

GUILLAUME ROUSSEAU

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : un labyrinthe salvateur

La carte concourt à la connexion des champs,
au déblocage des corps sans organes

Gilles Deleuze, Félix Guattari¹

Réparer les vivants de Maylis de Kerangal, publié en 2014, peut être lu comme une course de relais² : dans ce roman choral³, chaque personnage a, tour à tour, un rôle décisif à jouer pour que le cœur d'un jeune homme en état de mort cérébrale, Simon Limbres, puisse migrer vers un autre corps, celui de Claire Méjan. La « geste médicale »⁴ s'accomplira en moins de 24 heures⁵. À l'image de la construction du

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux* [1980], Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 20.

2 Cette image nous est suggérée par l'autrice elle-même : « Le collectif de *Réparer les vivants*, c'est encore autre chose, c'est davantage celui de l'équipe, de la chaîne fluide, du relais, A qui passe à B qui passe à C..., et la visée est la transplantation du cœur », Entretien avec Maylis de Kerangal, réalisé et retranscrit par C. Capone, C. Ternisien, *Roman 20-50*, n° 68, 2020, disponible sur CAIRN, §3.

3 Sur la notion de « roman choral », voir D. Rabaté, « "Créer un peuple de héros" Maylis de Kerangal et le personnage », [dans :] *Idem, Petite physique du roman*, Paris, Corti, 2019, p. 278.

4 M. Kerangal, *Réparer les vivants* [2014], Paris, Gallimard, 2016, p. 33. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *RV*, la pagination après le signe abrégatif.

5 Le chiffre des 24 heures est évidemment symbolique et nous renvoie à l'unité de temps de la tragédie. Dans un de ses entretiens, Maylis de Kerangal fait remarquer que son récit, parfaitement documenté, connaît des « torsions » ; elle souligne, à ce titre, qu'une

pont de Coca dans *Naissance d'un pont*, pareille opération suppose « un top départ aussitôt tendu vers sa fin, vers son objet »⁶. De même que l'ingénieur Diderot met tout en œuvre pour respecter la « *deadline* »⁷ qui lui est imposée, de même, l'équipe médicale doit se coordonner au mieux pour donner une seconde vie à un cœur encore vaillant. Il n'y a pas de place à l'approximation, pas de place aux temps morts, aux retards, il faut avancer toujours en vue de l'objectif.

Dans ces conditions, le roman adopte une trajectoire claire qui est la ligne droite, une ligne fléchée, tendue vers la réussite de la greffe. Évidemment, s'agissant d'un roman, et d'un roman profondément humain, la narration procède à quelques analepses pour rendre compte de l'épaisseur de vie de ces héros modernes⁸, pour nous les rendre plus attachants. Cependant, il n'en reste pas moins que le roman progresse régulièrement en scandant chaque étape de cette chaîne dynamique que constitue la transplantation d'organes.

Or, dans ce monde sans détours, sans impasses, il est étonnant de voir apparaître au centre du roman l'image du labyrinthe. Le motif s'impose avec une apparente gratuité lors de la présentation du personnage de Juliette, la petite amie de Simon. D'abord mentionnée comme élément de décor dans la chambre de l'adolescente, la maquette de labyrinthe que la jeune fille réalise pour son option Arts Plastiques de Terminale va ensuite faire l'objet d'une longue description – ce qui

transplantation d'organes prend plutôt 48 heures (M. Kerangal, « Mon livre prend la forme du cœur », [dans :] *Transfuge*, n° 74, janvier 2014, p. 22).

6 M. Kerangal, *Naissance d'un pont* [2010], Paris, Gallimard Folio, 2011, p. 18.

7 *Ibidem*.

8 Sur cet héroïsme de l'ordinaire, voir A. Adler, « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants*, des romans épiques ? », article disponible sur HAL : <https://hal.science/hal-03610339v1/document>, tout spécialement p. 3-4.

règle sa portée symbolique dans le roman. Cependant, le narrateur ne nous livre pas le secret de ce labyrinthe moderne, caractérisé par son « étoilement en rhizome » (RV, 144). Simon, perplexe face à une telle œuvre, pense y reconnaître le plan du cerveau mais la réponse incertaine de Juliette laisse à penser que le symbole ne s'épuise pas avec cette première hypothèse. Au lecteur d'entrer à son tour dans ce labyrinthe pour découvrir ce qu'il est à même de représenter.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur les caractéristiques du labyrinthe-rhizome tel qu'il apparaît dans les œuvres de Kerangal. Nous nous attacherons ensuite plus spécifiquement à l'exemple de la maquette de Juliette en montrant qu'elle peut constituer une illustration du fonctionnement de l'application informatique Cristal utilisée par les professionnels de santé pour faciliter la procédure médicale de transplantation d'organes.

