

Structure phrastique et cohérence textuelle dans *Réparer les vivants*

Le roman *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal¹ est surprenant de plusieurs manières. Tout d'abord, le sujet est frappant : on y raconte l'histoire d'un cœur, c'est-à-dire un organe, celui d'un jeune homme tombé en coma dans un accident de voiture. L'auteure offre au lecteur le récit de ce cœur qui voyage du corps du jeune homme dans celui d'une femme qui en a besoin. Malgré cette mise en valeur de l'aspect physiologique de la vie, l'essentiel du récit est, à mon sens, le mystère de l'âme humaine.

Le langage du roman est frappant : les phrases extrêmement longues sont rythmées par des virgules ; il n'y a guère de conjonctions et très peu d'autres types de connecteurs. Malgré ce caractère peu explicite des liens entre les unités textuelles, une cohérence d'ensemble s'établit sans problème. Je me propose, premièrement, d'examiner la structure des phrases dans ce roman particulier, notamment en essayant de voir comment se constituent les unités de texte, c'est-à-dire les séquences qui se démarquent par rapport à d'autres. Deuxièmement, je pose la question de savoir sur quoi est fondée la cohésion de ces unités et, surtout, comment se créent la cohérence et la cohésion textuelles de cette suite de phrases juxtaposées. Mes remarques sont préliminaires, car ce que je propose se base principalement sur quelques extraits du roman. J'espère cependant que mes observations pourront apporter quelque lumière sur le style de l'auteur.

La terminologie grammaticale traditionnelle ne semble pas être tout à fait appropriée à décrire le langage utilisé dans le roman. Cela est lié au fait que l'écriture de l'auteure est clairement colorée par des traits qui caractérisent en général l'énonciation orale. Le fait que les longues phrases sont presque uniquement composées de propositions coordonnées, ou plus exactement

1. Maylis DE KERANGAL, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2014.

juxtaposées sans conjonctions, signifie que c'est la parataxe qui domine l'énonciation. Comme le constate Éric Bordas dans un article portant sur Choderlos de Laclos, « dans un corpus romanesque, l'énonciation parataxique est presque toujours lue comme un indice d'oralité et d'émotion¹ ». La question d'émotivité est liée à la subjectivité énonciative, et même si ces deux notions sont parfois difficiles à cerner, je vais essayer d'en dire quelque chose. Ce qui est important à remarquer – et là je cite encore Bordas – c'est que « la parataxe oblige à repenser la phrase du point de vue de sa cohésion, syntaxique et donc sémantique² ».

Les phrases, par quoi j'entends les unités délimitées par une ponctuation forte, sont rythmées quasi exclusivement par des virgules. En plus de phrases complètes, qui comportent un sujet et un verbe, les virgules sont utilisées pour séparer entre eux d'autres types d'éléments juxtaposés, par exemple des appositions, des éléments détachés et des segments mis en parallèle, que ce soient des groupes nominaux ou verbaux. On trouve cependant quelques cas où les éléments sont coordonnés par la conjonction *et* ainsi que des cas où les segments sont liés avec la conjonction de subordination *quand*.

Mon hypothèse est qu'aussi bien la conjonction de coordination *et* que la conjonction de subordination *quand* ont des fonctions particulières dans le texte du roman. On pourrait presque dire que l'auteure cherche à créer sa propre syntaxe en attribuant des fonctions particulières à ces éléments grammaticaux.

Le début du roman sert à illustrer la situation. Cet *incipit* est constitué d'une seule phrase, si on tient compte de la ponctuation. De ce point de vue-là, le passage fait penser à l'écriture de Claude Simon. C'est pour cette raison que je me suis inspirée d'une étude de Stéphane Bikialo portant sur un passage tiré d'un roman de Simon³. Ce qui est en commun entre les deux textes, celui de Simon et celui de Kerangal, c'est le fait que les critères de ponctuation sont loin d'être les mêmes que dans des textes plus « classiques ».

