres, la coulée continue entre oralité et écriture, ce « phrasé MdK » qui se reconnaît au premier coup d'œil. Les thèmes ? De grands espaces, la limaille, le minéral, les embruns, le ciel de traîne, l'éblouissement de la jeunesse, des hommes taciturnes aux corps pesants. Et surtout : des êtres engagés dans des tâches, dans des rites d'initiation et de trépas, dans des mondes précis et ouvragés.

Cette œuvre établit une étonnante résonance entre un usage lyrique de la langue et une approche du réel qu'on pourrait dire technique et documentaire. Elle a déjà suscité de nombreux travaux de chercheurs qui s'attachent à ses moindres pas d'écrivaine, comme

Sylvestre Opéra scrute, dans *corniche Kennedy*, les adolescents intrépides qui sautent des falaises. Au-delà du commentaire littéraire, j'aimerais pour ma part identifier ce qui fait de cette œuvre une manière d'habiter activement notre époque. Barthes voyait l'écriture comme « une fonction » qui établit « un rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire ». L'écriture de Maylis de Kerangal répond à une telle ambition de « solidarité historique »¹. Elle cherche à rendre compte d'un nouveau rapport au réel, contemporain de l'expansion de la technique, de la globalisation, et de la médiatisation de la société.

Elle s'engage dans cette tâche par le côté qu'on croirait *a priori* le moins prometteur pour une écrivaine : la *technique*. Chez elle, on ne trouve pas la complaisance, aujourd'hui si répandue, pour le petit moi tapageur qui s'exprime sans fard et sans courtoisie. Il y va, d'abord, d'une réhabilitation de la technique comme art, et de l'art comme technique.

La réversibilité de l'art et de la technique

Tout au long du XX^e siècle, la pensée philosophique et littéraire s'est ingéniée à opposer technique et expression, manipulation et communication. La phénoménologie a mis en cause la perte du monde vécu causée par la technique moderne. Heidegger a radicalisé Husserl, identifiant l'emprise de la technique à l'oubli de l'être, à l'inauthenticité et à l'errance. En écho, les adversaires francfortois de Heidegger ont tout autant stigmatisé la technique, y voyant une entreprise de domination et de manipulation, qui

¹ Barthes, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, p. 14

appelait en retour une raison « non mutilée », s'exprimant notamment dans l'avant-garde artistique.

On chercherait en vain, chez Maylis de Kerangal, cette répétitive critique de la rationalité instrumentale. Dans *naissance d'un pont*, un gigantesque chantier de construction se transforme en un épique opéra. On y apprend à considérer une coulée de béton comme une œuvre poétique, car « le béton est une cuisine très compliquée, tu sais, très, on pense toujours qu'il s'agit d'un matériau basique mais c'est une substance étonnante, joueuse... par exemple une formulation de béton doit être validée par des essais en laboratoire puis par des essais sur site, on surveille ses caractéristiques mécaniques à vingt-huit jours, et c'est long, c'est très long de trouver la bonne énonciation, celle à laquelle on va pouvoir tout demander, celle qui répondra aux souhaits de l'architecte, la bonne teinte, la bonne résistance au gel, au dégel, celle qui endurera des écarts de température, celle qui fera que le béton ne prendra pas trop vite, ne fluera pas... »². De son côté, le tour de force de *réparer les vivants* a été de révéler la puissance poétique d'une transplantation d'organes dans les locaux froids d'un hôpital hyperfonctionnel. Quant à Mauro, l'apprenti cuisinier d'*un chemin de tables*, il fait chanter sa spatule avec un surprenant lyrisme. La technique la plus platement utilitaire devient ainsi occasion de sublimation, source d'émerveillement, création esthétique.

Inversement, l'activité artistique est désidéalisée, ramenée sans ménagement à son statut de technique. Dans *un monde à portée de main*, quand Paula pénètre dans l'atelier de Cinecittà où elle peint des décors, « les outils apparaissent aussitôt, suspendus à des clous comme des planches. Les manches vernis, rouges ou orange, accrochent les yeux, les lames étincellent, et Paula s'en approche, curieuse : truelles triangulaires ou en langue de chat, gouges, rabots,

² de Kerangal, Maylis (2010), *naissance d'un pont*, Paris : Verticales, p. 144

compas de bois, spatules de toutes sortes, ils attendent la main qui les saisissant percera leur mystère, révélera leur fonction, sûre que leur forme, leur maniabilité, leur masse induiront une action singulière, qu'elle en découlera »³. Le monde de l'image, de la représentation, dépend, très matériellement, de la main et de l'outil de la copiste.