Le motif du labyrinthe-rhizome dans l'œuvre de Kerangal

Comme le rappelle Umberto Eco⁹, le concept de labyrinthe a pu se réaliser sous trois formes dans l'histoire : le labyrinthe classique, dit de Cnossos, qui enferme en son centre le Minotaure ; le labyrinthe maniériste qui multiplie les fausses pistes mais compte tout de même un chemin qui amène jusqu'à la sortie et, enfin, variante la plus moderne, le labyrinthe-réseau dit encore rhizome, inspiré par la pensée de Deleuze et Guattari. À lire les romans de Maylis de Kerangal, c'est visiblement cette dernière image du labyrinthe qui fascine la romancière et qu'elle cherche à approcher d'œuvre en œuvre.

9 U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Librairie Générale Française, 2012, p. 84-88.

La romancière qui aime être « au ras du terrain, à la culotte des choses »¹⁰ a dû être sensible à la métaphore naturelle du rhizome telle qu'elle apparaît dans l'introduction de *Mille plateaux*. Le labyrinthe-rhizome, c'est d'abord une manifestation de la nature, aussi bien botanique (bulbes, tubercules...) qu'animale (rats, fourmis...). Structure évoluant en permanence dans différentes directions horizontales, le rhizome s'oppose au modèle de l'arbre-racine qui suppose une organisation hiérarchique, généalogique. Pour Deleuze et Guattari, seul le modèle du rhizome permet de s'ouvrir réellement à la multiplicité, car si l'arbre-racine peut se présenter sous l'angle de la multiplicité, il procède d'une forte unité principale.

Dans *Naissance d'un pont*, Kerangal part de l'arbre-racine mais tend vers le rhizome. Le roman s'ouvre ainsi sur les différents projets réalisés par l'ingénieur Diderot dont celui de la mine de diamants de Mirny. Dans cet univers *a priori* minéral, c'est la métaphore végétale qui vient naturellement à Kerangal pour décrire le labyrinthe que constituent les galeries souterraines de la mine. Ainsi, pour mener à bien le projet, il avait fallu « ramifier des galeries en une arborescence souterraine latéralisée au plus loin, au plus dur, au plus noir »¹¹. S'il ne s'agit pas encore à proprement parler de rhizome, on sera sensible au fait que la narration laisse de côté l'axe central de la mine, le *t r o n c*, pour se focaliser sur le plan horizontal des « galeries », les *r a c i n e s*, aptes à s'étendre toujours plus loin. Si le terme « arborescence » nous rappelle l'arbre-racine, les « galeries », quant à elles, impliquent les terriers et donc le rhizome.

Dans *Corniche Kennedy*, roman qui précède *Naissance d'un pont*, la référence au rhizome était

10 M. Kerangal, *Naissance d'un pont*, *op. cit.*, p. 19.

11 *Ibidem*, p. 12.

même encore plus précise et concernait le lieu principal du roman. Dès la première page, avant même que les personnages ne soient présentés, ladite corniche est décrite comme une zone tampon « percée de passages et d'escaliers qui montent vers les vieux quartiers ou descendent sur les rochers »¹². Tout se joue sur un seul et même plan (quasi) vertical – mais cette verticalité n'est plus synonyme de hiérarchisation. La corniche peut être parcourue en tous sens, elle dessine un réseau de chemins toujours susceptibles d'évoluer, comme les rides sur le front : « L'observant, on pense à un front déployé que la vie affecte de tous côtés, une ligne de fuite, planétaire, sans extrémités : on y est toujours au milieu de quelque chose, en plein dedans »¹³. Le dernier commentaire fait explicitement signe vers la théorie de Deleuze et Guattari : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* »¹⁴.

Il y a bien cependant un point d'entrée privilégié pour la corniche¹⁵ mais l'essentiel n'est pas là, une fois dans la corniche, l'extérieur ne joue plus¹⁶. Les adolescents, qui se sentent exclus de la ville, ont fait de la corniche un terrain de jeu qui est leur univers, un monde en-dehors du monde : « Nul ne sait comment cette plate-forme ingrate, nue, une paume, est devenue leur carrefour, le point magique d'où ils rassemblent

12 M. Kerangal, *Corniche Kennedy*, Paris, Gallimard Folioplus, 2022, p. 9.

13 *Ibidem*.

14 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 36.

15 « Un panneau d'affichage leur sert de repère : derrière le poteau, le parapet révèle une ouverture sur un palier de terre sablonneuse semé de chardons à guêpes et de gros taillis inflammables, lesquels s'écartent à leur tour pour former des passages vers les rochers » (M. Kerangal, *Corniche Kennedy*, *op. cit.*, p. 9).

