HAL
open science

Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Élisabeth Filhol et Maylis de Kerangal

Sylviane Coyault

▶ **To cite this version:**

Sylviane Coyault. Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Élisabeth Filhol et Maylis de Kerangal. Revue des Sciences Humaines, 2016, Les savoirs littéraires, 324, pp.71-81. hal-02418775

HAL Id: hal-02418775

https://uca.hal.science/hal-02418775v1

Submitted on 7 Jan 2020

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

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

Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Élisabeth Filhol et Maylis de Kerangal

Sylviane Coyault

L'hypothèse d'une littérature qui se documente, ou du document utilisant la fiction comme moyen de « faire savoir » n'est pas absolument originale : rien de neuf en somme depuis Balzac, Flaubert ou Zola. Cela revient toujours peu ou prou à ce qu'on appelle « le réalisme », mais l'invention formelle est selon Michel Butor la garante d'un réalisme plus poussé, et chaque époque s'emploie à le dire avec de nouveaux outils. Pour les trois dernières décennies, Dominique Viart a délimité un territoire littéraire autour de François Bon, à partir de *Sortie d'usine* (1983) ou de Leslie Kaplan (*L'excès, l'usine*). Et de fait, Elisabeth Filhol, à propos de *La Centrale*, revendique sa dette à l'égard du même François Bon. Mais une autre possibilité se dessine avec Maylis de Kerangal par exemple, quand elle évoque la construction d'un pont (*Naissance d'un pont*) ou la transplantation d'organes (*Réparer les vivants*). Il se peut qu'une ligne de partage se creuse entre une littérature du je, autobiographique, autofictionnelle, ou une littérature de l'intime, ou encore un roman de la famille, voire de la mémoire et une littérature dont le je mais aussi l'individu s'absentent, ou s'effacent ; ces romans s'emparent de questions d'actualité, touchant au quotidien ordinaire. Effet de perspective sans doute, ou de manque de distance temporelle, mais cette tendance semble prendre de l'importance dans les dernières années ; on songe à quelques romans de Luc Lang (*Les Indiens, l'Autoroute*) ou encore aux œuvres de François Begaudeau, d'Olivia Rosenthal (sur la maladie d'Alzheimer) ; on songe aussi à la collection « Verticales » qui en fait une ligne éditoriale. Question d'actualité ne signifie pas non plus « fait divers » : tous ces auteurs –et on pourrait y ajouter Houellebecq, Jean Rolin- s'attaquent à des sujets qui concernent le monde d'aujourd'hui : le nucléaire (*La Centrale*), l'univers médical (*Réparer les vivants*, *Les Indiens*), l'immigration (Marie NDiaye), les conflits internationaux…

Or toutes ces questions semblent *a priori* relever du journalisme, du reportage – du reste certains écrivains sont en même temps journalistes ou reporters (comme Jean Rolin). Dès lors que peut de mieux, ou de différent la littérature quand la télévision paraît le moyen le mieux adapté pour ce faire savoir-là : elle dispose à la fois de l'image, du narratif, bref de tous les moyens de la fiction, et est plus performante en matière de diffusion. Est-ce que la littérature se contente de reprendre leurs procédés au reportage ou à la fiction documentaire ? Ou bien apporte-t-elle un regard différent, susceptible de maintenir vive la « pensée complexe » selon la formule d'Edgar Morin ? Pour amorcer une réflexion sur ce sujet, examinons deux œuvres qui sont apparemment aux antipodes l'une de l'autre : *La Centrale*[1] d'Elisabeth Filhol (2010), et *Réparer les vivants*[2] de Maylis de Kerangal (2014). Or toutes deux explorent des angoisses liées à l'avancée scientifique ou technologique des sociétés occidentales, à la maîtrise acquise par l'homme sur les lois de la matière, et sur la mort : la capacité de déclencher la fission nucléaire d'une part ; d'autre part la transplantation d'organe, comme conséquence de cette déclaration en 1959, « qui tient en une phrase en forme de bombe à fragmentation lente » : ce n'est plus l'arrêt du cœur qui atteste la mort mais « l'abolition des fonctions cérébrales (RV, 44). Dans les deux cas, il s'agit bien d'approcher le cœur du vivant ou de la matière : le cœur, le centre… autre coïncidence fortuite mais néanmoins symptomatique, Maylis de Kerangal donne en exergue de son roman une citation du film de Paul Newman, *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites…*

Il s'agira ici de considérer d'abord comment ces deux œuvres font du reportage et ensuite la façon dont la littérature interroge plus largement l'expérience contemporaine du monde et se situe aujourd'hui par rapport aux aventures nouvelles de l'humanité.

