



Les Petites Fugues 2021

LIRE MAYLIS DE KERANGAL

SOMMAIRE

I. PARCOURS DE L'ŒUVRE // p. 2

1. ADVENIR - DES RÉCITS DE (TRANS)FORMATION // p. 2
2. LE LEXIQUE - UNE ÉCRITURE DOCUMENTÉE // p. 4
3. LA MISE EN ABYME - UNE ÉCRITURE QUI SE REGARDE // p. 6
4. LA VOIX // p. 8
5. DIMENSION POLITIQUE // p. 10

II. PROPOSITIONS D' ACTIVITÉS // p. 11

III. ŒUVRES EN ÉCHO // p. 16

Fiche ressource initiée par l'Agence Livre & Lecture Bourgogne-Franche-Comté, en partenariat avec la Direction régionale académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle (DRAÉAAC), dans le cadre du festival littéraire itinérant Les Petites Fugues 2021.

Réalisation : Cathy Jurado,
professeure de lettres et autrice

Avertissement : subjectifs et non exhaustifs, les contenus de ce dossier sont proposés à titre de « pistes de travail ». Chacun sera libre de les suivre ou de s'en affranchir.

TEXTES PROPOSÉS / ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

- **MPM**: *Un monde à portée de main* (roman), Éditions Verticales
- **CA** : *Canoës* (recueil de nouvelles), Éditions Verticales

I. PARCOURS DE L'ŒUVRE

1. ADVENIR DES RÉCITS DE (TRANS)FORMATION

Les récits de Maylis de Kerangal mettent souvent en scène des moments de transition, de passage, d'apprentissage et font appel à des techniques narratives propres à rendre compte de cet aspect rituel et initiatique.

- **MPM** est un récit de formation : centré sur le personnage d'une jeune fille, Paula Karst, que l'on suit entre 20 et 27 ans, le temps de sa **métamorphose** en jeune femme et en peintre spécialiste du trompe-l'œil.

Dans son interview pour *Le Temps*, l'auteurice indique : Ce mot « formation » me touche beaucoup. Il évoque la formation d'un être, la manière dont se construisent son regard et son rapport au monde. La formation renvoie aussi aux formes, à toutes les formes et notamment celles du langage. La formation résonne aussi avec la formation du monde, du sol, des roches. Nous sommes dans un monde de formes et ce livre interroge les formes plurielles du monde, les formes de vie et de pensée, comme la fiction qui permet de se connecter à d'autres vies. »

Pour traduire ces transformations, la romancière travaille le rapport au temps : par exemple dans *After* avec le flashback central de quelques heures (technique cinématographique). Le temps s'arrête dans les récits de passage, de rituel initiatique au sens de la tradition : dans cette même nouvelle, l'héroïne connaît une sorte de transe archaïque, portée par le cri qu'elle laisse échapper.

Certains textes comme *Ontario* traduisent la dimension sacrée cachée du monde : dans cette histoire qui a lieu le « jour du souvenir », intervient un homme étrange « à tête de cheval », et le lac Ontario prend sous la plume de l'auteurice une dimension mystique, transfiguré en une porte des enfers. Le canoë, qui permet de le traverser, est à la fin du récit suspendu au plafond comme un totem.

- Le recueil *Canoës* traite ainsi du **thème de la transformation, de la traversée**, incarné symboliquement par le motif du canoë qui se retrouve dans chaque nouvelle (dans des détails humbles et secrets, à peine perceptibles parfois : un délicat pendentif, une photo jaunie). Ces embarcations ne sont pas sans rappeler la culture indienne (un motif chamanique pour traverser les apparences, passer du réel au monde des esprits, des rêves ?) ou la barque du nocher qui relie la rive des vivants à celles des Enfers, la barque du passeur de Styx.

On trouve cette référence implicite dans *Un oiseau léger* où père et filles se recueillent ensemble au moment où ils acceptent d'effacer la voix de la mère, de laisser partir le souvenir vocal de la défunte : « Lise et moi nous sommes repliés dans le salon éteint, tels deux aveugles en canoë ramant contre le courant ».

La nouvelle *Mustang* est, elle, construite comme un récit initiatique (dont l'animal totem est la voiture de la narratrice, dont l'outil magique est la pierre offerte par une étrange vendeuse...)

Dans le recueil *Canoës*, la transformation des différentes héroïnes (on trouve un seul narrateur-personnage masculin) se fait par **une traversée du temps**, rendue possible par des brèches temporelles ouvertes dans le tissu du quotidien. Au détour d'un geste, d'une sensation, d'un visage ou d'un paysage, quelque chose se produit qui parle profondément au personnage et le renvoie au passé, à « une autre dimension de la réalité », de sa vie. Sont ainsi reliés des événements en apparence sans rapport et qui alors font sens et permettent au personnage de changer. Dans la nouvelle *Ruisseau et limaille de fer* par exemple, c'est l'écoute d'une émission sur les chimpanzés ; dans *Bivouac* c'est la contemplation du plafond dans le cabinet du dentiste, dans *Ontario* le regard d'un homme, dans *Nevermore* le subtil déraillement d'une voix.

L'écriture ordonne ainsi le monde, donne sens au chaos en tissant à l'intérieur des textes des réseaux de sens. Dans **CA**, ces échos jouent entre les nouvelles (motif du canoë, thème de la voix... mais aussi à l'intérieur même des nouvelles, donnant à l'ensemble l'aspect d'une rhapsodie, « un roman en pièces détachées » (comme on peut le lire sur la 4^e de couverture).