16 Comme le rappelle U. Eco, le labyrinthe-réseau ou rhizome se distingue des labyrinthes classique et maniériste qui sont structurés selon l'opposition entre intérieur et extérieur (U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, *op. cit.*, p. 85-86).

et énoncent le monde »¹⁷. Contrairement au labyrinthe traditionnel, la corniche-rhizome n'enferme pas, elle se conçoit comme un espace de liberté retrouvée et se définit par la « ligne de fuite » si chère à l'âge de l'adolescence¹⁸. Dès lors, l'image du labyrinthe-rhizome n'est plus seulement représentée par l'espace de la corniche, elle se crée également à partir des déambulations des adolescents : leurs destins croisés dessinent un réseau sans cesse remodelé¹⁹. Observée par le policier Sylvestre Opéra ou par Suzanne l'adolescente bourgeoise qui va bientôt les rejoindre, la bande des jeunes de la corniche forme un « bloc de vie qui prend corps à mesure qu'il se disloque et se réarticule, à la manière d'une constellation fébrile »²⁰. À travers cette image, Kerangal nous laisse imaginer les lignes mouvantes qui relient des étoiles adolescentes toujours en mouvement.

Cette mise en relation de l'espace labyrinthe avec la multiplicité des êtres culmine dans *À ce stade de la nuit*. Dans cet essai où le point de départ est la découverte de la tragédie de Lampedusa à la radio, Kerangal note toutes les associations d'idées qui lui sont venues à l'esprit la nuit durant. À l'un des stades de la nuit, elle se souvient de sa lecture du *Chant des pistes (songlines)* de Bruce Chatwin alors qu'elle traversait la Russie en Transsibérien²¹. L'ouvrage revient sur l'enquête que mène l'auteur pour comprendre ce que sont les « *songlines* », ces chants mythiques des aborigènes

17 M. Kerangal, *Corniche Kennedy*, op. cit., p. 12.

18 Ce motif sera encore au cœur de *Tangente vers l'est* où les deux personnages fuient, l'un l'armée, l'autre son amant.

19 Au sujet du labyrinthe-réseau, U. Eco note qu'il existe « un processus de correction continue des connexions » et qu'en conséquence « sa structure pourrait toujours être différente de ce qu'elle était un instant auparavant » (U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 86).

20 M. Kerangal, *Corniche Kennedy*, op. cit., p. 11.

21 Comme elle l'indique dans la notice de présentation de *Tangente vers l'est*, Maylis de Kerangal a effectué ce voyage en juin 2010, soit quatre ans avant la publication de *Réparer les vivants*.

qui (re)créent le monde et en dessinent la topographie. Dès le premier chapitre, Bruce Chatwin évoque « le labyrinthe de sentiers invisibles sillonnant tout le territoire australien et connus des Européens sous le nom de *songlines*, "itinéraires chantés", ou "pistes des rêves" »²². Kerangal se plonge à son tour dans ce fascinant labyrinthe qu'elle étend à l'échelle planétaire :

j'ai imaginé que les *songlines* aborigènes, une fois rassemblées, composaient une représentation quasi intégrale de l'espace australien et servaient de topo-guide à quiconque désirait le pénétrer, et s'y déplacer ; j'ai visualisé les parcours innombrables qui s'entrecroisaient à la surface de la terre, ce maillage choral déployé sur tous les continents, instaurant des identités mouvantes comme des flux, et un rapport au monde conçu non plus en termes de possession mais en termes de mouvement, de déplacement, de trajectoire, autrement dit en termes d'expériences.²³

En prenant pour modèles les « *songlines* » des aborigènes, Kerangal appelle de ses vœux une humanité nomade qui, par ses multiples déplacements, dessine la carte du labyrinthe-rhizome. Pour Deleuze et Guattari, il y a lieu de distinguer calque et carte. Les « *songlines* » ne reproduisent pas un modèle préexistant comme le ferait un calque : « si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel »²⁴. La carte se constitue à mesure que les individus arpentent le territoire et se rencontrent, créant ainsi des connexions. On en revient au premier principe du rhizome : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »²⁵. Cette nouvelle configuration redéfinit la notion même d'identité. Kerangal se refuse au repli identitaire du sédentaire qui entend posséder son territoire. Ses fictions, comme par exemple

22 B. Chatwin, *Le Chant des pistes*, Paris, Grasset, 1994, p. 10.

23 M. Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Paris, Éditions Verticales, 2015, p. 45.

24 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 20.

25 *Ibidem*, p. 13.

Naissance d'un pont, font la part belle à la circulation des hommes, au brassage, condition nécessaire pour que puisse avoir lieu l'épopée collective²⁶.