[1] Elisabeth Filhol, *La Centrale*, Paris, POL, folio, 2011. (Désormais abrégé en LC).
[2] Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2014. (Désormais abrégé en RV).

Deux documentaires aux antipodes l'un de l'autre, ne serait-ce que par la différence de volume (130 pages contre 280) mais qui recourent aux procédés élémentaires de la fiction : tous deux mettent en place des personnages, une intrigue, un drame. *La Centrale* en use de manière minimale. L'enchaînement narratif se perçoit à peine et est vaguement calqué sur le *road movie* du narrateur qui va d'un CNPE (Centre Nucléaire de Production d'Électricité) à un autre, de la centrale au camping ; deux parties sont intitulées réciproquement « Chinon » et « Le Blayais » ; le cadrage temporel reste flou, et les faits ne suivent pas d'ordre chronologique, qui reste à rétablir : les accidents du travail sont rapportés de manière disloquée, par bribes, souvent à rebours, et ne peuvent donc être reconstitués que rétrospectivement. De même le drame qui est au cœur du roman -le suicide de Loïc- est raconté de manière allusive trois pages avant la fin, alors qu'il pèse depuis l'incipit, sans qu'on sache exactement de quoi il retourne : « Trois salariés sont morts au cours des six derniers mois […] tombés sur le même front », et quelques lignes plus loin : « trois décès par suicide à quelques mois d'intervalle ».

Une telle construction pourrait fournir matière à suspens, mais Élisabeth Filhol s'y refuse, tout en laissant la mort rôder sur l'ensemble du récit. Silencieusement. Mais ce choix colle à son objet : il est écrit d'emblée que « ce qui frappe ici, c'est le silence » (*LC*, 11). L'intrigue semble donc enfouie sous une sorte de reportage, puisque le roman permet de découvrir le monde du nucléaire en une série de tableaux successifs : vues de la centrale, des hommes dans l'exercice dangereux de leur métier ; une scène dans une agence, une autre chez le médecin ; un commando de manifestants contre le nucléaire ; la vie itinérante des intérimaires, la promiscuité dans les caravanes ou les mobiles homes ; l'incident provoqué par une fausse manœuvre du narrateur puis la reconstitution de cet incident.

On *informe* donc le lecteur de manière exhaustive, comme si le récit répondait d'abord à un souci pédagogique ; ainsi le chapitre 15 débute par un cours de physique sur la fission nucléaire, puis reconstitue le déroulement heure après heure de la catastrophe qui a eu lieu à Tchernobyl, en avril 1986. Ici, plus aucune trace de fiction, mais l'exactitude d'un cours de physique, et les données précises de la réalité brute. Or tout est affaire de montage : après le rappel de la catastrophe et, en contrepoint, l'enthousiasme scientifique du savant, il ne reste plus qu'une vingtaine de pages, celles qui conduisent au suicide de Loïc dans l'ombre portée de la catastrophe. Le récit se termine sous le soleil du dernier dimanche d'avril : « chacun admire le ciel et espère qu'il fera beau jeudi, au-dessus des cortèges du premier mai »… mais nous sommes en 1986, en Ukraine : le drame se tait sous la paisible lumière de printemps.

Tout autre est le traitement du savoir choisi par Maylis de Kerangal qui s'engouffre dans les multiples potentialités narratives et dramaturgiques de son sujet. Si le caractère informatif reste scrupuleux – on imagine que l'auteure s'est soigneusement documentée sur le milieu médical[3], il est ici complètement enrobé dans la fiction. À l'opposé du cadre temporel lâche de Filhol, Kerangal concentre l'action sur la crise qui se déroule en 24 heures exactement, entre le réveil de Simon à 5h. 50 et la fin de la transplantation cardiaque, le lendemain à 5h. 49. Loin d'estomper le drame elle en retient toutes les phases à sensation, émotionnellement intenses, détachées en actes ou en scènes : une partie de surf, l'accident du jeune homme, la douleur des parents, la difficile acceptation du don d'organe, l'affairement de l'équipe médicale, les angoisses de la receveuse… Ainsi, à la discrétion de Filhol chez qui le drame se déroule à bas-bruit, souterrainement, s'oppose la dramatisation spectaculaire de Kerangal.

