**Les choix d’écriture romanesques particuliers de l’auteure pour traiter une problématique médicale**

Question sujet lecteur possible :

* Qui selon vous est le réel personnage principal du roman ? Justifiez de façon argumentée
* Voici une liste de genres littéraires : la poésie, le théâtre (tragédie, comédie…), sous-genres du roman : l’épopée antique ou homérique, la chanson de geste, le roman policier, le roman d’aventure, le roman d’apprentissage, le roman de chevalerie, le roman d’analyse psychologique, le roman à thèse….

Un ou plusieurs de ces genres vous semblent-ils avoir une certaine parenté avec le roman que vous avez lu, soit en termes de style, de thématique, de types de personnages, d’action, de narration, de composition d’ensemble… ? Vous proposerez une justification argumentée précise en vous servant des caractéristiques du/ des genres choisis qui vous semblent faire écho au roman que vous avez lu.

1. **La place accordée au donneur et au receveur : un parti pris de l’auteure**

Dans la tradition littéraire et plus largement (en peinture, cinéma, dans les débats de société, dans la médecine…) : un constat par rapport au sujet dont l’auteure s’est emparée, qui est celui de la transplantation cardiaque : dans la tradition, les écrivains, les médecins, les cinéastes… ont tendance à placer la problématique du don d’organe et de transplantation du côté du receveur. Nombreuses sont les histoires, témoignages qui traitent de cette vie offerte, de cette renaissance et de la vie du receveur lors et après la transplantation.

A la différence, l’auteure choisit de s’inscrire à contre-courant de cette tradition et de se placer du côté du point aveugle de la greffe, un regard « côté », celui de son « angle mort », à savoir ici, du côté du donneur. Plus des deux tiers du roman est ainsi consacré au donneur et aux personnages périphériques. Il faut attendre la toute dernière partie du roman pour que le portrait et le parcours du receveur soit exposé au lecteur. Parti pris littéraire et sociétal original.

1. **De la place prépondérante du donneur à la place du corps dans le roman**

Placer le roman du côté du receveur, c’est ainsi poser les questions suivantes :

* Celle du morcellement du corps, sa disparition
* Celle du don : un don qui implique une désacralisation, une déprivatisation du corps qui est désolidarisé et ainsi remis au pot commun : geste qui s’accomplit dans une chaîne de compétences et de savoirs (ex : les gestes de la transplantation, l’infirmier qui coordonne la greffe et les prélèvements…)
* Celle de la friabilité de la vie et de la mort.
* Celui du don, qui pose par ricochet la question de l’empathie.

Les multiples acceptions du mot « corps » et de ses usages mis en jeu dans le roman :

* Le corps de Simon (au sens médical : ses organes/ Au sens symbolique : ce qu’il représente aux yeux de ses proches, de la société)
* Le corps en mouvement du personnel médical (la « geste » héroïque accomplie dans le travail de la transplantation, l’ensemble des actions menées de la mort au don à la transplantation)
* Le corps en éveil des personnages concernés par le donneur (les parents) : la réaction des événements tragiques transparaissant par le corps
* Le corps, la posture, l’attitude du personnel médical dans l’accompagnement des parents vers le don
* Le corps médical
* Le corps du texte littéraire

Le thème du corps est déplié dans toutes ses virtuosités dans le roman. C’est le corps mais aussi les corps qui sont mis en scène d’un bout à l’autre du roman. Ainsi l’auteure orchestre une véritable « écriture du corps » pour faire s’incarner les personnages du roman. Nous sommes ici, à rebours de toute une tradition du roman d’analyse psychologique. Chez l’auteure, la part de l’analyse psychologique est moins importante que la description des corps.

Pour elle, le corps semble un moyen plus efficace pour décrire ce qui se passe dans les intériorités de ses personnages. Les modulations du corps ainsi précisément et savamment décrites font s’incarner les personnages, plus que leur psychologie. Les détails sur les manifestations physiques, corporelles, à chaque avancée du protocole est une façon neuve pour l’auteur de lire, saisir au mieux le réel, en attestant d’une véritable prise en compte de l’apparence, de ce qui se manifeste (on pourrait parler de règne de l’apparence dans son roman : un acte d’écriture qui redonne à ces manifestations physiques un statut de vérité).

L’auteur passe ainsi par une « écriture phénoménologique » (= une écriture qui capte en fait ce qui se manifeste). Nombreux sont les exemples où la « geste » de chaque personnage est décrite savamment, dans un rythme souvent poétique qui en restitue tout son mouvement, comme se déployant sous nos yeux.

1. **Ponctuation et anatomie du langage : pour un usage singulier du « signe noir » (= la ponctuation)**

Pour l’auteure : « la ponctuation est l’anatomie du langage », « ponctuer c’est disséquer la phrase ».