En étudiant l'emploi de virgules dans le passage simonien en question, Bikialo propose de faire une différence entre le niveau « interpropositionnel », c'est-à-dire la ponctuation de phrase, et le niveau « intrapropositionnel », celui où les virgules séparent des syntagmes⁴. Il distingue encore un troisième niveau, celui qui, chez Simon, est indiqué en général par des parenthèses ou des tirets : à ce niveau se trouvent selon Bikialo les commentaires méta-énonciatifs, donc ceux qui apportent au texte l'énonciation, la subjectivité⁵.

1. Éric BORDAS, « Les dangereuses liaisons parataxiques du libertinage. Style et rythme », dans *Faits de langue et sens des textes*, dir. Franck NEVEU, Paris, SEDES, 1998, p. 179-195, ici p. 180.

2. *Id.*, *ibid.*

3. Stéphane BIKIALO, « Les virgules de Claude Simon », dans *La Ponctuation*, dir. Jacques DÜRRENMATT, La Licorne, Poitiers, 2000, p. 217-229.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 221.

5. *Id.*, *ibid.*, p. 222.

Je propose de faire le même travail avec le texte de Kerangal, dans lequel la virgule est un signe passe-partout qui prend des valeurs variées, tout comme dans celui de Simon. Autrement dit, certaines virgules servent à séparer des éléments à l'intérieur d'une unité sémantiquement et syntaxiquement cohésive, alors que d'autres ont une fonction de démarcation entre deux unités plus indépendantes. Ces dernières ont bien entendu un lien (sémantique) entre elles, mais elles sont syntaxiquement plus indépendantes, si bien qu'on peut les considérer comme correspondant à des « phrases ». Il s'agit donc du niveau « interpropositionnel » (marqué par « // »), alors que les premières appartiennent au niveau « intraphrastique » (indiqué par « / »). Voici ma segmentation (les numéros 1- 4 indiquent les unités entre lesquelles s'établissent des liens « interpropositionnels ») :

[1] *Ce qu'est le cœur de Simon Limbres, ce cœur humain, depuis que sa cadence s'est accélérée à l'instant de la naissance quand d'autres cœurs au-dehors accéléraient de même, saluant l'événement, / ce qu'est ce cœur, / ce qui l'a fait bondir, vomir, grossir, valser léger comme une plume ou peser comme une pierre, / ce qui l'a étourdi, / ce qui l'a fait fondre – l'amour ; / ce qu'est le cœur de Simon Limbres, / ce qu'il a filtré, enregistré, archivé, boîte noire d'un corps de vingt ans, / personne ne le sait au juste, / seule une image en mouvement créée par ultrason pourrait en renvoyer l'écho, en faire voir la joie qui dilate et la tristesse qui resserre, / seul le tracé papier d'un électrocardiogramme déroulé depuis le commencement pourrait en signer la forme, en décrire la dépense et l'effort, l'émotion qui précipite, l'énergie prodiguée pour se comprimer près de cent mille fois par jour et faire circuler chaque minute jusqu'à cinq litres de sang, / oui, / seule cette ligne-là pourrait en donner un récit, en profiler la vie, vie de flux et de reflux, vie de vannes et de clapets, vie de pulsations, // [2] quand le cœur de Simon Limbres, ce cœur humain, lui, échappe aux machines, / nul ne saurait prétendre le connaître, // [3] et cette nuit-là, nuit sans étoiles, alors qu'il gelait à pierre fendre sur l'estuaire et le pays de Caux, alors qu'une houle sans reflets roulait le long des falaises, alors que le plateau continental reculait, dévoilant ses rayures géologiques, / il faisait entendre le rythme régulier d'un organe qui se repose, d'un muscle qui lentement se recharge – un pouls probablement inférieur à cinquante battements par minute – // [4] quand l'alarme d'un portable s'est déclenchée au pied d'un lit étroit, l'écho d'un sonar inscrivant en bâtonnets luminescents sur l'écran tactile les chiffres 05:50, // et quand soudain tout s'est emballé. (RV, 11-12)*

Comme on peut le voir, la virgule s'utilise aussi bien à l'intérieur des quatre grandes unités qu'entre ces unités. Elle sert donc, entre autres, à indiquer une frontière entre les unités principales. Chacune des quatre unités comporte un noyau, une « proposition principale », que j'ai soulignée. Dans la dernière unité, j'ai souligné deux segments. Et, en effet, on peut se demander si cette unité pourrait se diviser en deux. Il faut aussi signaler que la virgule est remplacée une fois par un tiret double (entre les unités [3] et [4]).