À l'opposé de l'imagerie traditionnelle, les labyrinthes de Kerangal ne doivent présenter aucun mur, réel ou symbolique (la politique anti-migratoire dont témoigne Lampedusa²⁷). Dans *Corniche Kennedy* ou *À ce stade de la nuit*, ce sont les pérégrinations erratiques des êtres qui forment les chemins d'un labyrinthe qui ne cesse de se métamorphoser. Fascinant par sa complexité géométrique, le motif recèle également sa propre morale : les hommes, aussi différents soient-ils, doivent multiplier les points de connexion, se mettre en relation les uns aux autres ; là est leur identité, leur destin même. Cette morale, nous la retrouvons au cœur du labyrinthe de *Réparer les vivants*.

Cristal ou comment le labyrinthe répare les vivants

La maquette du labyrinthe qu'est en train de réaliser Juliette condense toutes les caractéristiques du rhizome que nous avons rencontrées jusqu'à présent. Le concept deleuzo-guattarien intervient même dès le début de la description, la maquette devant reproduire un « étoilement en rhizome » (*RV*, 144). Le principe de connexion joue à plein dans « cet entrelacs complexe où chaque chemin en croisera un autre » (*RV*,

26 Voir A. Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*, des romans épiques ? », *op. cit.*, tout spécialement p. 5-6.

27 Le nom « Lampedusa », qui évoquait pour Kerangal tout à la fois la littérature et le cinéma (*Le Guépard*), s'est métamorphosé au moment de la tragédie où des centaines de migrants ont péri en mer : « ce matin, matin du 3 octobre 2013, il [*i.e. le nom de Lampedusa*] 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 » (M. Kerangal, *À ce stade de la nuit*, *op. cit.*, p. 74).

144). Comme les « *songlines* », la maquette doit donner l'illusion d'une « infinité de pistes » (RV, 144). On remarquera également que cet étrange labyrinthe ne présente « ni entrée, ni sortie, ni centre » (RV, 144) ; on peut ainsi dire qu'on y est toujours dedans, comme les adolescents de la corniche Kennedy. Entouré de parois en plexiglas, il fonctionne en vase clos. Le choix du plexiglas ne semble pas anodin, il doit rendre, à terme, la maquette étanche à l'extérieur et donner à voir, par transparence, la prolifération rhizomique. La création de Juliette vise à réaliser la multiplicité tant espérée et se place sous le signe du pluriel : « une infinité de pistes, de connexions, d'embranchements, de points de fuite et de perspectives » (RV, 144). La fin de la citation souligne un changement de paradigme. Si la Renaissance italienne a constitué une révolution dans l'histoire de l'art par l'invention de la perspective avec son point de fuite unique, le rhizome multiplie les perspectives et transforme les points de fuite en lignes de fuite, ouvrant un nouveau champ de possibles (là encore au pluriel).

Pourtant, la maquette montre ses limites dans la représentation du rhizome qu'elle entend proposer. Il lui manque un côté dynamique, étant entendu que le rhizome ne cesse de se renouveler, de modifier les chemins et les connexions qui le constituent. C'est peut-être la raison pour laquelle la maquette n'est pas présentée comme une œuvre achevée. Le *work in progress* laisse entrevoir, au moins pour l'imaginaire du lecteur, les combinaisons infinies du labyrinthe-réseau.

Paradoxalement, si le labyrinthe de Juliette est décrit avec la plus grande précision, il est impossible à première lecture de concevoir ce qu'il représente. Il y a bien des chemins et des pistes mais, contrairement à la corniche ou au territoire tracé par les « *songlines* », on ne peut imaginer ce qui y circule. Un tel labyrinthe

suppose un effort supplémentaire d'abstraction, suppose de passer à un autre niveau d'analyse.

Une première interprétation est alors proposée par Simon qui pense y deviner un « plan du cerveau » (*RV*, 145). L'hypothèse est séduisante : Deleuze et Guattari insistent sur le fait que le cerveau, « multiplicité qui baigne, dans son plan de consistance ou dans sa glie, tout un système probabiliste incertain »²⁸, est par essence rhizomatique. Les connexions de la maquette trouveraient alors leur équivalent fonctionnel avec les synapses qui mettent en contact les neurones et permettent à l'information de circuler.

Pourtant, le cerveau est quelque peu oublié dans l'histoire du roman. *Réparer les vivants* se focalise dès la première page sur le cœur et fera du « *membrum principalissimum* » (*RV*, 269) l'objet de la quête romanesque. Kerangal le souligne volontiers dans ses entretiens : « Je voulais que le cœur soit la forme et l'analogie du livre »²⁹. Fascinée par cette pompe qui impulse la vie en se comprimant « près de cent mille fois par jour » (*RV*, 11), la romancière retient aussi évidemment l'aura symbolique de cet organe, c'est-à-dire l'incarnation même de l'amour entendu comme don de soi. Aussi le labyrinthe-rhizome de Juliette pourrait-il constituer une réhabilitation du cerveau en tant qu'il représente la force pensante, l'intelligence à l'état pur³⁰.

28 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 24.