Il en va de même de l'écrivaine qui travaille, assemble des textes, des idées, des sensations, explore un terrain, construit des phrases, rature des mots, remplit des carnets. Maylis de Kerangal parle de son propre lieu de travail comme d'une fabrique. Séparée de son domicile, elle nous présente la « chambre » (où elle écrit) comme un atelier où s'amoncellent les matériaux⁴. Elle exhibe ses cahiers de moleskine, format 13 x 21, « objets hyper-techniques »⁵, sa panoplie de livres, récits, films, photos, comme un peintre étale ses godets et ses pinceaux, ou un cuisinier sa batterie de couverts.

Cette réversibilité de l'art et de la technique situe Maylis de Kerangal dans la proximité de Gilbert Simondon. On sait combien l'auteur de *Du mode d'existence des objets techniques* rêvait de dépasser la séparation de la technique et de la culture. Il distinguait entre l'outil et l'instrument⁶. L'outil « prolonge et arme le corps pour accomplir un geste ». La serpe, le tournevis ou le vélo épousent les mouvements du corps tout en leur donnant une efficacité nouvelle. L'instrument, quant à lui, amplifie la perception. Lunettes, microscopes, scanners et caméras offrent de nouvelles sensations, déforment et réforment nos représentations. Dans ce partage, où situer l'art, qu'il soit pictural, ou littéraire, ou musical ? En tant qu'objet, l'art appartient sans conteste au registre de l'instrument. « Anna Karénine est un instrument d'optique pour regarder

³ de Kerangal, Maylis (2018), *un monde à portée de main*, Paris : verticales, p. 185

⁴ de Kerangal, Maylis (2015), « La panoplie littéraire », *Décapage*, été-automne, Paris : Flammarion, p. 79-119

⁵ de Kerangal, Maylis, « La panoplie littéraire », p. 86

⁶ Simondon, Gilbert (1989) (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, p. 114

l'amour »⁷, comme un tableau de Cézanne est une caméra qui révolutionne le visible. Mais en tant qu'activité productrice, l'art passe par l'investissement corporel de l'artiste dans des outils. Le peintre manipule des couteaux et des pinceaux, l'écrivain dispose un lexique et forge une syntaxe, le musicien fait vibrer des objets. *Homo sapiens* n'est pas séparé de *homo faber*, il le prolonge et l'épanouit. Le secret de cette subsomption sans suppression ? L'entrée irréversible d'*homo faber* dans le monde des signes.

La technique comme forme symbolique

Notre époque est celle où l'être se dévoile comme signe. A la fois engrenage froid et floraison signifiante, le processus sémiotique constitue la vraie médiation entre l'outil et la représentation. Kerangal n'est pas heideggerienne, elle est peircienne : être, c'est être pris au jeu de la sémiologie. Tout ce qui est, n'apparaît qu'en tant que signe convoquant d'autres signes. C'est un processus sémiotique qui installe le sujet, l'objet, l'autre sujet, selon des modalités très diverses. Il n'est donc pas vrai que le rapport sujet/objet, ou le rapport de manipulation, soit ontologiquement premier.

La technique constitue, elle-même, une modalité particulière du jeu sémiotique qui gouverne les guises de l'être. Elle est, comme le mythe ou la religion, ce que Cassirer appelait une « forme symbolique », qui installe un nouveau rapport au réel, extraordinairement efficace. Car comment douter, à l'heure de la révolution cybernétique, que technique et représentation ne constituent les deux faces d'un même phénomène ?

La science moderne a opéré une révolution du rapport des signes au réel, des signes à l'action, et ouvert de cette manière des possibilités d'expérience inédites de notre corps et notre environnement. Le roman *réparer les vivants* dévoile l'existence, dans

⁷ de Kerangal, Maylis, *un monde à portée de main*, p. 224

le dispositif technique médical, d'un fonds sémiotique, où se joue le sens de l'être. Le récit des 24 h 00 que passe Simon Limbres entre la vie et la mort dénuce le rapport paradoxal qu'entretiennent le symbole et le réel. Le ressort essentiel de l'intrigue tient dans une interrogation lancinante : ce garçon couché, inconscient, entubé, en comas avancé, est-il mort, ou bien est-il vivant ? Pour répondre à cette question, à quel instrument doit-on se fier ? Doit-on croire les perceptions des parents, de l'infirmière, qui voient ou touchent un corps qui respire, corps aimé, corps déchiré, corps tangible ? Ou bien suivre la courbe d'un encéphalogramme, qui témoigne d'une mort cérébrale ? Ou encore, mesurer statistiquement les probabilités de survie, de réveil ? Quels sont, au bout du compte, les signes de la vie, et de la mort ?