Observons ce qui est particulier aux points où le texte entame une nouvelle unité principale. À deux points charnière, le deuxième et le quatrième, on trouve la conjonction *quand*, et au troisième, la conjonction *et*, accompagnée d'une expression adverbiale de temps (*cette nuit-là*). Ce qui signifie que le texte présente un emploi paradoxal, inversé, de certains éléments grammaticaux : les conjonctions, qui servent en général à joindre,

fonctionnent ici plutôt comme indices de séparation, ou, au moins, signalent une pause plus importante que les virgules et les points-virgules seuls, utilisés sans conjonction.

Examinons de plus près d'abord les propositions commençant par la conjonction de subordination *quand*. Au début de la deuxième unité proposée, cette conjonction n'introduit pas une proposition temporelle subordonnée à une principale. On pourrait, à mon sens, remplacer la conjonction par la locution adverbiale *en revanche*, placée au début de la phrase. Au début de la quatrième unité, *quand* introduit une proposition qu'on pourrait considérer comme une « pseudo-subordonnée¹ » ou, pour utiliser le terme de Riegel, Pellat et Rioul, comme une « subordination inverse² ». En effet, la proposition qui précède (« *il faisait entendre le rythme régulier d'un organe qui se repose...* ») est à l'imparfait et exprime les circonstances, alors que la proposition temporelle postposée indique, au passé composé, le fait essentiel.

L'usage que l'auteure fait de la conjonction de coordination *et* est également frappant. Il y a une vraie rupture textuelle au début de la troisième unité, où l'on glisse d'un plan « générique », exprimé par l'indicatif présent dans les deux premières phrases, à la narration au temps passé, ce qui est annoncé par l'expression adverbiale de temps *cette nuit-là*. Autrement dit, la conjonction *et* sert, plutôt qu'à coordonner, à relancer le récit. Nous allons voir qu'ailleurs aussi la conjonction *et* a souvent une telle fonction plutôt exceptionnelle.

Je voudrais aussi attirer l'attention sur le grand nombre de répétitions et de parallélismes dans ce passage, qui sont mises en caractères gras. Ces répétitions créent une cohésion très forte. Elles offrent un critère pour la segmentation au niveau « intrapropositionnel », c'est-à-dire entre les syntagmes à l'intérieur de la phrase. Ces parallélismes contribuent à créer le « ton » de ce passage, son style. En effet, il n'est peut-être pas exagéré de dire que cet *incipit* représente un style oratoire, éloquent, avec un fort caractère affectif. Le locuteur (qui est flou et ne peut être identifié à personne en particulier) affiche ouvertement une subjectivité émotive non seulement par les répétitions et les structures parallèles mais aussi par un « décrochage énonciatif » inclus dans le passage³. Je fais référence à l'adverbe d'affirmation *oui*, qui signale un décrochage qui met en avant le caractère « oral » du passage. On peut dire qu'il « subjective » au maximum la parole du locuteur⁴. L'effet de la conjonction *et* en tête de la troisième unité peut également être signalé :

1. Maurice GREVISSE, *Le Bon Usage*, 11^e édition revue, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, § 269.

2. Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL [1994], *Grammaire méthodique du français*, 4^e édition mise à jour, Paris, PUF, 1998.

3. Stéphane BIKIALO, « Les virgules de Claude Simon », art. cit., p. 227.

4. *Id.*, *ibid.*

c'est une sorte de « relance phatique » dont la signification est diffuse et qui assume facilement de ce fait une valeur vaguement émotive.

Le passage examiné ci-dessus est cependant particulier, puisqu'il s'agit de l'*incipit* du roman. Dans les chapitres qui suivent, le point de vue perceptif est en général celui d'un des personnages du roman, quoique pas toujours de façon univoque. Je dirai qu'en cela *Réparer les vivants* se différencie de *Naissance d'un pont*, par exemple, car ce dernier représente plus clairement un récit à plusieurs points de vue, voire un roman qu'on pourrait qualifier de flux de conscience. Dans *Réparer les vivants* la voix du narrateur se fait entendre de manière plus nette.