Cela s'accompagne d'une construction en échos : tout se passe comme si le texte (tissu de sens) exhibait en quoi il s'auto-génère par le truchement d'images et de références qui le tissent. Par exemple, dans *Ruisseau et limaille de fer*, l'incipit fait mention d'une nouvelle radio reçue par la narratrice, et il sera question ensuite de son amie dont le métier est lié à la radio. Mais on y retrouve aussi la figure du singe (émission sur les chimpanzés / réflexion sur les rapports entre femelles et mâles / référence à J. Goodall), éléments repris ensuite dans la nouvelle avec la nécessité éprouvée par Zoé de « singer » la voix des hommes. On retrouve la référence aux primates dans la nouvelle *After*, pour évoquer la dimension animale de la voix. De la même manière, est-ce un hasard si la narratrice de *Nevermore* se nomme Léonore alors que le texte qui a été choisi pour elle déplore la perte d'une femme nommée Lénore ? Si le corbeau, figure éponyme du texte de Poe qu'elle lit, est entouré d'une légende affirmant qu'il est le seul animal capable d'imiter la voix humaine ? Et, dans cette même nouvelle, le point de bascule du récit se situe au moment où Léonore est envahie par l'angoisse, et où le monde est soudain transfiguré : les sœurs deviennent « des folles », le studio une prison, comme si le texte fantastique de Poe avait contaminé la réalité par son inquiétante étrangeté. La narratrice se met alors à lire avec une autre voix que la sienne, comme habitée.

Quelque chose d'une blessure ancienne s'exprime dans cette voix – trace d'une réalité parallèle, d'une autre temporalité, comme dans *Le Corbeau* : « J'ai lu dans un souffle somnambulique (...) comme si je courais au-devant du poème (...) et bientôt, l'écholalie dérégulant le langage, j'ai lu comme si j'avais peur, une peur archaïque... » et la chute de la nouvelle, digne de Poe, est marquée par la rencontre avec un corbeau... En outre, dans *Un oiseau léger*, des échos à la présence de ce corbeau et au titre *Nevermore* sont présents par le truchement du répondeur qui répète le même message et par la mention de l'envol de l'oiseau qui clôt de la même façon les deux nouvelles. **Chez Maylis de Kerangal, écrire c'est relier.** C'est faire le lien entre les éléments épars du réel. « Écrire une fiction, c'est une façon extrêmement mobile d'habiter le monde. On circule au travers d'une multiplicité de couches qui forment un feuilletage » (Interview dans *Le Temps*).

On prendra aussi comme clef de lecture la citation d'Ursula Le Guin en exergue de la nouvelle *Mustang*, tirée de « **À propos de la fiction panier** ». Dans ce texte, la romancière américaine propose de refonder le récit en dehors des schémas classiques (héroïsme, temps linéaire, intrigue conflictuelle...). On peut lire ailleurs dans le texte de Le Guin : « J'irai même jusqu'à dire que la forme naturelle, ajustée, adéquate du roman serait plutôt celle d'un panier, d'un sac. Un livre contient des mots. Les mots contiennent des choses. Ils portent des sens. Un roman est un sac-médecine, contenant des choses prises ensemble dans une relation singulière et puissante. »

Le récit fonctionne également « **à sauts et à gambades** » comme Montaigne en ses Essais. C'est à la fois un mode d'écriture et une méthode : le point de départ de plusieurs nouvelles est la divagation, la rêverie d'un personnage. Dans *Ruisseau*, la narratrice se laisse par exemple porter par le son de la radio (« je vagabonde »), dans *Bivouac* c'est le regard fixé sur le plafond du dentiste qui fait surgir les images. Ces divagations déclenchent aussi des flashbacks comme dans *Ontario*, à partir du regard de l'homme du restaurant.

2. LE LEXIQUE UNE ÉCRITURE DOCUMENTÉE

« J'ai beaucoup pratiqué l'extrême documentation dans mes livres, surtout pour *Réparer les vivants*. Je connais bien la tension qui se crée entre documentation et imagination. La documentation, c'est-à-dire le rapport au réel, est un moyen de créer des analogies, des rapports secrets entre les choses qui permettent à la fiction d'entrer en jeu. Ces analogies créent un réseau d'échos. Se plonger dans la fiction revient à activer ce réseau. La question de la fiction, ce n'est pas l'imitation du réel, c'est la vie. »
(...) « J'ignore ces mots : l'aventure de l'écriture c'est de les quérir, les moissonner, leur donner vie dans mon texte. » (Interview pour *Le Temps*)

Amour des mots : comme la pâte à empreintes du dentiste : « mots à prise rapide » ; ils sont des tremplins vers le souvenir (*Bivouac*) ou vers l'imaginaire (*Mustang*).

Dans **MPM** comme dans les précédents (architecture et ingénierie de la construction dans *Naissance d'un pont*, univers médical dans *Réparer les vivants...*), l'écriture est caractérisée par un important travail sur le lexique. La romancière s'approprie **les langues techniques** et les incorpore à la langue littéraire.

« Je vais sur des terra incognita où je suis comme un chasseur-cueilleur et je recueille une manne lexicale et sémantique. Cela me permet d'élargir et de nourrir ma propre langue. Il y a là un enjeu de plaisir, quand ces mots techniques prennent une dimension poétique et littéraire, mais aussi un enjeu de précision, car passer par la précision documentaire me paraît nécessaire à mon écriture. Ce n'est pas la volonté que tout soit exact, mais plutôt une idée de justesse qui est très importante pour moi. »

Les mots rares ou spécialisés introduisent comme un *grain* particulier dans la phrase, dans la langue du roman, qui est ainsi converti au langage **poétique**. Ces vocables sont constitutifs à proprement parler d'une langue étrangère : qui rend **étrange** et donc pleine de relief la matière verbale. Toute nouvelle nomenclature fait surgir à la fois la beauté des outils et la beauté des mots employés pour les nommer. On peut voir là une tentative des personnages (et de l'écrivain) pour habiter le monde, et l'habiter *poétiquement*, selon la

formule d'Hölderlin. En ce sens – et c'est ce que revendique explicitement Maylis de Kerangal – écrire est un acte politique : nommer avec précision et révéler la beauté et la richesse de la langue, c'est lutter contre la globalisation de cette langue, c'est résister, à son appauvrissement, ne pas la laisser réduire.

Sans la littérature, certains mondes lexicaux non utilisés sont enfouis, disparaissent. D'où la nécessité d'une grande précision du vocabulaire, qui se présente comme jubilatoire dans le roman de Maylis de Kerangal à travers **le choix des hyponymes plutôt que les hyperonymes** : « portor » plutôt que « marbre » plutôt que « pierre »... Mais dans **MPM**, l'auteur explore aussi le langage de la peinture et du trompe-l'œil à travers des listes jubilatoires : litanie des couleurs p. 19, liste de noms techniques p. 38, des noms des pinceaux p. 48, des pierres p. 52, des matières animales p. 106. Par ailleurs, certaines descriptions techniques sont extrêmement documentées, comme celle du Cerfontaine p. 68.