En réalité, on ne peut pas distinguer le constat de la décision : Simon n'est pas mort, mais il est *déclaré* mort, tout en étant maintenu en vie ! Tout le roman tient dans ce nœud paradoxal du réel et de l'énonciation.

Maylis de Kerangal parcourt en virtuose les rapports complexes du signe et de la réalité, toujours pris entre deux « directions d'ajustement », (*directions of fit*) comme disait John Searle⁸. D'un côté, le signe est souple, il peut s'ajuster au réel pour le refléter, le mimer, le reproduire. C'est ce que fait le pinceau de Paula qui cherche, dans le trompe-l'œil, une mimésis parfaite, le pur reflet du réel, à s'y méprendre. Mais, par un mouvement inverse, le signe est aussi ce qui dicte au réel sa loi. Alors, l'énoncé devient consigne, ordre, prescription, règle. Ainsi, pour l'apprenti cuisinier, « suivre une recette c'est faire correspondre des perceptions sensorielles à des verbes, à des noms – et par exemple apprendre à distinguer ce qui croque de ce qui craque, et ce qui craque de ce qui croustille, apprendre à spécifier les différentes actions que sont

⁸ Searle, John (1983), *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, p. 7

dorer, brunir, blanchir, jaunir, roussir, blondir, réduire, ou encore apprendre à savoir raccorder la gamme chromatique des couleurs, la variété des textures et des saveurs à celles, infiniment nuancées, du lexique culinaire »⁹.

De cette interrogation sur le rapport du signe au réel découle l'intérêt appuyé de Maylis de Kerangal pour les rituels, quels qu'ils soient - sauter dans le vide pour quitter l'enfance¹⁰ ; repêcher des corps noyés pour leur donner une sépulture¹¹ ; restaurer un corps dépecé avant de l'enterrer, « sinon c'est la barbarie »¹² ; entonner « un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose »¹³ ; crier comme des sauvages autour du feu le jour où on quitte l'école pour de bon¹⁴. Pour elle, le rituel n'est pas affaire de tradition, mais de performativité. Il s'agit d'incarner le symbolique, de le faire pénétrer dans le réel, directement, de lui faire prendre corps.

Littérature et technique

Pour écrire *réparer les vivants*, Maylis de Kerangal s'est rendue en bloc opératoire, et a fidèlement enregistré le dialecte professionnel des personnels hospitaliers, cette « langue qu'ils partagent, langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscrit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner un corps, rassembler les paramètres d'une situation afin de permettre qu'un diagnostic soit posé, que des examens soient

⁹ de Kerangal, Maylis (2016), *un chemin de tables*, Paris : Seuil (raconter la vie), p. 22

¹⁰ de Kerangal, Maylis (2008), *corniche Kennedy*, Paris : verticales

¹¹ de Kerangal, Maylis (2006), *ni fleurs ni couronnes*, Paris : verticales

¹² de Kerangal Maylis (2014), *réparer les vivants*, Paris : verticales, p. 265

¹³ de Kerangal, Maylis, *réparer les vivants*, p. 268

¹⁴ de Kerangal, Maylis (2021), "after", in : *canoës*, Paris : verticals, p. 131-141

demandés, que l'on soigne et que l'on sauve : puissance du succinct »¹⁵.

Si l'idiolecte technoscientifique est si performant pour cerner le réel, à quoi bon s'engager dans une description *littéraire* ? Que peut la littérature face à ce langage souverain, sans affect et sans ressemblance, capable de décider de la vie et de la mort ?

La tâche de la littérature consiste, précisément, à faire apparaître ce que les autres instruments d'articulation au réel ne peuvent, par leurs simples forces, révéler à propos d'eux-mêmes : leur poésie, c'est-à-dire leur capacité de *faire un monde*. Il s'agit de démontrer ce qui, dans un bloc opératoire, se répète du chant de l'aède antique face à la mort ; de faire éclater au grand jour ce qui, dans un chantier de construction, se déroule comme une épopée ; de montrer comment le labeur modeste d'une apprentie décoratrice rejoue, sans trop le savoir, le geste de Michel Ange peignant la Sixtine. Ce réel du chant, de l'épopée, de l'œuvre, seule la littérature peut le dire.