Le contraste tient aussi à l'invention des personnages : quand ceux de Filhol ont simplement un prénom - celui du narrateur n'étant d'ailleurs mentionné qu'une seule fois- ceux de Kerangal sont dotés d'une identité en bonne et balzacienne forme : Simon Limbres, Pierre Révol, Claire Méjean. Il n'est pas exclu du reste que Kerangal force le trait et accuse malicieusement le caractère fictionnel de l'onomastique, en recyclant des noms de lieu, Méjean comme le Causse, Carrare comme la ville et le

[3] Le vocabulaire technique en témoigne.

marbre… en suggérant des jeux de mots (Limbres proche de « limbes » ; ou avec l'ensemble de volatiles dont il faudrait peut-être analyser le symbolisme : Rémige l'amateur d'oiseaux, « Owl »[4] en anglais la chouette, Harfang, tout ce qui donne finalement à « Re-vol » unpetit air aérien…sans compter les noms qui font songer au cinéma ou à la littérature[5] : Sean (Penn ou Connery), les shakespeariennes Cordelia et Juliette. Le lecteur contemporain n'est plus habitué à des personnages aussi précisément *campés*, avec portrait, vêtements, caractère, histoire privée, vie amoureuse… ou alors il les rencontre dans une littérature à succès, en particulier dans le roman policier dont Kerangal utilise les ficelles pour *Naissance d'un pont* et *Corniche Kennedy*. Mais dans le cas présent, la référence la plus pertinente est sans doute la série télévisée dont elle parodie à l'évidence les procédés. Elle en reprend le séquençage en actes ou scènes, intercalant entre les moments dramatiques des respirations : des digressions sur la vie privée des héros, qui ne sont pas indispensables à l'information documentaire (comme les amours malheureuses de Cordelia Owl) ; elle multiplie aussi les clins d'œil : Cordelia (Chase) par exemple est un personnage de série américaine[6] (*Angel, Buffy contre les vampires*). Significatives encore ces lignes où Kerangal se démarque explicitement de la série « Urgence »[7], preuve que la comparaison pourrait venir à l'esprit, et surtout que l'écrivain travaille aux frontières du genre :

> Si la tension est palpable, nulle mise en scène de l'urgence pour reportage télévisé à la gloire des transplanteurs 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 casqués de blanc et bottés de noir ouvrant la route à grand renfort de pouces tendus et de faciès impassible, mâchoires contractées. (RV, 272)

Lors d'une interview sur France Inter[8], Virginie Despentes expliquait récemment combien les écrivains de sa génération –désormais quadragénaires- étaient influencés par la culture de la « série », qui leur apportait des « choses narratives neuves » ce pour rendre compte de la « comédie humaine » contemporaine. Manifestement, Maylis de Kerangal, née en 1967, appartient à cette génération, qui est aussi férue de cinéma : les références multiples aux films[9], celle, appuyée, à celui de Paul Newman en est un signe : non seulement l'exergue, mais encore le rappel de la scène où Joanne Woodward « surgie dans la salle de théâtre une fois la fête finie, émergeant de l'ombre en tenue de grand soir, paillettes et plumage noirs, titubante, saoule, les yeux vitreux, et déclarant d'une voix pâteuse, la main posée sur le sternum : *my heart is full, my heart is full.* » (RV, 115). Souvent en effet, lorsqu'elle abandonne la focalisation interne, Maylis de Kerangal adopte une écriture que l'on dirait cinématographique ; elle manie la description comme le tournage, l'œil derrière la caméra. Qu'on en juge par ce plan, au moment où la camionnette arrive sur le parking :

> Cette nuit-là donc, une camionnette freine sur un parking désert, s'immobilise de travers, les portières avant claquent tandis que coulisse une ouverture latérale, trois silhouettes surgissent, trois ombres découpées sur l'obscurité et saisies par le froid - février glacial, rhinite liquide, dormir habillé —, des garçons semble-t-il, qui zippent leur blouson jusqu'au menton, déroulent leur bonnet au ras des cils, glissent sous la laine polaire le haut charnu de leurs oreilles et, soufflant dans leur mains jointes en cornet, vont s'orienter face à la mer, laquelle n'est encore que du bruit à cette heure, du bruit et du noir.
>
> Des garçons, ça se voit maintenant. (RV, p. 13)

Si on se place du point de vue documentaire, le roman de Kerangal s'oppose à celui de Filhol comme la série télévisée au reportage. Bien sûr Filhol donne moins à voir : quelques paysages, quelques cadres sont minimalement esquissés : la centrale, le fleuve, les routes, le camping, un bureau :

> Je sors du bar, elle est devant moi, de l'autre côté de la départementale, entrée nord, entrée sud. La centrale, des champs, la zone artisanale.