Page 83, on comprend à quel point ce langage nouveau pour Jonas et Paula modèle la réalité. Page 49, Paula découvre la langue de l'atelier : tout comme Zola dans ses carnets d'enquête, comme Maylis de Kerangal qui s'immerge dans l'univers qu'elle décrit, Paula note sur un petit cahier tous les mots qu'elle découvre.

Paula découvre d'autres langues aussi, et celle que l'on parle dans l'atelier est une **langue inconnue que Paula doit apprendre, qu'elle décrypte** penchée sur des schémas anatomiques qui définissent un plan de coupe « transversal, tangentiel ou radial », un bois « débité sur dosse ou scié sur quartier », ce que désignent « la loupe, le moiré ou la maillure, la fibre, le parenchyme et les vaisseaux ». « Elle garde dans la poche de sa blouse un petit répertoire à couverture noire et un crayon de graphite, elle engrange les mots **tels un trésor de guerre, tel un vivier**, troublée d'en deviner la profusion – comme une main plonge à l'aveugle dans un sac sans jamais en sentir le fond – tandis qu'elle nomme les arbres et les pierres, les racines et les sols, les pigments et les poudres, les pollens, les poussières, tandis qu'elle apprend à distinguer, à spécifier puis à user de ces mots pour elle-même, si bien que le carnet prendra progressivement valeur d'attelle et de boussole, à mesure que la fabrique de l'illusion s'accomplit, **c'est dans ce langage que Paula situe ses points d'appui, ses points de contact avec la réalité.**»

Le roman est donc pour Maylis de Kerangal un lieu **d'exploration et d'expansion** de la langue : elle présente d'ailleurs le roman comme « sas d'apprentissage » pour l'écrivain : il lui donne accès par le biais de la taxinomie à un monde technique ou professionnel particulier. Le livre devient ainsi une construction de langage qui produit du savoir, un outil de **connaissance du monde**. Elle écrit par exemple à propos de la découverte de Tolstoï par Paula (p. 224) : Anna Karénine est un bon instrument d'optique pour observer l'amour ».

Dans **CA**, on voit aussi combien le choix d'une langue précise, acérée, permet de saisir la présence au monde d'un personnage (comme le mot « andrinople » pour caractériser la couleur d'un rouge à lèvres dans *Ruisseau et limaille de fer*), à saisir la juste fréquence d'un être, quand « un décalage invisible suffisait à désajuster sa présence ». Dans la nouvelle *Nevermore*, la narratrice liste les adjectifs relatifs à la voix, répertoriée comme une matière acoustique par les sœurs Klang (p. 109), et décrit l'appareil phonatoire avec les termes scientifiques adéquats (p. 111).

3. LA MISE EN ABYME

UNE ÉCRITURE QUI SE REGARDE

3.1 Un autre point commun à tous les livres de Maylis de Kerangal est la dimension autoréférentielle de l'écriture.

Dans **CA**, l'art de la nouvelle est sans cesse questionné, et désigné dans un mouvement autoréflexif. *Un oiseau léger*, par exemple, commence par les mots suivants : « Vers la fin de repas, les phrases ont commencé à chuter comme des pierres dans les assiettes » : l'incipit se désigne lui-même comme tel.

La chute de la nouvelle *Ariane Espace*, la dernière du recueil, commence ainsi, désignant une maison : « C'est la dernière du hameau. The last one », annonçant la fin du livre. Et, à propos du témoignage de la vieille femme nommée Ariane, l'autrice écrit, comme dénonçant malicieusement sa propre propension à la fiction dans un clin d'œil ultime au lecteur : « Ceux qui parlent trop facilement et dégagent des récits qui coulent de source ne sont pas les témoins les plus crédibles, on le sait tous d'expérience ».

De la même façon, au début de *Ruisseau et limaille de fer* on lit : « la scène a commencé à se dilater ». La romancière désigne l'effet de ralenti qu'elle met en place : « nous avons patiné ». Puis la narratrice indique que tout peut commencer : « prélude terminato » : le texte mime ici ses propres effets, les explicite, exhibe les rouages du récit.

Un monde à portée de main est également un roman qui interroge **sur le rapport du romancier à la fiction et sur les rapports du roman avec le réel**. Il montre, selon les propos mêmes de Maylis de Kerangal, « Comment la fiction est une porte d'entrée vers des formes de vérité, des formes de vie. ». Affirmation qui n'a rien de très original — beaucoup avant elle ont montré que la fiction a une puissance de vérité bien plus grande que l'essai — mais qui est ici mise en scène de manière assez didactique. Ainsi, ce livre se présente aussi d'une certaine manière comme un **art poétique** : il illustre le phénomène de la production d'images et de trompe-l'œil, dans une **mise en abyme de l'écriture romanesque**.

Dans une de ses interviews l'autrice insiste sur le fait que le fac-similé restitue le réel parfois tel qu'il était avant sa dégradation, qu'il est parfois plus vrai que l'élément qu'il imite lorsque ce dernier est changé, abîmé. C'est le cas pour la reproduction des œuvres d'art ou des pièces préhistoriques comme à Lascaux : le **fac-similé** fait en même temps œuvre d'archéologie du lieu, en rétablissant l'entrée de la grotte telle qu'elle n'existe plus (éboulis déplacés par les découvreurs-inventeurs de la grotte). La technique que Paula va acquérir est donc puissante : « Clonage de la grotte », « copie parfaite », « réplique intégrale » p. 266. L'autrice affirme aussi que l'art — dans sa dimension de *mimesis* — est un moyen de reconstruire ce que l'homme a détruit, perdu, fermé : la grotte de Lascaux désormais dégradée et inaccessible.