29 M. Kerangal, « Mon livre prend la forme du cœur », *op. cit.*, p. 22.

30 Outre Juliette, les scientifiques rendent également au cerveau la place qui lui est due. Ainsi le médecin réanimateur Pierre Révol rappelle comment les professeurs Goulon et Mollaret ont renversé le primat symbolique du cœur : « ce que Goulon et Mollaret sont venus dire tient en une phrase en forme de bombe à fragmentation lente : l'arrêt du cœur n'est plus le signe de la mort, c'est désormais l'abolition des fonctions cérébrales qui l'atteste. En d'autres termes : *si je ne pense plus alors je ne suis plus*. Déposition du cœur et sacre du cerveau » (*RV*, 44-45).

Reste que cette intelligence défaille. Suite à son accident, Simon Limbres est en état de mort cérébrale. Le cerveau constitue le point aveugle du récit. Il faut donc poursuivre l'investigation pour comprendre de quoi le labyrinthe de Juliette peut être le signe. Le commentaire qu'elle fait, suite à la remarque de Simon, confirme qu'il faut chercher plus loin : « en quelque sorte, ouais, c'est ça, c'est plein de mémoire, de coïncidences, de questions, c'est un espace de hasard et de rencontre » (*RV*, 145). Si la mémoire nous ramène aux connexions neuronales, la mention des « questions » et de la « rencontre » donne à ce labyrinthe une dimension plus humaine.

Il est maintenant temps d'en venir à la deuxième hypothèse qui ne contredit pas celle du cerveau mais la prolonge. Le labyrinthe-rhizome de Juliette pourrait être au fond une représentation de l'intelligence, non plus naturelle mais artificielle, telle qu'on la rencontre dans l'informatique – une intelligence qui se met au service de l'humain.

Dès lors que les parents de Simon ont accepté de donner les organes de leur fils, l'infirmier coordinateur Thomas Rémige peut poursuivre la démarche sur son ordinateur :

il s'assied devant l'ordinateur, et suivant un cheminement labyrinthique impliquant d'entrer un bon nombre de numéros d'identification et des mots de passe cryptés, il ouvre un logiciel dans la base informatique, crée un nouveau document où il reporte avec attention l'intégralité des données concernant le corps de Simon Limbres : c'est le dossier Cristal, archive et outil du dialogue qui se tisse à présent avec l'Agence de biomédecine, garant de la traçabilité du greffon et de l'anonymat du donneur. (*RV*, 166)

Repassant par une image classique du labyrinthe – le « cheminement » et son fil d'Ariane –, nous parvenons au rhizome Cristal par l'un de ses points d'entrée, chaque praticien ayant son propre accès. La description que propose Kerangal est bien documentée et confirme les faits comme on pourra le voir en consultant la

plaquette de l'Agence de biomédecine³¹. Le nom « Cristal », parfaitement réel, semble correspondre à un souci de transparence et de traçabilité nécessaire pour une question aussi sensible que la transplantation d'organes³². Rétrospectivement, on comprend avec plus de finesse pourquoi le labyrinthe de Juliette était entouré de plexiglas. L'étanchéité, l'autre qualité du plexiglas, que nous avons évoquée plus haut prend également un autre sens dans ce contexte : l'application « Cristal » garantit le respect de l'anonymat tant du donneur que du receveur, en se subdivisant en deux modules distincts (donneur décédé et receveur). Pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, le rhizome se compose ici de deux « plateaux » interconnectés : « Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »³³. Le caractère souterrain des tiges du rhizome trouve sa réalisation dans les échanges cryptés qui permettent de passer d'un module à l'autre.

La connexion, premier des principes servant à définir le rhizome selon Deleuze et Guattari, est au cœur de l'application Cristal, telle que la décrit Kerangal. Dans l'extrait cité ci-dessus, le narrateur revient sur les relations croisées qui s'engagent entre l'infirmier coordinateur et l'Agence de biomédecine. Cependant, Cristal permet plus largement de mettre en relation tous les acteurs de santé engagés dans le processus de greffe : les préleveurs, les régulateurs, les répartiteurs, les médecins de la transplantation, les équipes chirurgicales... À un dernier niveau d'analyse, la connexion s'établit

31 Agence de la biomédecine, Plaquette de présentation « Cristal. L'application internet au service du prélèvement et de la greffe d'organes », disponible à l'URL : https://www.agence-biomedecine.fr/IMG/pdf/22559_biom_cristal-2.pdf, page consultée le 25 septembre 2023.

32 On songe ici évidemment à la dérive que constitue le trafic d'organes.

33 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 33.

évidemment entre donneurs et receveurs, ce qui fait bien de ce labyrinthe un « espace de hasard et de rencontre » (*RV*, 145) comme le disait Juliette.