Littérature et médias

Maylis de Kerangal ne s'en tient pas à la captation technique du corps ou de la matière. Enregistreurs, sonars, scanners, livres, panneaux, films, SMS, hyperliens : une grande diversité de capteurs médiatiques formattent notre environnement. A l'instar des outils-instruments du médecin ou de l'ingénieur, mais selon d'autres principes, ils constatent, prescrivent, modifient la réalité. Il appartient à l'écrivaine contemporaine d'explorer ces dispositifs dans leur diversité.

Les textes de Kerangal peuvent partir de photographies¹⁶, se nourrir d'un film de Visconti ou Paul Newman¹⁷, chercher leur

¹⁵ de Kerangal, Maylis, *réparer les vivants*, p. 38

¹⁶ de Kerangal, Maylis & Grimbert, Benoît (2012), *Pierre, feuille, ciseaux*, le bec en l'air éd. ; de Kerangal, Maylis (2020), *chromes*, Paris : imec (Diaporama)

¹⁷ de Kerangal, Maylis (2015), *à ce stade de la nuit*

rythme dans des albums rock¹⁸. Dépassant totalement la clôture fétichiste de l'écriture sur elle-même, ils prennent acte, joyeusement, de l'intermédialité. La littérature ne se perd pas dans cette pluralité sémiotique si elle poursuit, avec rigueur, sa tâche : dégager, avec ses moyens techniques propres, la poésie (le « faire » sémiotique) qui relie le signe au réel.

« Comme un chasseur dans la nuit, l'écriture essaie d'atteindre la vie même. D'opérer tel un flash dans les ténèbres »¹⁹. Mais comment, dans ce fatras des médias contemporains, réaliser une telle prise ? Dans *à ce stade la nuit*, texte très dense, Kerangal se livre, devant nous, à ce qu'on pourrait appeler *un exercice pratique de transformation sémiotique*. On y suit, à la trace, une écriture qui dégage, dans la prolifération d'associations disparates produites par divers médias (radios, déclarations, films), un chemin vers un réel irréprésentable et révoltant : le naufrage de migrants dans le Canal de Sicile, au large de Lampedusa. De ce réel-là, on ne dispose pas d'image. Pour le décrire, tous les mots sont inadéquats. La stratégie du texte ne consiste donc pas à crier au lecteur, en lui présentant images-chocs et phrases-assassines : « voyez ce réel, voyez comme il est insupportable ! » Elle consiste plutôt à partir d'un nom propre (*Lampedusa*) et par associations successives, cerner des significations : la déchéance d'un monde européen (via *Le Guépard*, le film où trône Burt Lancaster), le drame de migrants qui nagent désespérément (via Burt Lancaster, encore, dans *The Swimmer*), l'effacement du nom propre des disparus, la localisation de l'île sur une carte géographique²⁰... Au fil de ce parcours, le signifiant « Lampedusa » change progressivement de signifié et de référent. Si au cours de cette quête, constate la narratrice, « étrangement, le toponyme insulaire n'avait jamais recouvert le nom de fiction qui

¹⁸ de Kerangal, Maylis (2007), *dans les rapides*, Paris : Gallimard

¹⁹ de Kerangal, Maylis, *chromes*, p. 25.

²⁰ Cf. le commentaire de Mona El Khouri, « Lampedusa ou la nuit de l'Europe : à ce stade de la nuit de Maylis de Kerangal », *French Cultural Studies*, 2019, vol 30 (1), p. 65-79

avait fini par sédimenter en moi – ce nom de légende, ce nom de cinéma », par le travail de l'écriture, se produit une métamorphose, et « ce matin, matin du 3 octobre 2013, il s'est retourné comme un gant, Lampedusa concentrant en lui seul la honte et la révolte, le chagrin, désignant désormais un état du monde, un tout autre récit »²¹.

Tel est le pouvoir de la littérature : faire surgir un réel grâce à la transmutation des récits. Il n'est probablement pas faux de voir dans cette démarche une nouvelle forme de réalisme. Mais on ne peut en aucun cas parler, on le comprend sans peine, de réalisme naïf. Il s'agit au contraire d'un réalisme post-déconstruction, qui sait tout ce qu'il doit aux médiations sémiotiques qu'il ne peut pas ne pas parcourir. Nous ne sommes plus dans le post-modernisme (la fermeture de la textualité sur elle-même), mais nous ne sommes pas non plus dans un retour au naturalisme. La littérature retrouve le monde qui l'entoure (la reconquête de la « transitivité », disent les critiques littéraires contemporains), pourvue de nouvelles lettres de mission.