C'est ainsi un livre qui redonne ses lettres de noblesse à l'imitation, à la copie, l'imitation du réel : « répliquer la grotte c'est la rendre visible pour en faire le portrait, c'est la faire revenir, c'est aussi l'éprouver. » p. 276. Ainsi, ce roman se présente comme un hommage à l'art de l'image et à l'art de la fiction qui se révèle être la forme la plus achevée de la *mimesis*. On lira par exemple le beau passage p. 220-221 construit sur l'image du roman **conçu comme un palais** (à propos d'Anna Karénine)

3.2 Lente et prodigieuse aimantation des images

Dans *Un monde à portée de main*, Maylis de Kerangal aborde le domaine très spécifique : celui des images peintes. L'écriture romanesque est explicitement soumise à un défi : réaliser le tour de force de suggérer / mimer le monde visuel et pictural. On pensera bien sûr à un groupement de textes possible autour de nombreux romans mettant en scène de différentes façons la peinture ou reliant littérature et peinture, depuis *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde jusqu'à *Charlotte* de David Foenkinos.

La romancière affiche dans **MPM** l'ambition de « remonter la piste des images » : de montrer ce qui se cache derrière l'acte créateur, le geste du peintre, tout ce que met en mouvement le fait de voir et de créer ou reproduire des images. Par exemple, lorsque Paula peint un ciel sur le plafond d'une chambre d'enfant, son esprit convoque tous les ciels qu'elle connaît dans l'histoire de l'art. Pour peindre la carapace d'une tortue de la manière la plus juste possible, Paula consulte des atlas, va étudier l'animal au Muséum d'Histoire naturelle, interroge la coiffeuse sur la kératine, se replonge dans la littérature avec *Le vieil homme et la mer*. Paula « travaille à la lente et prodigieuse aimantation des images ». Pour rendre ce savoir-faire, Maylis de Kerangal œuvre à rendre sa langue visuelle – elle l'est déjà naturellement, car ses romans ont souvent une démarche très cinématographique – notamment par les nombreux passages d'**ekphrasis** (voir l'atelier proposé à ce sujet). On peut dire qu'il s'agit là d'un **roman de l'image**, qui se clôt d'ailleurs sur la véritable source des images : les œuvres d'art rupestre à Lascaux.

Interview pour *Le temps* : « Ces faux sont comme des portes, des passages qui trouent la réalité, creusent notre réel. Quand on les emprunte, on peut atteindre des formes de vie auxquelles nos vies ne nous donnent pas accès. La vraie grotte de Lascaux s'est retirée du monde, elle n'est plus accessible au public. Seul le fac-similé permet l'accès à la grotte originale où l'on situe la naissance de l'art. Grâce à des témoignages, des photos, on a pu reproduire l'entrée de la vraie grotte, un cône d'éboulis. Ce cône n'existe plus sur le site original, qui a été dénaturé, bétonné. Le cône d'éboulis est aujourd'hui une fiction. Et c'est par la fiction que l'on retrouve l'état de nature. ».

D'un point de vue stylistique, cela passe bien sûr par **l'appropriation des langues techniques, par une précision adjectivale, par la prolifération de la description, mais aussi par l'importance accordée aux comparaisons / métaphores, et aux références aux arts visuels (photographie, peinture, sculpture, cinéma)**. Le cinéma surtout prend une importance particulière dans la longue partie consacrée au chantier de Paula à Cinecittà, tout comme il est source d'inspiration dans **CA**, notamment dans la nouvelle *Mustang* où l'univers américain ressemble à des studios de cinéma où se croisent Buffalo Bill et Davy Crockett : « une géologie violente et tourmentée qui reflétait, pâlis, des travellings panoramiques de western, ceux qu'on regardait le mardi soir en éteignant la lumière du salon pour faire comme au cinéma ».

Dans **CA**, l'image est souvent un recours pour transcrire l'émotion ténue, les mouvements imperceptibles mais puissants de l'âme comme dans *Un oiseau léger* où Maylis de Kerangal parvient à retranscrire le moment où tout se fissure en silence dans l'intériorité secrète du père, à travers la très belle image du « lac gelé » qui craque en lui.

Ariane Espace est une nouvelle qui questionne aussi les liens entre fiction et réalité, se confronte à la question littéraire très actuelle de l'enquête et du traitement romanesque des témoignages et des savoirs scientifiques (cf. long passage p. 167).

Le questionnement sur la fiction, la nouvelle et ses rouages apparaît aussi dans *After*, nouvelle qui se termine comme elle avait commencé par une liste des reliefs et vestiges de la fête.

3.3 Le motif de la trace

Le travail du romancier est souvent assimilé, chez Maylis de Kerangal, à celui de l'archéologue, qui relève les traces, reconstitue le passé et propose une lecture des signes en véritable herméneute du monde. C'est le cas de manière explicite dans **MPM** avec toute la partie finale consacrée à Lascaux et à l'art pariétal, mais aussi dans certaines nouvelles de **CA** comme *Bivouac* où la narratrice observe les signes que peut délivrer l'environnement familier de son appartement : « se dressent, à les contempler longuement, des formes indéchiffrables, des reliefs inconnus, de drôles de traces ». Dans un autre livre qui traite de l'univers du minerai et des mines, *Kiruna*, les marbres sont des « tranches de temps », comme les pages.

Dans une interview pour *Le Temps*, l'autrice affirme : « tout coexiste, qu'il existe des traces de tout et que tout cela est en nous. On peut y accéder, on peut l'imaginer grâce aux fossiles. Le monde qui pourrait n'être qu'une espèce de vérité unique, un peu rigide, devient un monde totalement feuilleté de temps et d'espace et l'archéologie est un paradigme du travail du romancier ».

Dans *Bivouac* on retrouve très clairement la métaphore de l'archéologie avec la « prise d'empreintes » dentaire. La dentiste, dans le récit, montre également à sa patiente sur son ordinateur la photographie d'une mandibule humaine du mésolithique retrouvée récemment. Comme la mandibule reconstituée en stuc, ils restituent la présence des êtres : « cet os qui insiste » est ainsi relié à la voix, signature identitaire.