Pour convaincre le lecteur de la constance des traits de style identifiés dans l'*incipit* du roman, je prends pour mon second exemple un passage tiré du milieu du roman. Même si on peut y discerner tout de suite le point de vue du personnage, la vision du narrateur est, elle aussi, perceptible. Le passage présente un nouveau personnage, Marthe Carrare, qui est médecin :

[1] Elle est sortie à l'aube de la station de RER La Plaine-Stade de France et a marché dans un sens exactement inverse à celui que prend maintenant la multitude dégoûtée à flux continu, de plus en plus compacte à mesure que l'heure du match approche, et amalgamée dans une fébrilité collective – excitation et conjectures d'avant match, révision des chants et des insultes, oracles delphiques.// [2] Elle a tourné le dos au stade énorme et nu, indifférente à son ancrage massif, hors d'échelle, aussi saugrenu et incontestable qu'une soucoupe volante atterrie dans la nuit, a accéléré le pas dans le court tunnel qui passe sous les rails, / *puis*, de nouveau à l'air libre, elle a remonté l'avenue du Stade-de-France sur deux cents mètres, a longé les sièges des sociétés de service, des banques, des compagnies d'assurances et autres organismes, leurs parois lisses, blanches, métalliques, transparentes, / *et* parvenue devant le numéro 1, elle a fouillé dans son sac un bon moment, finissant par ôter ses gants pour mieux chercher, puis par tout vider au sol devant l'entrée, à genoux sur le trottoir gelé, sous le regard indifférent du type qui, à l'intérieur, décalottait une bouteille de yaourt liquide avec infinie précaution, afin d'éviter la moindre tache sur son beau costume marine, / *puis* comme par miracle, elle a palpé sa carte magnétique au fond d'une poche, a ramassé ses affaires, est entrée dans l'atrium.// [3] Je suis de garde, je suis médecin à l'Agence de la biomédecine, elle s'est adressée à lui sans le regarder, rogue, a traversé le hall / *quand* son œil exercé a repéré le paquet de Marlboro Light posé à côté de la tablette numérique sur laquelle il avait dû regarder des films durant la nuit, du foot et des navets a-t-elle songé, énervée, / *et* une fois au premier étage, au bout d'une vingtaine de mètres à gauche dans le couloir, elle a poussé la porte du Pôle national de répartition des greffons. (RV, 169-170)

Ce passage parataxique est constitué de trois « phrases », délimitées de manière classique par une ponctuation forte. À l'intérieur de ces trois phrases, il est possible de faire une segmentation en des « sous-phrases » indiquées soit uniquement par une virgule soit par une virgule associée à un connecteur, à savoir une conjonction ou un adverbe. Comme dans le premier exemple, on peut voir une différence de fonction entre une simple virgule et un connecteur précédé d'une virgule. En effet, le niveau « interpositionnel », celui des propositions complètes qui comportent un sujet et un verbe, est chaque fois indiqué par l'ajout d'un autre élément à la virgule. Cet élément est soit la conjonction *et*, soit l'adverbe de temps *puis*. Cette segmentation,

qui a pour résultat une séquence divisée en huit unités, trouve un appui dans le fait que seules les propositions introduites par *et* ou *puis* reprennent le sujet *elle*, qui est omis dans les unités inférieures, celles qui appartiennent au niveau « intrapropositionnel ». La seule exception est fournie par un cas de subordination inverse dans la phrase [3] : tout comme dans l'*incipit*, on peut donc repérer dans cet extrait une subordonnée qui en réalité n'en est pas une, puisqu'elle rapporte un fait essentiel et non pas un circonstanciel. Signalons que cette subordination inverse ne présente pas de virgule, à la différence du premier passage examiné.