---

[4] Cordelia Owl semble être le nom d'une mascotte en forme de chouette. (Google)
[5] La plupart des noms du reste existent si on les cherche sur Google…
[6] Comme Juliette (Lewis) en est une actrice.
[7] Voir aussi l'allusion de Revol aux séries américaines p. 101 : *Body of proof, Six feet under.*
[8] L'émission « Boomerang », 5 janvier 2015.
[9] À Signoret, Charlotte Rampling, aux westerns…

Ou :

> La pièce est peinte en blanc, et le sol carrelé.

Quand l'écriture de Kerangal est très visuelle, recourt abondamment à la métaphore celle de Filhol tend plutôt vers l'abstraction, dans l'évocation même des décors qui sont à peine individualisés :

> Les hommes changent, Le décor reste le même, un cabinet de consultation mis à disposition en bout de couloir, du mobilier métallique et des murs rénovés peints en jaune sur de la toile de verre, comme à l'hôpital quand on ne veut pas faire blanc, nu, impersonnel. (LC, 19)

Or, dans les deux cas, il s'agit bien avant tout de littérature, dont le premier atout, par rapport à la caméra, est la « transparence intérieure » pour reprendre l'expression de Dorrit Cohn[10]. Il est difficile au documentaire pur et simple de pénétrer les consciences, à moins d'interviewer les gens. Au contraire, dans les deux romans, les personnages parlent peu, mais ressentent, ou ruminent. Filhol choisit un récit à la première personne, une focalisation unique, une subjectivité distante, où les sentiments sont beaucoup plus suggérés que formulés, façon d'intérioriser le drame ; Si Kerangal n'exclut pas le recours au point de vue externe comme nous l'avons observé plus haut, elle utilise généralement une focalisation tournante, permettant de suivre les sensations et sentiments de tous les acteurs du drame. Le choix du « psycho-récit » (Dorrit Cohn) est donc parfaitement adapté dans ce cas précis, où il s'agit moins d'informer sur une technologie que d'explorer une expérience ou une aventure inédite de l'âme humaine.

Il s'agit aussi de style, c'est-à-dire d'inventer la langue la plus efficace pour son objet. Filhol préfère la puissance paradoxale de la litote et de l'euphémisme, qui creusent davantage l'anxiété qu'ils ne l'atténuent. Les rares paroles, laconiques, se fondent dans le continuum du texte[11] La lenteur du tempo, les ellipses font place au silence, annoncé dès l'incipit comme principale caractéristique du nucléaire puisque le danger de mort y est imperceptible et muet. En revanche l'investigation de Kerangal requiert une expression foisonnante, hyperbolique : elle ne craint pas, par exemple, d'évoquer un ciel d'« apocalypse ». Sa phrase est assez souple pour intégrer les idiomes des milieux observés - médical, sportif- voire pour affecter la négligence de l'oral ; mais il en résulte une écriture éminemment poétique, qui utilise également toutes les ressources de la comparaison et de la métaphore pour approcher l'inouï de l'émotion. Car tel est bien l'enjeu dans *Réparer les vivants* ; afin de dire l'impensé, Maylis de Kerangal convoque aussi les grandes figures romantiques : Christ en croix, photo du Che. Kerangal s'en remet aussi aux puissances les plus éminentes de la littérature : le *Platonov* de Tolstoï, comme on sait, donne le titre, le « Dormeur du val » de Rimbaud prête son visage au jeune mort, à Simon dont « la nuque baigne dans le frais cresson bleu », et « se tient les pieds allongés dans les glaïeuls » (103).