Dans la nouvelle *After*, qui retrace une célébration des jeunes bacheliers en un rite traditionnel de passage, l'autrice liste les « reliefs » de la veille (les adolescents ont fait la fête dans le jardin). Les actes symboliques et les rituels ont une importance centrale dans l'univers de Maylis de Kerangal, tout comme les traces laissées par les êtres et les choses : la trace de Rose sur le répondeur vocal dans *Un oiseau léger*, la trace d'un canoë dans la comète Haley (*Ariane Espace*). La romancière est alors celle qui déchiffre, retrace, relie les « reliefs » de nos vies pour leur donner une dimension sacrée.

4. LA VOIX

Maylis de Kerangal est une spécialiste du roman choral, aux multiples voix.

Le souffle

La première et sans doute la plus frappante des caractéristiques de son style est sans doute le rythme qu'elle imprime à la phrase. On retrouvera dans sa période à la fois la **composition classique** très architecturée (protase, antapodose, apodose, clausule) qui tend le lecteur vers un point d'orgue, et la proliférante syntaxe du Nouveau Roman, dont Claude Simon est évidemment le représentant le plus illustre. Il s'agit là d'un aspect essentiel de l'écriture de Maylis de Kerangal : on trouve en effet ces longues phrases très **cadencées, musicales**, dans tous ses grands romans, et en particulier **dans les moments stratégiques du récit, comme par exemple dans les incipit**.

Dans une interview à propos de **CA** (*France Culture*), l'autrice révèle que l'écriture est pour elle une question de « fréquence » au sens des ondes sonores. Elle évoque la dimension autobiographique de la nouvelle *Mustang* en lien avec son propre séjour aux États-Unis : comme la narratrice de son récit, elle indique qu'immergée dans une langue qu'elle

connaissait mal, elle a soudain été mise en capacité, par le « déplacement » induit dans la langue, de « capter en elle une fréquence » imperceptible jusqu'alors : celle de l'écriture, en elle. De la voix écrite.

Dès lors, on peut repérer les nombreux extraits où la romancière imprime un souffle, et une inflexion particulière à son texte pour coller à un rythme spécifique. Dans *Réparer les vivants*, par exemple, l'incipit est constitué d'un bref chapitre développé en une seule phrase et mimant le rythme cardiaque du héros. Dans **CA**, elle retranscrit différents aspects de la voix : la difficulté à dire et le bégaiement dans *After*, moments où le langage se désarticule dans la force de l'émotion (le frère de la narratrice ne peut délivrer son discours de félicitation car il est trop étreint par l'émotion, cf. p. 136-137) : la phrase n'avance pas, le son se répète dans sa bouche et ne parvient pas à « tracter le mot » (scène au ralenti traduisant l'impuissance, qui n'est pas sans rappeler l'angoisse de la page blanche de l'écrivain).

Signatures vocales

Motif littéraire par essence, le thème de la voix est très présent dans **CA** : c'est une forme « matérielle bien qu'impalpable » (*Un oiseau léger*).

- Elle est d'abord reliée au thème du langage, articulé ou non, qui est central dans les textes de Maylis de Kerangal : « Il y a ces images de primates qui rappellent le temps où les borborygmes et « modulations vocales » de nos ancêtres n'étaient pas encore un langage articulé. Il y a des vestiges des temps préhistoriques, et des symboles des peuples amérindiens, auxquels les canoës du titre permettaient de communiquer. Il y a aussi des oiseaux qui chantent » (*Le Monde*).
- Dans *After* (**CA**) : méditation sur la voix collective, la manière dont les chants choraux soudent et conjurent la peur. Un personnage raconte « comment le cri avait été banni de la société, éliminé de nos vies, cantonné en certains lieux – quand tu cries, tu bascules du côté de l'animal ». La nouvelle *Ontario* évoque aussi le cri du coyote solitaire qui appelle les siens, et la voix collective avec la « rumeur vaguement animale », « matelas flottant » presque solide (fond sonore du restaurant où se trouve la narratrice).
- La voix pour dire la peur : dans *After* « on a chanté sans honte mais surtout on a crié, des cris qui ne ressemblaient pas à ceux que nous poussions dans les concerts (...), à ceux braillés dans les tribunes des stades (...) des cris qui ne cherchaient pas à faire bloc ».
- Le chant : dans *Réparer les vivants* le chant était déjà présenté comme un rituel qui sacralise et répare, accompagne la traversée des morts. Dans **CA** on retrouve la puissance ensorcelante de la voix rappelant les chants sacrés (carmen) comme dans la nouvelle *Ontario* où la traductrice aimante toute l'assemblée en récitant un poème. L'autrice compare sa voix au diamant d'une platine pour vinyle.
- Certaines nouvelles ont pour sujet principal le thème de la voix : comme dans *Ruisseau*, (titre évocateur de deux tonalités différentes) où la narratrice se souvient d'une entrevue avec son amie Zoé qui a dû modifier sa voix pour la rendre plus grave afin de pouvoir travailler pour la radio. La voix humaine fait ici l'objet d'une réflexion explicite où l'autrice la présente comme l'élément d'identification par excellence d'un individu, ce qui traduit la singularité des êtres car la voix d'une personne chère est une empreinte.
- C'est le cas aussi de *Nevermore* où la narratrice se rend dans un studio d'enregistrement pour lire au micro *Le Corbeau* d'Edgar Poe. Dans le travail des deux artistes (les sœurs

sœurs Klang, jumelles) qui enregistrent des timbres différents pour une sorte de catalogue de voix, il est clair que le texte enregistré n'est pas pris en compte pour son sens ou son statut littéraire mais pour la manière dont il sonne et le grain particulier de la voix qui le porte. Le projet artistique des deux sœurs est de « restituer à la littérature sa part orale, incarnée, et donner à chaque texte une voix non substituable ».

Comme des botanistes ou entomologistes en recherche d'espèces rares, elles pistent, traquent, braconnent, collectent les voix. Elles répertorient ainsi les tessitures, en un « extraordinaire nuancier vocal ».

- Autre nouvelle entièrement construite autour du thème de la voix : *Un oiseau léger*, où les secrets de la vie intérieure sont véhiculés à un niveau caché par les « chuintements infrasonores », les « changements de tonalité acoustique », la fébrilité « incontrôlée mais audible » des voix à l'intérieur des conversations (on pense aux sous-conversations de Nathalie Sarraute).