Un Bildungsroman au XXI^e siècle

Une mission urgente de la littérature consiste à explorer la multiplicité de l'être, et à s'ajuster méticuleusement à des micro-mondes, des micro-climats, et des micro-sociétés²².

Dans ce but, certains des textes de notre écrivaine renouent avec un genre qui a profondément marqué la modernité : le roman d'apprentissage. Il s'agit, on le sait, d'un récit qui met en scène des êtres jeunes confrontés au difficile ajustement du réel et de l'idéal. Comme le souligne Jean Bessière²³, le roman d'apprentissage pose

²¹ de Kerangal, Maylis, *à ce stade de la nuit*, p. 73-74

²² Notamment, sur ce sujet, Cottille-Foley, Nora (2019), « Des microcosmes sociaux dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2 : 5, 592-600

²³ Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris : PUF (L'interrogation philosophique), p. 45-46

la question de l'habitabilité du monde par un personnage « qui doit devenir ce qu'il est ». Dans le grand modèle goethéen, la littérature (et l'art en général) joue un rôle essentiel pour la résolution de cette équation existentielle. Cette tradition moderne, Maylis de Kerangal la reprend audacieusement, non sans la subvertir, à sa manière, qui n'est pas du XIXe, mais du XXIe siècle.

D'abord, elle ne place plus ses personnages dans la totalité du monde, mais seulement dans *un* microcosme qui ne reflète aucun macrocosme. « Je travaille à saisir les chantiers, les hôpitaux, les cuisines et les ateliers comme autant de microcosmes sociaux ou prennent corps la domination, l'affirmation de soi, l'aliénation ou l'affranchissement, mais, avec un même engagement, à en décrire les gestes, les processus, à en faire entendre ces parlers ou chaque mot est réservé à un outil, une technique, une réalité tangible »²⁴. L'auteure d'*un monde à portée de main* ne croit plus au mensonge de la totalité. Elle sait bien que la division du travail est irréversible, et que le savoir est en miettes. Un apprentissage ne peut plus consister qu'en une pratique de techniques particulières, ne débouchant sur aucun mode d'emploi universel.

En second lieu, les personnages de Maylis de Kerangal sont des apprentis attentifs, soucieux de l'outil, inquiets de la matière. Rien en eux n'évoque plus le romantisme de Wilhelm Meister, ou les illusions de Frédéric Moreau. Simon Limbres apprend avec application à s'ajuster à sa planche de surf, Mauro s'investit corps et âme dans la composition d'un menu de table, Paula s'inquiète de la qualité de son plâtre. Ils ne sont guère transportés de rêves d'ascension sociale démesurée, et ne se prennent certainement pas pour les poètes qu'ils ne sont pas. Ces voyageurs sans bagages, « qui veulent une vie »²⁵, ne vont ni ne retournent vers leur lieu propre, qui n'existe pas. Mauro le cuisinier apprend son art en se déplaçant,

²⁴ de Kerangal, Maylis (2020), « danseurs, plongeurs, descripteurs », *Revue du crieur*, 3 : 17, p. 11

²⁵ de Kerangal, Maylis, *un chemin de tables*, p. 87

de stage en contrat, de France en Thaïlande. Diderot est un héros épique sans feu ni lieu, qui exerce son métier sur les routes de la mondialisation. Paula est prête à migrer quand il le faut.

Enfin, les mondes qu'ils fréquentent sont extrêmement hétérogènes, instables et incertains. Multiples à l'extérieur, ils sont aussi sans unité interne.

Maylis de Kerangal rend compte de ces complexités avec un réalisme de sociologue. Elle explore patiemment les problématiques du contrôle et de la transgression, de la subordination et du réseau, dans un monde ouvert en flux permanent. Dans *naissance d'un pont*, on assiste à d'âpres négociations salariales, on vit les confrontations sociales d'un projet politiquement pourri. *Un monde à portée de main* est une ethnographie de « la force des liens faibles » qui unissent entre eux de jeunes artistes soumis aux aléas des commandes. Ethnologue de formation, Maylis de Kerangal n'a jamais renié cet écolage disciplinaire soucieux d'aller, par une description fidèle, « à la culotte des choses »²⁶.