Cependant, malgré leurs différences manifestes, les deux romans mettent en évidence l'inépuisable capacité des hommes à inventer des mythologies. La narration d'Élisabeth Filhol a beau aller au plus neutre, elle présente d'emblée la centrale comme une puissance hostile dont les hommes sont victimes. Souvent désignée par le pronom « elle » plutôt que nommée, la centrale obsède les hommes : « je sors, elle est devant moi » répète le narrateur. En apparence c'est une géante paisible, vaguement anthropomorphisée : « l'eau de la Loire coule dans ses veines » mais le monstre se cache en son cœur, là où a lieu la fission nucléaire. Dans un article de *Télérama*[12], Nathalie Chrom la compare au Moloch de la *Bible* ou à l'usine divinisée dans le *Metropolis* de Fritz Lang. Plus classiquement, la centrale d'Élisabeth Filhol rappelle évidemment le Voreux de *Germinal*[13] ; an effet,

---

[10] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
[11] Voir p. 59-60.
[12] *Télérama*, 6 janvier 2010.
[13] On imagine d'ailleurs assez bien comment Zola aurait raconté l'histoire.

ce qui est à l'œuvre et sur quoi insiste l'auteur c'est le mélange de fascination et de peur qu'elle exerce.

> Disons qu'on peut venir pour ça […] certains le font encore. […] en dernier ressort, pour aller jusqu'au bout, pour atteindre ce point vers lequel tous les désirs convergent dans leur ambiguïté ce point central d'où tout part, d'où toute l'énergie primaire est issue. S'en approcher au plus près, sentir son souffle. D'une telle puissance. Dont on connait bien les effets dévastateurs. Mais qui a sur les hommes, du moins certains hommes une force d'attraction incomparable. (LC, 81).

Maylis de Kerangal développe pareillement la fascination et l'effroi qui s'éprouvent « au seuil du vivant » (RV, 77). Thomas Rémige a choisi une carrière dans la réanimation ; on sera sensible aux images qui permettent de décrire cette expérience, et qui, de manière symptomatique recourent au nucléaire :

> Il sillonne le service […] conscient qu'il rejoint ici l'autre moitié du temps, la nuit cérébrale, *le cœur du réacteur*[14]**. (RV, 76)**

De ces deux cœurs battant -celui de la centrale et celui de Simon Limbres- les romancières font le pôle magnétique du récit, son centre irradiant. Et si dans *La Centrale* les hommes ont le sentiment d'approcher l'énergie primaire, les personnages de Kerangal sont aussi confrontés à « un continent de terreur archaïque : être déclaré mort, alors que l'on est vivant » (RV, 155). Le mot « archaïque » revient d'ailleurs souvent sous la plume de l'auteur, comme le mot « sacré » ; en effet, ce qu'elle interroge ici, c'est la sacralité du corps. Car en redéfinissant la mort, l'homme a en quelque manière touché au sacré et cette question est nécessairement en arrière plan pour chaque transplantation d'organes surtout lorsque, comme le cœur, ces organes ont une lourde charge symbolique. Car « le cœur excède le cœur (RV, 230) dit encore Kerangal : en rendent compte les belles pages[15] sur la migration du cœur de Simon dans la nuit « comme on convoyait autrefois le cœur des princes […] le roi du corps, placé au centre de la poitrine comme le soleil dans le cosmos, ce cœur niché dans une gaze brochée d'or, ce cœur que l'on pleurait » (RV, 253).

Dans cette investigation des mystères qui occupent l'imaginaire contemporain, il n'est sans doute pas fortuit que les deux auteurs se réfèrent à la première guerre mondiale : Élisabeth Filhol établit la comparaison dès les premières pages.

> La relève. Comme en première ligne à la sortie des tranchées, celui qui tombe est remplacé immédiatement. […] Chair à neutrons. Viande à rem. […] J'ai été celui qu'on entraîne à l'arrière du front, cours théoriques puis dix jours de pratique sur le chantier de l'école, dix jours ramenés à huit, comme au plus fort de l'offensive quand on accélère l'instruction des recrues pour en disposer au plus vite ». (LC, 16-18)