Dans *Un oiseau léger*, l'autrice rappelle que la voix la plus reconnaissable pour chacun est toujours la voix de la mère : c'est la première que l'on ait entendue : « je la connaissais avant de naître », « je la distingue entre mille », « je n'ai pas peur de la perdre ». Dans le récit, la fille demande au père d'effacer la voix de la mère défunte sur le répondeur familial. Le narrateur s'était acharné à conserver la voix de sa femme pour « tenir Rose au creux de (son) oreille » grâce à la voix qui la laisse « irréductible, incarnée ». La problématique de la voix rejoint ici une méditation sur le Temps et le deuil : « L'irruption de la voix des morts dans le monde des vivants défait le temps, implose les frontières, l'ordre naturel se détraque ». L'acceptation de la suppression de la voix (incarnation puissante et ultime de Rose) est captée comme le moment où le deuil prend fin, l'instant du *fading*, où il faut laisser partir les spectres. On trouve ici un questionnement sur la possibilité du deuil, une méditation sur la trace et le temps (comme dans **MPM**) et sur les gestes « antalgiques » contre la douleur du deuil : « ces mouvements et ces actes qui continuent à tisser des liens entre les vivants et les morts ». Accepter la mort de Rose, c'est ici acter que l'enregistrement de sa voix n'est plus le présent mais peut devenir « une archive », peut entrer dans le passé c'est-à-dire le monde des fantômes : « j'ai libéré l'oiseau léger » (de sa voix).

5. DIMENSION POLITIQUE

Le travail de Maylis de Kerangal ouvre aussi des pistes de réflexion en lien avec une critique de la société de consommation. C'est particulièrement sensible dans la longue nouvelle *Mustang* où la narratrice est confrontée à la « fable » américaine, et en offre une version critique en soulignant les clichés dans lesquels elle est amenée à vivre.

Dans *Ruisseau et limaille de fer*, c'est le rôle des femmes dans la constitution du savoir qui est questionné, notamment à travers l'apport des femmes scientifiques dans la connaissance, et l'observation des singes. On aborde aussi dans cette nouvelle de **CA** la question de la voix féminine : il est demandé à Zoé, qui travaille à la radio, de changer sa « petite voix sucrée » en « voix grave, celle qui connote la compétence, l'autorité et l'assurance ». Être une femme est donc considéré comme un « désavantage naturel » : « plus tu parles aigu, plus tu es considéré comme fragile ».

Comme toujours chez Maylis de Kerangal, ces affirmations sont fondées sur des références sourcées : elle rappelle que selon des recherches sérieuses, les voix de femmes sont de plus en plus graves ces dernières années, car la société les oblige à les retravailler

pour accéder à certaines fonctions. On retrouve cette préoccupation féministe aussi dans la mention des chants qu'affectionne Zoé : les standards des « folkleuses américaines », des « hymnes de filles indépendantes et fières ». Deux visions différentes de ce féminisme nuancent toutefois ce qui aurait pu être manichéen : Zoé qui s'efforce en se transformant d'acquiescer les mêmes ouvertures professionnelles que les hommes / la narratrice qui rejette cette nécessité de changer, de « s'amputer » de sa voix pour être l'égale de l'homme.

Le féminisme contemporain, qui renoue avec la figure de la sorcière, est également convoqué dans *Ariane Espace*, où le personnage d'Ariane présente à la fois un physique de sorcière et une maison *capharnaüm* au milieu d'un paysage « pulvérulent ».

L'autrice fait le lien entre féminisme et écologie : sauver la diversité et la singularité des voix des femmes, dans *Ruisseau et limaille de fer*, relève de la même démarche que sauver certaines espèces pour préserver la biodiversité menacée par l'uniformisation destructrice de la mondialisation. Préoccupation de la biodiversité qui est également présente dans *Mustang*, par le biais des descriptions de paysages américains, où l'artifice est venu masquer « la grande prairie des commencements ».

II. PROPOSITIONS D'ACTIVITÉS

Extraits à étudier :

dans *Canoës*

- *Nevermore*, incipit p. 105 : entrée dans le studio / entrée dans la nouvelle
- *Ariane Espace*, p. 164-165 : description d'Ariane
- *Un oiseau léger*, p. 125-126 : l'absence trop présente
- *Ruisseau et limaille de fer*, incipit p. 23-24 : la radio / les singes
- *Ontario*, p. 147-148 : La rumeur
- *Mustang*, p. 40-42 : arrivée aux US. Paysage et fiction
- *After*, p. 139-140 : le rituel de passage
- *Bivouac*, p. 18-19 : chute de la nouvelle / méditation *memento mori*

dans *Un monde à portée de main*

- Incipit (en escalier)
- p. 22-23 : évocation du portor réalisé par Kate, avec un travail sonore suggestif (*ekphrasis*)
- p. 40 : Paula fait – en l'espace d'une phrase – le voyage retour depuis la rue du métal jusqu'à sa chambre. Bruxelles-Paris en un éclair
- p. 135 : le ciel de chambre, premier chantier de Paula à sa sortie de l'école
- p. 220-221 : l'image du roman comme un palais (à propos d'Anna Karenine)

Ateliers d'écriture inspirés d'*Un monde à portée de main*

Atelier 1 : la langue des autres

Cet atelier porte sur l'écriture du groupe : il met en scène un ensemble de personnages sans les individualiser mais pour mettre l'accent sur la **polyphonie**. On travaillera l'écriture du collectif, la pluralité des voix, le son de la foule.

Pages 16-17 dans le roman, l'auteur décrit le bruit de l'atelier : elle imprègne la phrase d'un ensemble de manifestations sonores aptes à rendre le bruissement de fond, à introduire aussi **la langue des autres** (les souffles des peintres, la respiration d'un chien, les exclamations en russe, le cri en latin « *fiat lux* »...) En outre, le passage travaille en filigrane la suggestion des sons de ces langues, avec une **allitération** en K très perceptible. On pourra aussi relire dans **CA** la nouvelle *Ontario* (la rumeur des voix dans le restaurant).