Brisure de l'épopée

Le paradoxe est que cette démarche conduit à une sorte de lyrisme. Car lyrisme il y a, incontestablement, dans cette écriture décrite par certains comme « euphorisante »²⁷. Dès leur publication, *naissance d'un pont* et *réparer les vivants* ont été placés, par les spécialistes, sous le signe d'un retour de l'épopée²⁸. Dominante du registre de l'action, dépassement de soi, héros aristocrates : tout semble converger vers la célébration d'une grande œuvre collective.

²⁶ L'expression est prêtée à Georges Diderot, dans *naissance d'un pont*, p. 18. Cf. Dournel, Sylvain (2020), « Poésie d'un roman « à la culotte des choses », *Société roman 20-50*, 1 : 68, p. 99-113

²⁷ Chaudier, Stéphane & July, Joël (2017), « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal », in *La langue de Maylis de Kerangal. « Etirer l'espace, allonger le temps »*, Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux & Isabelle Serça (dir.), Dijon : éd. Universitaires de Dijon, p. 131-142

²⁸ A ce sujet, Buekens, Sara (2019), « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : L'Homme des haies de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Etudes Littéraires*, 48 (3), 21-36 ; Nifosi, Chiara (2017), Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal, *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 14, 140-150

Interpellée à ce propos, l’auteure ne contredit pas le diagnostic²⁹. Cependant, elle rappelle que le roman moderne naît d’abord du refus de l’épopée. L’unité des idéaux et du monde, propre aux sociétés traditionnelles, a définitivement sombré dans l’ambiguïté et le malentendu. C’est pourquoi elle nuance aussitôt, parle d’« épopée à l’envers », et d’ambivalence.

Regardez bien Diderot, le héros de *naissance d’un pont*. Il semble fait pour porter la toge du héros épique : auréolé de faits d’armes brillants, ange mondialisé « téléporté ... de biotope en biotope », « il se lève tôt, travaille à heures fixes, chaque jour une courte sieste après le déjeuner et, les jours de grâce météorologique, enfourche son vélo pour cinquante kilomètres au moins, le vent sur le front, le buste couché sur la bécane, alors pédale à toute vitesse ». Il crée, ordonne, configure, tel un dieu moderne aux semelles de vent. Cependant, ce héros est triste et connaît la dérive, « la nuit... il marche ou se faufile, ... dans les boîtes, dans les claques, dans les tripots – le langage des cartes comme une sorte de pidgin-english-, dans les bars. Car dipsomane, il l’est, on le sait tous, et depuis longtemps ».

La bipolarité de Diderot ne relève pas de la psychologie, mais de l’éthique. Si Diderot est une force qui va, créatrice et sereine, il est aussi l’agent d’une destruction catastrophique sans autre finalité que celle de la volonté de puissance. C’est à juste titre qu’il est violemment agressé par Jacob, l’ethnologue qui prétend sauvegarder les derniers vestiges d’une nature originaire, belle et bonne comme un rêve rousseauiste. Dominé par des forces politiques obscures et néfastes, le combat de Georges Diderot est tout sauf glorieux. En lisant *naissance d’un pont*, le lecteur apprend progressivement à se défier des illusions héroïques que viennent contester de silencieux Amérindiens, des oiseaux migrants et des papillons rarissimes,

²⁹ Buekens, Sara et de Kerangal, Maylis (2017), « Entretien. Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 14, p. 164-169

toutes populations somptueuses menacées par les ambitions du maire corrompu qui a commandité l'ouvrage.

L'horizon de la réconciliation

Évidemment, cette négativité n'advient que par référence à un idéal. L'horizon d'une universalité oriente encore ces écrits qui restent sur les rails d'une modernité esthétique en quête d'une réconciliation. Pour esquisser cet horizon, Maylis de Kerangal égrène quelques vignettes d'une résonance heureuse avec la nature, d'une réinscription bienfaisante dans le cosmos sensible. Par exemple, la photo d'une étreinte interspéciste (Jane Goodall embrasse un chimpanzé)³⁰. Ou encore, dans *corniche Kennedy* comme dans *naissance d'un pont*, l'expérience vécue du couple dégagé des conventions sociales³¹, au moment où « ils sont nus, sans effets, un dénouement propice aux virées les plus dingues, puisque pauvres et neufs, c'est toujours ainsi que tout commence ».