Parenthèse : petite histoire de la ponctuation :

2 camps s’opposent sur son usage :

* 1er camp : la ponctuation normative : les tenants de la grammaire, cette ponctuation qui insiste sur la logique de la ponctuation
* 2ème camp : Avec le XIXème siècle : l’apparition de la « ponctuation littéraire » : partisans des tenants du style.

Origine du mot « anatomie » pour faire le lien avec l’écriture de la ponctuation

* Vient du bas latin « anatomia », étymon grec « anatomê » qui signifie : « dissection », dérivé du verbe « anatemnein » qui veut dire : couper en morceau.
* Le littré : la dissection, « l’art de disséquer ». Au sens propre : « le corps disséqué lui-même », ainsi que la science qui a pour objet d’étude de la structure et de la morphologie des êtres vivants. Au sens figuré : celui d’examen, d’analyse méthodique.
* Sens pour les imprimeurs « disséquer », signifie : ponctuer la phrase » // à une autopsie, une planche d’anatomie, de ce qui donne à voir la charpente d’un corps mort. L’anatomie permet de voir les articulations des différents membres // aux signes de ponctuation qui traduisent les articulations de la phrase.
* Mais attention, la ponctuation n’est **pas une planche d’anatomie, c’est une forme qui bouge, s’élance : c’est un corps vivant.**

Vision de la phrase et sa ponctuation pour l’auteure :

Pour l’auteure, la phrase est comme un « organisme vivant », un corps pourvu de membranes. La phrase a une plastique, une allure.

* Un usage très particulier du blanc typographique

Le blanc typographique relève de la ponctuation silencieuse dans un texte. L’auteure réfléchit à cet usage visuel, et s’interroge sur la façon dont le texte se dépose sur la page :

* A quel moment on fait une ligne de blanc ?
* Qu’est-ce qui s’arrête quand on fait un retour à la ligne ?
* C’est quoi ce blanc quand on saute une ligne de blanc ? Qu’est-ce qui se passe dans cet espace-là ?
* Est-ce que vraiment il y a un paragraphe là ?

Ces blancs sont là pour donner une palette de sensations au lecteur. Par exemple, lorsque l’on voit en tant que lecteur un gros bloc long de plusieurs pages sans aucun blanc typographique, on a la sensation de s’engouffrer dans un cagnione. Ce qui sera lu sera comme un défi lancé au lecteur, il faudra qu’il s’accroche à la lecture de bout en bout. Ce moment sera un moment sous tension.

Dans son texte l’usage du blanc typographique associé à un tiret a pour but de mettre en relief l’importance cruciale du propos

Ex : p.62, 63, 64, 65, 67, 70, 89 (ici disparition totale des signes de ponctuation de la parole : « alors qu’est-ce qu’on boit miss »)

Ex : « Votre enfant est dans un état grave.

« - Je suis très inquiet »

On remarque ici l’importance d’une phrase tendue entre 2 blancs typographiques : le fait de centrer cette phrase, d’utiliser le tiret et en plus de la mettre en attaque ou en pointe de paragraphe cherche à dramatiser, créer un effet d’annonce

* Un usage particulier des guillemets : usage qui pose la question de : comment on inscrit la parole dans un texte

Pour l’auteur l’usage normé des signes de ponctuation du dialogue dans le texte sacrifie le sens, un effacement du monde sensible (le monde des perceptions). Cette normatisation est perçu comme un artifice, c’est une simple mise en scène de la parole. Il s’agit donc pour elle de lever cet artifice. L’œuvre cherche donc à se lire comme une « greffe » de la « parole vive ». Pour lever cet artifice et restituer une « parole vive », l’auteure opère de différentes façons dans le placement de la parole :

* Elle recourt souvent à l’usage du présent dans le discours indirect libre et des effets d’hybridation de la ponctuation, induit par le gommage des guillemets, des tirets (qui traditionnellement annonce l’ouverture de la parole et le changement d’interlocuteur) et par un emploi ambivalent de la virgule.
* Elle brouille ainsi fréquemment les frontières entre le récit et le discours. Nous sommes en présence d’une prise de liberté par rapport à la ponctuation dans les propos rapportés : elle greffe directement la parole dans le récit : le discours direct perd ses guillemets dans le dialogue. Ces paroles se glissent alors entre deux tirets.
* Elle use d’un discours direct « flottant » qui sert de pivot pour la description d’un personnage, elle glisse souvent du point de vue externe au point de vue interne. Les propos sont alors insérés au vol. p.16

1. **Le thème de la parole, de la voix, des voix, du chant dans le roman**

( A mettre en lien avec l’usage particulier de la ponctuation dans la phrase cf ci-dessus)

A. L’originalité du statut privilégié accordé à la parole dans le roman.

Dans ses autres œuvres, la parole n’a pas de statut privilégié : la parole est toujours plutôt traitée de façon traditionnelle, comme une action, elle se trouve comme souvent insérée dans le flux des gestes. Elle reste inscrite dans le flux de la phrase. Ex : Allez, viens, On y va ! » (Corniche Kennedy). Il n’y a pas dans ces œuvres là de statut privilégié de la parole.