En termes de références littéraires, on pourrait enrichir l'atelier avec différentes techniques d'écriture polyphonique du Nouveau Roman notamment avec **les paroles rapportées sans marqueur et le mélange des types de discours rapportés** (Claude Simon, Nathalie Sarraute dans *Enfance, Le Planétarium*) mais aussi chez Céline dans *le Voyage au bout de la nuit* etc.

Page 89 de **MPM**, on pourra d'ailleurs puiser dans un même passage différentes manières d'intégrer le discours.

Pour cet atelier, il semble intéressant de terminer par un travail de mise en voix (ou slam ?) qui fasse entendre la polyphonie et le bruissement de la langue.

Atelier 2 : la ruche

Au début du roman **MPM**, Paula Kate et Jonas se donnent rendez-vous dans un bar pour une soirée de retrouvailles après des mois de chantiers menés chacun de son côté. La scène donne lieu à un dialogue entre les 3 acolytes, mais l'auteur donne aussi à imaginer l'ambiance du lieu : les éclats de voix autour d'eux, et les bribes de conversation captées au passage. Comme au cinéma, on peut entendre une superposition de flux sonores : « Il y a du monde ici, on ne s'entend pas quand pourtant ça parle partout, comme si le brouhaha était creusé d'alvéoles — une ruche —, comme si chaque table ménageait autour d'elle un espace acoustique propice à toute conversation clandestine. » p. 20.

On pourrait ainsi imaginer un atelier pour travailler à l'écriture d'une scène de foule à la manière de ce bar où chaque table est l'alvéole d'une ruche, avec des zooms sonores successifs, et un glissement d'un espace à l'autre, en faisant se chevaucher les dialogues.

Atelier 3 : décrire le corps à la manière d'un peintre

- Atelier de description des corps sur un mode pictural (vocabulaire technique) comme dans la belle scène d'amour de la p. 212, où l'auteur modèle la lumière et les formes à la manière d'un peintre.
- Pour le plaisir, on pourra aussi se tourner vers des textes classiques qui travaillent de la même manière la matière visuelle, comme la rencontre de Mme Arnoux par le

jeune Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.

- Différents modèles en peinture : à choisir (Schiele, Bonnard...)

Atelier 4 : enfance

Atelier sur l'écriture du souvenir à partir d'une photo d'enfance.

Page 160 dans **MPM**, Paula retrouve un polaroid, et toute la bobine du souvenir se déroule à partir du pouvoir de cette image.

On pourra utiliser aussi l'extraordinaire travail de la photographe Chino Otsuka, qui se glisse adulte dans ses photos d'enfance.

Atelier 5 : écrire le ciel

Texte support : le ciel de chambre, premier chantier de Paula à sa sortie de l'école (p. 135).

On pourra faire choisir par exemple un des éléments célestes listés dans la dernière phrase pour écrire un ciel.

On pourra aussi utiliser Baudelaire et son petit poème en prose, pour construire une contrainte formelle. « - J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! ».

- Images support : des photos de ciel, toutes sortes de ciels. Dans l'art...
- Une émission à écouter sur le bleu dans la peinture du XX^e siècle
- Associer à l'utilisation de pigments à lier ou d'aquarelle...

Atelier 6 : les lieux

1/ Les toponymes : Maylis de Kerangal aime jouer avec l'onomastique. Que ce soit au sujet des noms de ses personnages, qu'elle invente, ou à propos des noms de lieux, qu'elle choisit pour leur valeur symbolique.

- Le couple parental de **MPM** est par exemple installé rue Paradis (p. 46) ; ils y forment comme un **couple originel** qui exclut d'emblée Paula, malgré l'amour qu'ils lui vouent. Ce couple fusionnel donne à Paula le désir de quitter le Paradis pour commencer son voyage initiatique...

- L'appartement de Paula et Jonas se situe rue de **Parme** : c'est précisément le lieu de l'initiation et de la naissance de l'amour, et l'on ne peut s'empêcher de penser à **Stendhal**... et au **roman d'apprentissage** qui pourraient constituer des références littéraires complémentaires de l'atelier. Paula fera en outre escale en Italie par la suite – et l'art italien marque aussi le regard des apprentis peintres...

- **L'école de peinture est située rue du Métal** ; elle annonce un lieu d'abord hostile et froid – même si Paula finira par l'appriivoiser. Pages 50-51 : « Les lieux, pourtant, l'égarant et la malmènent. Impression de rejoindre chaque matin un arrière-monde, un monde situé à l'arrière du temps, ou plus exactement un monde où le temps a été démonté en plaques et remonter dans le désordre, rebattu. ». L'atelier pourrait ainsi partir de l'invention d'un nom de lieu (rue, ville, pays) ou du choix d'un nom caractéristique, pour ensuite travailler la description, à partir d'une enquête.

Le traitement des lieux dans les carnets de Zola sur le site de la BnF :

<http://expositions.bnf.fr/zola>

2/ Circulation

Page 40, Paula fait – en l'espace d'une phrase – le voyage retour depuis la rue du Métal jusqu'à sa chambre. Bruxelles-Paris en un éclair. Un joli modèle pour un atelier

sur le voyage, sur le déplacement des personnages dans l'espace.

Atelier 7 : portrait

Maylis de Kerangal travaille ses personnages de manière à les rendre reconnaissables rapidement; elle en fait dès le début du roman un **portrait marqué par une ou deux caractéristiques qui seront ensuite récurrentes** dans le récit. On retrouve dans ses autres livres (*Corniche Kennedy* ou *Réparer les vivants* par exemple) ce procédé qui n'est pas sans rappeler la caractérisation des personnages dans les épopées (qualifications homériques). Pour l'héroïne d'*Un monde à portée de main*, cette caractéristique est très symbolique : il s'agit du regard de Paula, doublement marqué, et mentionné dès l'incipit :

- Paula louche un peu (strabisme « divergent » qui la rend précisément différente et capable de regarder autrement / ailleurs. (Page 180, la romancière relie également le motif du strabisme à l'enfance de Paula).
- Elle a les yeux vairons. Ce regard si particulier fait son charme : elle en joue en se maquillant (« smoky eyes » p. 13). Mais c'est aussi son outil de travail principal : comme le reste de son corps, ses yeux souffrent pendant la période d'apprentissage la plus intense à l'école de la rue du Métal. « Ce qui la surprend, tout de même, ce sont ses yeux, douloureux dès le premier soir comme des bleus sur lesquels on enfonce l'index » p. 49 « Elle apprend à voir. Ses yeux brûlent. Explosés, sollicités comme jamais auparavant », « car voir, sous la verrière de l'atelier de la rue du Métal (...) cela ne consiste plus seulement à se tenir les yeux ouverts dans le monde, c'est engager une pure action, créer une image sur une feuille de papier, une image semblable à celle que le regard a construite dans le cerveau.» p. 54.