Grâce au personnage de Marthe Carrare, Kerangal va prendre le soin d'expliquer comment s'opère le choix des receveurs dans le Pôle national de répartition des greffons. L'application, cerveau-machine, doit permettre de croiser de nombreux paramètres tels que la compatibilité sanguine, la compatibilité tissulaire des défenses immunitaires, les distances entre la ville du donneur et celles des receveurs potentiels, l'âge des receveurs, le degré d'urgence de leur situation (*RV*, 182-183). À partir de la requête, « la recherche cristallise » (*RV*, 183). Le jeu de mots avec le nom de l'application fait sens ; Cristal réorganise la multiplicité grouillante des données pour trouver les meilleures lignes de vie ou plutôt de survie : « Il est temps, maintenant, de se tourner vers ceux qui attendent, dispersés sur le territoire et parfois au-delà des frontières d'un pays [...]. Ce truc d'avoir une épée de Damoclès au-dessus de la tête, faut imaginer ça » (*RV*, 180).

Les connexions s'opérant dans un rhizome s'appliquent à des éléments qui ne sont pas de même nature (principe d'hétérogénéité³⁴). Déjà, dans *Corniche Kennedy*, la corniche était conçue comme un « lieu sans frontière qui permet par exemple aux jeunes de se connecter alors même qu'ils viennent de milieux différents »³⁵. Un pas supplémentaire sera alors franchi avec le labyrinthe Cristal : les connexions ne se soucient pas plus des différences d'âge ou de genre que des différences sociales, seuls importent les pourcentages de compatibilité, les chances de réussite de la greffe et l'urgence de la situation. Si les poumons de Simon

34 *Ibidem*, p. 13-14.

35 D. Delga-Leleu, « Maylis de Kerangal, "une pensée-paysage" », [dans :] *Roman 20-50*, n° 68, 2020, disponible sur CAIRN, §19.

vont aider une adolescente ayant presque son âge, son cœur migrera dans le corps d'une femme d'âge mûr alors que son foie et ses reins pourront sauver des enfants (*RV*, 183 et 185). Le rhizome de la transplantation transcende l'espace et parcourt, comme les « *songlines* », un vaste territoire. Depuis Le Havre où repose le corps de Simon Limbres se dessine un étoilement en rhizome sur le versant est : une branche partant vers Rouen (les reins), et plus loin vers Paris (le cœur), mais aussi plus au nord vers Strasbourg (le foie) ou encore plus au sud vers Lyon (les poumons). Par cette « géographie de la transplantation » (*RV*, 183), le rhizome Cristal se fait carte³⁶.

Cependant, cette cartographie est susceptible de se modifier à tout moment – ce qui est là encore l'une des caractéristiques du rhizome. Marthe Carrare ne prévoit pas un seul receveur pour chaque organe, elle établit un classement et appelle les différents hôpitaux concernés. Ainsi, pour le cœur de Simon, Marthe va contacter successivement la Pitié-Salpêtrière à Paris puis le CHU de Nantes et enfin l'hôpital de la Timone à Marseille (*RV*, 184). Chaque établissement est au courant de son rang et doit être prêt à recevoir le greffon si l'établissement précédent le refuse – ce qui est une illustration du principe de rupture asignifiante : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes »³⁷. La valeur d'un organe est telle qu'on ne peut se permettre de le perdre sous prétexte qu'un

36 Dans la première partie, nous avons évoqué le rapprochement que Deleuze et Guattari font entre le rhizome et la carte. Il faut aussi ajouter ici que l'objet-carte fascine Kerangal et qu'elle voit, dans le labyrinthe des noms que la carte inscrit, un moteur de la fiction : « Ce qui lance une fiction, alors, ce qui rend son écriture possible, c'est la découverte des noms et leur mise en réseau, c'est l'instauration d'un système de noms » (M. Kerangal, *Chromes*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2020, p. 12-13).
37 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 16.

établissement le refuse. Cristal génère ainsi autant de cartes que nécessaire, le rhizome a vocation à créer et recréer des connexions sur simple demande.

Ainsi, le labyrinthe a cessé d'être un lieu de perdition. Il trace les chemins qui vont permettre à des personnes suspendues à l'attente d'une greffe d'être, peut-être, sauvées. Dans ce labyrinthe d'un genre nouveau, les flux de données sont bientôt remplacés par les organes : « Le cœur de Simon migre maintenant, il est en fuite sur les orbes, sur les rails, sur les routes, déplacé dans ce caisson dont la paroi plastique, légèrement grumeleuse, brille dans les faisceaux de lumière électrique » (*RV*, 268). Le « caisson », qui évoque par sa forme et sa matière la maquette de Juliette, a pris la suite de Cristal. Dans cette description, les préleveurs, Virgilio et Alice, semblent avoir disparu ; ils s'éclipsent pour mieux mettre en lumière la trajectoire de cet organe nomade qui prend la tangente et ira battre à nouveau, bientôt, dans un autre corps.