Les apprentissages techniques peuvent eux-mêmes produire un exceptionnel vertige. Sur sa planche de surf, Simon fusionne avec les éléments, et « cette seconde-là est décidément celle que Simon préfère, celle qui lui permet de ressaisir en un tout l'éclatement de son existence, et de se concilier les éléments, de s'incorporer au vivant, et une fois debout sur le surf... étirer l'espace, allonger le temps...devenir déferlement, devenir vague »³². La même extase saisit les adolescents qui sautent dans les calanques. Dans *un monde à portée de main*, Paula et Jonas éprouvent un sentiment similaire quand, placés sous l'empreinte vieille de 20000 ans d'un poisson dessiné sur un plafond rocheux, ils se retrouvent debout « devant le

³⁰ de Kerangal, Maylis, *chromes*, p. 36-37 ; *canoës*, p. 140

³¹ Voir au sujet de ces expériences extatiques les pénétrants commentaires de Delphine Delga-Leleu (2020), *Maylis de Kerangal, une pensée-paysage*, Société Roman, 1 : 68, p. 92-95

³² de Kerangal, Maylis, *réparer les vivants*, p. 23

temps ». En un bref moment, se télescopent l'histoire cosmique et la fébrile actualité du moment (la France des attentats de 2015) : « Le poisson au-dessus de leur tête révélait la mémoire accumulée au fond des océans, l'érosion des calcaires, le déplacement des rivières, la migration des hommes, des durées qui coexistaient avec l'état de choc du pays, la colère, la tristesse, les chaînes d'information continue qui écopaient le temps à longueur de journée pendant que les deux terroristes poursuivaient leur cavale mortifère : il connectait l'histoire du monde et leur vie humaine »³³.

Ces sorties de l'immédiat et du quotidien écartent tout vitalisme naïf. En tout cela, Kerangal reste liée à une modernité qui fait du sublime le résultat d'une union (contingente, inopinée) du sensible et de l'universel. L'œuvre de Maylis de Kerangal n'est pas une pure et simple célébration de la vie. Une souterraine normativité oriente ses romans. Certes, elle n'a rien d'une moraliste, ou d'une militante. On chercherait en vain une norme pré-donnée qui orienterait le récit. La visée éthique tient plutôt dans l'élaboration d'une langue évaluative qui, de manière immanente, dégage du réel de fragiles ordres de grandeur. Et du coup, l'œuvre prend valeur politique, étant entendu que « la littérature n'est pas politique dans les objets qu'elle se donne, mais d'abord dans les formes qu'ils prennent »³⁴.

Le mystère de la voix

L'articulation du réel et de la valeur ne tient, au bout du compte, que par une énonciation. Cependant, dans la perspective de Kerangal, l'énonciation ne doit pas seulement être saisie sous l'angle du *speech act* de la tradition pragmatique anglosaxonne. Elle est

³³ de Kerangal, Maylis, *un monde à portée de main*, p. 281

³⁴ de Kerangal, Maylis, *danseurs, plongeurs, descripteurs*, p. 8

d'abord, et primitivement, une *voix*, matérielle, physiologique et physique. De l'ordre du cri, du borborygme, du glapisement, de la vibration.

La voix inscrit le langage dans le corps, dans l'émotion, dans le pré-linguistique. Accéder à la parole, c'est d'abord advenir à sa propre voix. Dans *after*, on assiste avec effroi à une scène de bégaiement : un frère s'avère soudain incapable de prononcer, devant un public familial gêné, les mots qu'il faudrait pour saluer la réussite de sa sœur. Dans le même récit, un rituel assez archaïque, quasi durkheimien, libère le cri d'une adolescente.

La voix est une matière qui n'a, cependant, rien de spontané ou d'informe. Elle est formatée par un milieu social, prise dans des interactions, soumise à des prises multiples. Kerangal ne ressuscite pas un phonocentrisme qui placerait la voix à l'extérieur du langage, comme une vérité sans médiation. Elle ne tombe pas sous l'objection, d'inspiration derridienne, qui reviendrait à voir, dans cette célébration de la voix, la nostalgie de l'immédiateté. Au contraire, chez Maylis de Kerangal, la voix est mise en jeu autant comme signe que comme transport sonore du signe, jamais comme pleine présence. L'auteure rappelle l'histoire genrée de la voix : les voix de femmes sont devenues graves à mesure qu'elles progressaient, au XXe siècle, dans l'échelle sociale. La voix des personnages de Kerangal est toujours socialisée, jugée, et corrigée, par autrui. Par exemple, dans *naissance d'un pont*, la voix de la classe dirigeante est déclarée « idiote » - « rien de plus idiot sur terre que ces voix, petits gosiers autoritaires »³⁵. Et l'héroïne de *ruisseau et limaille de fer* déclare en avoir marre de sa « voix de chiotte »³⁶.