Évidemment, cette insistance sur le motif des yeux renvoie au thème du regard de l'artiste, à toute la réflexion dans le livre sur les images et leur source (on notera qu'un organe est ici au centre de l'intrigue : l'œil, comme le cœur l'était dans *Réparer les vivants*. Son fonctionnement est expliqué en détail p. 206).

On pourrait ainsi proposer un AE sur la **création d'un personnage** à partir d'une ou deux caractéristiques physiques, pour montrer comment ce choix peut induire des éléments de la psychologie ou de l'histoire de ce personnage.

En outre, on pourrait comme le fait Maylis de Kerangal demander de trouver un nom symbolique ou métaphorique à ce personnage : c'est le cas dans le roman avec par exemple p. 198 l'explication du nom de famille de Paula : « (...) des noms parmi lesquels elle cherche le sien, Karst, un nom de paysage, un nom qui fait voir l'érosion du temps, le creusement de la pierre, les rivières souterraines, les galeries obscures et les chambres ornées dans un sol calcaire, Paula Karst, elle prononce son nom à voix haute, trois syllabes qui éclatent dans l'atmosphère, entrouvrent la nuit de Cinneccittà, et la connectent au cosmos (...) ».

On pourrait compléter avec un groupement de textes de descriptions de personnages de roman à toutes les époques.

Atelier 8 : les lexiques spécialisés

Un atelier partant d'un carnet d'enquête et d'observation (à la manière de Zola, pour y trouver ses études de la langue des ouvriers, et les plans / schémas des rues de

Paris), dans lequel on fera une cueillette de mots et des dessins.

- Objectif : explorer des lexiques techniques inconnus, utiliser leur étrangeté poétique pour produire un texte.
- Intérêt dans un groupe : échanger les termes spécialisés ou rares propres à un domaine professionnel / à ses hobbies. Imaginer ou faire surgir des sens nouveaux, fantasmés.

Atelier 9 : écopoésie

L'écopoétique s'intéresse aux pouvoirs de la littérature à l'ère de l'anthropocène et de l'effondrement annoncé de notre civilisation. Un atelier d'écriture d'écopoésie, par exemple à destination d'un public adolescent, pourrait partir de là où finit le roman de Maylis de Kerangal : toute la dernière partie du récit est consacrée à la reconstitution de la grotte de Lascaux, Paula étant embauchée dans l'équipe qui œuvre au fac-similé. En revenant à l'art pariétal et aux origines de l'humanité, le roman pose la question de la fin de notre monde, de notre place d'Hommes dans le temps.

- **Proposition thématique** : à la fin du roman, Paula et Jonas visitent la grotte de Lascaux. Jonas est inspiré et médite sur le temps face aux images préhistoriques : « Jonas a pris le visage de Paula dans ses mains et lui a demandé d'imaginer un temps où les hommes ne seraient plus qu'un lointain souvenir, un temps où ils ne seraient plus que des mythes, des légendes, des présences dans les récits des créatures qui habiteraient désormais la Terre. »

Imaginez ce temps !

- **Proposition formelle en complément**, inspirée d'un stylème de Maylis de Kerangal : travailler des amorces de paragraphes systématiquement en phrases nominales comme le fait Maylis de Kerangal. Ex : p. 48 « La douleur, dans la foulée » ; p. 49 « Octobre, les bois » ; p. 38 « Le programme à présent » ; p. 44 « La rage, pas encore ». Références possibles : Alain Damasio, *Les furtifs* / Pierre Ducrozet, *L'invention des corps*.

Atelier 10 : ekphrasis

Un atelier d'écriture autour de l'*ekphrasis*, description littéraire d'une œuvre d'art (sculpture, peinture...), dont la plus célèbre est la description par Homère, dans *L'Iliade*, du bouclier d'Achille forgé par le dieu Héphaïstos (Homère, *Iliade*, XVIII, Le bouclier d'Achille, extraits (v. 478-497 et 508-522).

On pourra s'appuyer, pour faire écrire, sur de nombreux passages dans *Un monde à portée de main*, notamment p. 22-23 lors de l'évocation du portor réalisé par Kate, avec un travail sonore suggestif (assonance en O).

III. EN ÉCHO

Road movie à l'américaine / questionnement sur le voyage

- Frédérique Cosnier, *Suzanne et l'influence*
- Films : *Mulholland Drive* de David Lynch ; *Thelma et Louise* de Ridley Scott ; *Lost in translation* de Sofia Coppola

Le corbeau de Nevermore

- Edgar Poe, *Le Corbeau*

Peinture et création artistique

- David Foenkinos, *Charlotte*
- Sophie Cherer, *Van Gogh*
- Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*
- Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*
- Film : *Séraphine de Senlis* de Martin Provost

Le travail formel / rythmique / le nouveau roman

- Claude Simon, *La Route des Flandres*, *L'Acacia*
- Nathalie Sarraute, *Le planétarium*

La voix

- Cocteau, *La voix* (pour *Nevermore*)
- Ghérasim Luca, *Passionnément* (Le bégaiement en lien avec *After*)

Auteurs cités comme sources d'inspiration par Maylis de Kerangal pour CA

- Marguerite Duras
- Robert Mac Farlane (*Underland*)
- John Mac Gregor (*Reservoir 13*)
- L'école qui a inspiré Maylis de Kerangal pour **MPM** : <https://vanderkelen.com/fr/historique>