Conclusion : la tentation du livre-labyrinthe

Bien que présentant une architecture complexe, les labyrinthes classique et maniériste se laissent aisément représenter. Il en est tout autrement du rhizome. Dans *Réparer les vivants*, Juliette multiplie les « schémas à différentes échelles » (*RV*, 143) pour construire sa maquette. Ainsi, il n'y a plus de vue d'ensemble possible de l'espace-labyrinthe, toute tentative de représentation devient uniquement locale³⁸. Mieux encore que la maquette, ce sont donc ces dessins qui évoquent le plus fidèlement possible ce que peut être un labyrinthe-réseau, toujours apte à se réinventer.

38 U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 87.

La structure du rhizome indéfiniment provisoire, imprévisible par essence, s'actualise dans le roman avec l'application Cristal utilisée par les équipes médicales pour le prélèvement et la greffe d'organes. Elle offre ainsi un exemple particulièrement probant d'une architecture cinétique et immatérielle. Le mouvement n'est plus du côté de l'homme qui arpente le labyrinthe ; à la faveur des flux de données, il modifie constamment la structure même du labyrinthe-réseau. À ce titre, le temps devient une donnée aussi essentielle que l'espace. La fulgurance est la première des qualités de ce rhizome informatique. Si, dans le labyrinthe classique, le temps jouait contre les hommes, il devient ici un allié dans un contexte d'urgence. Les données se déplacent avec une vitesse inouïe dans ce labyrinthe invisible à la seule fin de sauver des vies. Le rapport de l'homme au labyrinthe s'est ainsi retourné, il n'y a plus lieu d'avoir peur du labyrinthe. S'il fascine encore, ce n'est plus par le danger qu'il représente mais par les nouvelles possibilités qu'il offre.

Reste à se demander finalement si le modèle de ce labyrinthe moderne, riche de sa multiplicité, ne pourrait pas offrir un nouvel élan à la forme romanesque. On entrevoit ainsi à partir de l'exemple de la répartition des organes de Simon ce que pourrait être un *Réparer les vivants* labyrinthique. À côté du roman du cœur de Simon que nous lisons, il pourrait y avoir simultanément un roman du rein, un roman du foie et un roman des poumons. Ce désir de démultiplication des récits, à partir de « romans potentiels », semble d'ailleurs hanter Kerangal comme le montre ce passage de *Corniche Kennedy* où le personnage de Sylvestre, accompagné de Tania, pourrait donner de nouvelles directions au roman que le lecteur est en train de lire : « ils foncent à toute allure sur la corniche qui perfore la nuit, déployée comme un nouveau récit, créant sur

son passage des milliers de scénarios et tant de personnages »³⁹. Ces « milliers de scénarios » apparaissent comme une forme d'hallucination, rêve lumineux dans la nuit. Mais finalement, ce « nouveau récit » n'advient pas, restera à l'état embryonnaire.

Il semble y avoir une incompatibilité de nature entre la linéarité du roman et la prolifération labyrinthique du rhizome. L'écrivain qui veut écrire un livre-labyrinthe devrait fatalement renoncer au genre romanesque. Dans un entretien avec Sylvain Bourmeau, Maylis de Kerangal nous donne, selon elle, le prototype de ce livre-limite : *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. La romancière note bien que cette œuvre ne saurait s'apparenter à un roman bien que son sujet soit aussi romanesque que possible⁴⁰. Dans cette œuvre conçue comme un abécédaire, l'écriture en fragments, fondée sur des références littéraires, musicales ainsi que sur des expériences autobiographiques⁴¹, va permettre de multiplier les connexions :

Les fragments se parlent tous entre eux. Il y a des rapprochements et des rapports, des analogies entre tous. [...] Sur le plan de l'interrelation entre tous les blocs c'est une œuvre extraordinaire, et personne sans doute ne la lit de manière cursive mais, en même temps, lorsqu'on la regarde dans son ensemble, en commençant par « s'abîmer » et en terminant par « vouloir saisir », on se rend compte de tout le travail de nouage aussi bien au plan linguistique qu'imaginaire. C'est aussi un livre conçu comme une sorte de labyrinthe dans lequel on

39 M. Kerangal, *Corniche Kennedy*, *op. cit.*, p. 73.

40 Barthes lui-même souligne dans la préface « Comment est fait ce livre » la distance qui sépare son œuvre du roman. Expliquant qu'il va présenter une succession de « figures » de l'amour, il précise : « Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Érynyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques » (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 10).