Il est intéressant de noter ces similitudes de structure dans les deux passages, malgré la différence assez nette du mode énonciatif des deux. Alors que le premier passage représente un style éloquent, coloré d'une subjectivité assez forte de l'énonciateur, le second passage est plus purement narratif, un récit avançant dans le temps. Cette différence se reflète dans la structure d'information des deux extraits. Le premier passage apporte une grande quantité d'information dans la partie thématique des phrases, en recourant souvent à des constructions disloquées. Le texte de l'*incipit* donne ainsi aux faits racontés un arrière-plan riche d'information. En revanche, dans le second passage, l'apport d'information se fait dans la partie rhématique des énoncés, ce qui est typique des textes narratifs. Le thème des énoncés de ce second passage est fourni quasi exclusivement par le pronom sujet *elle*, qui réfère au personnage que ce passage introduit dans le récit. La cohésion du passage s'appuie donc sur des liens anaphoriques très simples, ce qui est encore souligné par l'ellipse fréquente du pronom sujet. La cohésion du premier passage est plus complexe, construite autour des différents sens (littéraux et figurés) de la notion de « cœur ».

Le style du roman présente donc des traits constants dans la structuration des unités cohésives que sont les « phrases » et les « sous-phrases ». Ces traits de style sont :

- les « phrases multiples¹ » qui consistent en des sous-phrases juxtaposées, sans subordination
- l'utilisation de la conjonction *et*, précédée d'une virgule, comme indicateur d'une charnière entre deux unités relativement indépendantes, qui constituent le niveau « interpropositionnel »
- l'utilisation de la subordination inverse, c'est-à-dire de phrases comportant une proposition subordonnée temporelle qui indique un fait essentiel de la chaîne des événements au lieu de servir de pure indication circonstancielle

1. Marc WILMET, *Grammaire critique du français*, 4^e édition, Bruxelles, De Boeck, 2007, p. 474.

Je tiens à donner encore quelques exemples de ce dernier trait, la subordination inverse, pour convaincre le lecteur de la manière particulière dont Kerangal utilise les subordonnées temporelles :

L'aube abrasive brûle son visage et sa peau se tend, ses cils se durcissent comme des fils de vinyle, les cristallins derrière ses pupilles se givrent comme si oubliés dans le fond d'un freezer et son cœur commence à ralentir, réagissant au froid, quand soudain il la voit venir, il la voit qui s'avance, ferme et homogène, la vague, la promesse, et d'instinct se place pour en trouver l'entrée et s'y infiltrer, [...]. (RV, 21)

Elle s'était rendormie quand le téléphone a sonné, [...]. (RV, 48)

[...] sa mère qui enfile ses vêtements à la hâte, bottes chaudes, vaste manteau, écharpe, puis fonce dans la salle de bains pour s'asperger le visage d'eau froide, mais aucune crème, rien, quand, relevant la tête du lavabo, elle croise son regard dans le miroir – iris glacés sous les paupières gonflées [...]. (RV, 49)

Reste à trouver une explication pour le recours constant de l'auteure à la parataxe dans *Réparer les vivants*. Même si le style de *Naissance d'un pont* a des traits communs avec l'avant-dernier roman de Kerangal, il y a des différences entre les deux : dans *Naissance d'un pont* les phrases ne sont pas aussi longues et on y trouve aussi des phrases complexes avec subordination normale. *Naissance d'un pont* représente pour moi un roman à plusieurs points de vue, alors que *Réparer les vivants* fait surtout entendre la voix du narrateur, quoiqu'il y ait aussi, tout au long du récit, des flashes dans la conscience des personnages. C'est cette voix du narrateur pleine d'émotion qu'on entend constamment, une voix qui nous transmet l'expérience des personnages sans essayer d'expliquer quoi que ce soit. Une structure textuelle qui ne hiérarchise pas ce qui est énoncé est alors le choix le plus naturel. Le mystère de la vie humaine est ainsi gardé entier jusqu'à la fin du roman.

Mervi HELKKULA,

Université de Helsinki, Finlande

Mervi Helkkula est professeur de langue française à l'Université de Helsinki et membre de l'Académie finlandaise des sciences (Suomalainen Tiedekatemia). Elle a publié de nombreux articles dans le domaine de la stylistique et de la linguistique énonciative et s'intéresse à des écrivains français modernes et contemporains. Elle est l'auteur de *Construction de la scène d'énonciation dans À la recherche du temps perdu* (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, tome LVII, Helsinki, 1999).

Epreuves de contrôle
EUD