Kerangal de son côté évoque le « soldat qui monte au feu, poitrail offert à la mitraille » (RV, 155), ou celui qui est « couché dans la boue au fond de la tranchée » (RV, 102). Que conclure d'une telle parenté pour deux sujets aussi différents ? Peut-être simplement que la première guerre mondiale est la référence épique absolue du vingtième siècle ; et que ce que visent indirectement les œuvres présentes c'est l'invention d'une épopée moderne, pour une génération qui n'a pas (pas encore) connu de conflits sur son sol. Ce rêve habite les personnages de *Réparer les vivants* : Kerangal parle d'ailleurs de « geste collective » (RV, 266). Cela commence avec les jeunes surfeurs « partis pour un trip de légende, à la recherche de la plus belle vague qui se soit formée sur terre, en quête de ce spot sauvage et secret qu'ils inventent comme Christophe Colomb a inventé l'Amérique » (RV,16). Même si elle prend ses distances par rapport aux « reportages télévisés à la gloire des transplanteurs » (RV, 272), on devine qu'elle place à la hauteur des immémoriales épopées « la chaîne humaine héroïque » qui se constitue pour assurer la continuité de la vie, transmettre le secret du feu, le Graal aussi bien. Souvent la vision prend de l'altitude, s'élève au-dessus des foules (celles qui assistent à un match, qui se

[14] Je souligne.

[15] Voir aussi l'allusion au cœur de Jeanne d'Arc, « que l'on découvrit intact une fois le corps consumé » (RV, 231).

pressent dans les transports publics) pour embrasser les mondes, jusqu'à la planète bleutée qui dérive dans un pli du cosmos, suspendue en silence dans une matière gazeuse » (RV, 204) : pour revenir aux cœurs innombrables: « discontinuité du monde chacun sa vie chacun la sienne » (RV, 180), et puis à ce cœur unique et « plein, trop plein, ce cœur full » (RV, 202), « Ce qu'est le cœur de Simon Limbres », dans la magistrale attaque du roman.

Chez Filhol, certes la geste est moins lyrique. Pourtant comment ne pas sentir sous la neutralité de l'écriture, la secrète affection pour cette virile solidarité, ces sortes de fratries, ou plutôt de compagnonnage ; des nomades isolés de la vie ordinaire qui parcourent la France comme au temps des cathédrales[16] : des chevaliers de l'atome, certains fascinés par cet autre Graal que constitue le nucléaire :

> On en croise, même s'ils ne sont pas nombreux. […] ils jouent à se faire peur. […] ce qu'ils aiment dans leur travail, c'est les sensations fortes. […] eux ce qui les attire c'est le danger, c'est la certitude tous les jours de pouvoir se mettre en danger […] le nucléaire ça leur convient tant que le corps joue le jeu, pas d'attache, le Tour de France, et dans la durée quand même. (RV, 63-64).

Il n'y a pas ici de héros nettement individualisé : le plus souvent le « je » se fond dans un nous, ou bien un « on » indifférencié. Mais c'est bien encore de l'humanité qu'il s'agit et de ses rêves prométhéens, immémoriaux : la maîtrise acquise par l'homme des lois de la matière et de la manière d'en libérer l'énergie. » (LC, 101).

Si le rapprochement a pu paraître incongru, ou forcé, on observera pour finir ce qui sépare fondamentalement les deux œuvres. Élisabeth Filhol écrit dans le sillage de François Bon, elle a dit son admiration pour Duras, dont elle cherchait cependant à se libérer. Elle demeure dans la continuité d'une littérature habitée par la nostalgie, le sentiment de la perte. La maîtrise du nucléaire fascine mais en ouverture du roman il y a les « trois salariés morts au cours des six derniers mois » et à l'horizon la menace d'un nouveau Tchernobyl. Le second roman *Bois II* poursuit la méditation sur la « caducité d'un monde », dont Dominique Viart fait un trait récurrent de la littérature contemporaine[17]. S'il y a malgré tout une foi humaniste, elle tient à la solidarité des intérimaires, à ces émouvantes fratries, mélancoliques également.

En revanche la fascination de Kerangal pour l'intensité de l'adolescence, son élan vers les aventures au-delà des limites semble relever d'une génération nouvelle : la plupart de ses romans en témoignent, en particulier *Dans les rapides* et *Corniche Kennedy*. Même si la référence culturelle au passé (littéraire notamment, ou cinématographique) est prégnante, l'écrivain non seulement intègre la culture présente, mais se tourne résolument vers le futur. Elle épouse le *tempo* de la vie moderne, avec cette écriture qui « pulse » pour reprendre une expression qu'elle emploie souvent. Aucune nostalgie, une confiance plutôt dans le devenir du monde ; une autre forme d'humanisme, qui admet les progrès scientifiques et sait faire le pont entre les deux rives du temps. Le pont : telle est la métaphore que nous tend son autre roman *Naissance d'un pont*.

[16] Voir p. 71 : Partir façon compagnonnage […] les cathédrales transposées en zones franches.
[17] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 221 sqq.