41 On peut reconnaître une nouvelle fois le principe d'hétérogénéité du rhizome.

se déplace et où l'on peut retrouver des choses que l'on a éprouvées, avec cette espèce de contentement sidéré qui nous fait penser que « c'est exactement ça ». D'autres fois, un mot s'invite, qui vous fait revisiter un souvenir ou un texte, il y a une dimension d'exploration dans cette lecture, on revisite sa propre histoire amoureuse mais on peut aussi en explorer d'autres, lues, vues...⁴²

Pareil livre révolutionne notre rapport à la lecture. L'œuvre de Barthes est une réponse à ce que Michaux appelle l'ennui des livres, et donc tout particulièrement l'ennui des romans, où il n'y a « pas de libre circulation », où l'« on est invité à suivre » et où « le chemin est tracé, unique »⁴³. Le livre-labyrinthe d'un Barthes, à l'instar des tableaux pour Michaux, à l'instar des cartes-rhizomes, repense la lecture comme « exploration ». À chaque lecteur son propre labyrinthe, résonnant avec sa propre expérience. L'œuvre ne se contente de mettre en scène la multiplicité, elle devient multipli-cité : « Pas de trajet, mille trajets »⁴⁴.

42 M. Kerangal, « J'ai le sentiment d'écrire depuis des livres que j'ai lus », site internet AOC, entretien réalisé par S. Bourmeau, février 2021, disponible à l'URL : <https://aoc.media/entretien/2021/02/26/maylis-de-kerangal-jai-le-sentiment-decrire-depuis-des-livres-que-jai-lus/>.

43 H. Michaux, « Lecture », [dans :] *Idem, Passages*, Paris, Gallimard, 1982, p. 115.

44 *Ibidem*.

bibliographie

- Adler A., « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants, des romans épiques ?* », [dans :] Bonazzi M., Narjoux C., Serça I. (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017, disponible sur HAL : <https://hal.science/hal-03610339v1/document>.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Chatwin B., *Le Chant des pistes* [1987], Paris, Grasset, 1994.
- Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux* [1980], Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- Delga-Leleu D., « Maylis de Kerangal, "une pensée-paysage" », [dans :] *Roman 20-50*, n° 68, 2020.
- Eco U., *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Librairie Générale Française, 2012.
- Kerangal M., *Corniche Kennedy* [2008], Paris, Gallimard FolioPlus, 2022.
- Kerangal M., *Naissance d'un pont* [2010], Paris, Gallimard Folio, 2011.
- Kerangal M., *Tangente vers l'est*, Paris, Éditions Verticales, 2012.
- Kerangal M., *Réparer les vivants* [2014], Paris, Gallimard Folio, 2016.
- Kerangal M., *À ce stade de la nuit*, Paris, Éditions Verticales, 2015.
- Kerangal M., *Chromes*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2020.
- Kerangal M., « Mon livre prend la forme du cœur », [dans :] *Transfuge*, n° 74, janvier 2014.
- Kerangal M., « Remobiliser des lexiques, les réanimer [...], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires », entretien réalisé et retranscrit par Capone C. et Ternisien C., [dans :] *Roman 20-50*, n° 68, 2020.
- Kerangal M., « J'ai le sentiment d'écrire depuis des livres que j'ai lus », site internet AOC, entretien réalisé par Bourmeau S., février 2021, disponible à l'URL : <https://aoc.media/entretien/2021/02/26/maylis-de-kerangal-jai-le-sentiment-decrire-depuis-des-livres-que-jai-lus/>.
- Michaux H., « Lecture », [dans :] *Idem, Passages*, Paris, Gallimard, 1982.
- Rabaté D., « "Créer un peuple de héros" Maylis de Kerangal et le personnage », [dans :] *Idem, Petite physique du roman*, Paris, Corti, 2019.

abstract

Maylis de Kerangal's *Réparer les vivants* :
a saving labyrinth

This article focuses on the modern image of the labyrinth-rhizome in Maylis de Kerangal's novels. Basing on the analyses of Gilles Deleuze and Felix Guattari (introduction to *Mille plateaux*), we explain the characteristics of this strange labyrinth, always in recomposition, and show how it fascinates the novelist. In a second step, we take the example of the labyrinth model which appears in *Réparer les vivants* : we formulate the hypothesis that it could represent the operation of the Cristal computer application used by health professionals for the organ transplantation procedure. Thus, the labyrinth ceases to be a place of perdition, it can save lifes.

keywords


labyrinth, rhizome, brain, computer, Kerangal

mots-clés

labyrinthe, rhizome, cerveau, informatique, Kerangal

guillaume rousseau

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur « L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau » réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit ses recherches au sein du laboratoire ALTER (Université de Pau et des Pays de l'Adour, <https://alter.univ-pau.fr/fr/index.html>) et s'intéresse tout particulièrement aux postures littéraires.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.09.23 Accepted : 11.03.24 Published : 28.06.24	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0001-6604-3247			
G. Rousseau, « Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : un labyrinthe salvateur », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 38, pp. 27-47. DOI : 10.4467/23538953CE.24.009.19932			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		