Cette socialisation de la voix n'enlève rien au fait qu'elle constitue un puissant vecteur d'individualisation. Qu'y a-t-il de plus personnel qu'une voix, qu'on reconnaît entre mille, même à la radio

³⁵ de Kerangal, Maylis, *naissance d'un pont*, p. 234

³⁶ de Kerangal, Maylis (2021), *canoës*, p. 26

au téléphone, sur un répondeur ? Cette singularité s'inscrit dans les mémoires, cérébrales ou matérielles, de l'entourage, de l'audience, du public. C'est elle que regrette la narratrice quand son amie lui avoue avoir « changé » sa voix par conformisme, pour faire de la radio, pour se plier aux injonctions professionnelles d'un monde de mâles dominants. « Je l'aime, sa voix, c'est la sienne », ce « ruisseau de montagne » qui n'est pas politiquement correct. La changer, c'est abdiquer, c'est se soumettre.

À vrai dire, cet enjeu de la vibration sonore accompagne l'écrivaine depuis ses premiers pas en écriture. A ses débuts, *dans les rapides* avait déjà tenté, non sans succès, de traduire en mots une musique, un rythme, des vibrations, ceux de la musique rock de Birdie (*Parallel Lines*) et de Bush (*The Kick Inside*). *Canoës* n'est en ce sens qu'un aboutissement réflexif d'une préoccupation permanente. Le rythme est central dans la prose de Kerangal (comme le souligne Chiara Nifosi³⁷). Si le roman « tend vers le poème », c'est parce qu'il se forme d'abord comme un tableau sonore. « Le lyrisme ne ressort pas de l'émotion individuelle face à une situation, explique l'auteure, mais il émane du terrain, de la réalité concrète et matérielle. La question du son est vraiment très importante. Comment le texte sonne, qu'est-ce qu'il bruite ? Qu'est-ce qu'il ébruite ? Il y a évidemment cette dimension d'un tableau sonore... On est sans arrêt dans un réel dont on ne peut pas oblitérer une des dimensions. Il y a tout le temps du son. Il est un peu le portant de la fiction également »³⁸.

³⁷ Nifosi, Chiara, « Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal », p. 143

³⁸ de Kerangal, Maylis (2015), « Conversation avec Mathilde Bonazzi et Isabelle Serça – le lyrisme et le temps », <https://lebudelarue.com/rencontre-avec-maylis-de-kerangal-1er-partie/#La%20mati%C3%A8re%20sonore> , consulté le 14 août 2021

Conclusion

Au bout du compte, la quête du réel de Maylis de Kerangal débouche sur une reconfiguration des enjeux de la littérature, mis au diapason du monde du XXI^e siècle.

Les sociologues nous ont appris que dans les sociétés contemporaines, la différenciation sociale rend obsolète toute recherche de totalité. Il n'y a plus que des microcosmes, dotés de leurs propres coordonnées signifiantes, dans lesquels les acteurs doivent frayer leur chemin, et mener leurs apprentissages. Maylis de Kerangal observe ces trajectoires, décrit leurs niches, et rend compte des difficultés de subjectivation de personnages pris dans des liens faibles, requis par des entreprises techniques et plongés, corps et âme, dans l'énigme de l'être.

La technique médicale, l'ingénierie de la mine ou du béton, les fabriques d'artifices, constituent autant de dispositifs d'exploration qui nous livrent une image de la réalité, et des outils pour la transformer efficacement. Les médias multiples s'ajoutent à ces dispositifs, non seulement comme des « outils », mais comme ces « instruments » dont parlait Simondon, qui étendent, et métamorphosent, notre perception du monde. Images, sons, musiques, écrans, captent le réel à leur manière.

Maylis de Kerangal ne partage plus la croyance dans un travail littéraire qui mépriserait la technique et ignorerait les médias, pour leur préférer le fantasme d'une « écriture » pure et sacralisée. Au contraire, la littérature est un instrument connecté par mille liens à ces autres dispositifs. Elle n'y perd pas sa spécificité. Avec son modeste dispositif à elle (de l'encre, des livres, des carnets, un clavier, des photos sur des étagères, une chambre à soi), elle recueille

ce qu'elle seule peut capter : un réel tissé de signes et traversé de vibrations. Ce peut être un cœur qui bat, une voix qui envoûte, l'épopée d'une entreprise collective, l'éblouissement d'un saut dans le vide, la longue traversée d'un paysage. La mission de la littérature reste celle de transformer les récits, pour nous restituer, par un texte magnétique, la vie même, dans son intensité.