Dans Réparer les vivants, l’originalité tient justement au fait que la parole a un statut privilégié.

Constat qui justifie l’importance du rôle privilégié accordé à la parole : le champ lexical de la parole, de ses oscillations, de son souffle est omniprésent dans le roman. C’est le corps qui parle, le timbre de la voix, les souffles, les mouvements des yeux, les gestes, les regards qui s’exprime.

L’auteure s’est très largement penchée sur la forme de la parole. Les questions qui ont présidées à ce statut tout particulier est liée au matériau même, au sujet du roman ; En fait le sujet du roman a imposé à l’auteure un questionnement sur la parole et à une réflexion sur la manière de la retranscrire : comment annoncer quelque chose ? Comment la parole circule-t-elle entre les médecins et les parents ?

Ex : la question de l’annonce de la nouvelle est un moment crucial dans les échanges entre les personnages. Pour donner une dimension sacrée, dramatique, vive à cette annonce, la chanson de geste s’est trouvée être son modèle, son outil d’inspiration. En effet, dans cette épopée médiévale, la parole, l’oralité sont des caractéristiques fondamentales qui préside à la force du genre. // donc à une chanson de geste elle recourt aux décasyllabes : « Votre enfant est dans un état grave. Je suis inquiet ». La phrase doit produire ce même effet d’annonce // à un récitant de d’une chanson de geste qui doit faire une annonce à son lecteur. + voir analyse sur l’usage du blanc typographique et du tiret dans cette phrase.

B. L’auteure entend faire de son roman, un roman oral, auditif, un roman du chant où la « parole vive » s’exprime dans un présent immédiat.

* La parole prend la forme d’un « point de vue choral » sur une même situation.

Plusieurs angles de vue sont énoncés, parlés, plusieurs discours autour du corps de Simon : le discours médical avec, à l’intérieur, des façons différentes d’appréhender la situation. Par exemple : Lorsque Cordélia Owl prodigue des soins à Simon, elle lui parle, s’adresse à lui comme s’il pouvait l’entendre. Cette attitude nous montre que la jeune femme n’aborde pas le patient comme une personne décédée. Pierre Révol, lui, ne comprend pas l’attitude de l’infirmière et la réprouve car elle laisse entendre aux proches du patient qu’il fait encore partie du monde des vivants.

A l’échelle de l’œuvre entière, plusieurs regards sont portés sur le corps de Simon : celui de l’enfant, de l’amant, à soigner, à prélever, à restaurer.

A retenir : Le lien avec le genre du théâtre et plus particulièrement de la tragédie grecque est évident : les personnages forment un chœur. Les voix, les regards, les perceptions permettent de construire des perceptions diffractées de l’histoire.

1. La parole c’est aussi pour l’auteure une volonté de saisir, capter la vie, sa présence, son énergie, sa vitalité.

« La tentative que j’essaie de mener c’est la captation de la vie ; On est au monde ».

Pour restituer cette parole « vive », l’auteure travaille sur :

* Le langage et plus précisément les niveaux de langue employés : L’originalité de l’auteur tient dans ce traitement de l’oralité restitué dans le texte littéraire : le langage familier est omniprésent dans le roman et côtoie, voire se superpose à une langue poétique, rythmée très littéraire. Dans ce feuilletage très fins de discours rapportés, l’auteure entend faire entendre et restituer, voire créer une véritable « langue vivante », « une langue vive » (rappel : l’usage du présent, la greffe du discours direct dans le récit sans signe de ponctuation traditionnelle).
* Elle travaille aussi le thème de la vitalité elle-même : cette vitalité est à la fois un thème, un motif du roman, mais il est aussi une notion présente de façon énonciative et stylistique. L’auteure prend ainsi le parti du présent et de la présence
* Sur le plan thématique, la vitalité, ou aussi appelée « énergie », « vie », voire « propulsion », se décline à toutes les échelles du roman. Ce thème s’inscrit d’abord dans le thème de la vague, plus largement de la mer. Plusieurs représentations sont associées à ce motif et l’auteur en fait une image métaphorique.

1ère représentation : la vague, c’est d’abord l’élément naturel qui procède de l’organique, du vivant. La mer// à une zone de pulsion où se tisse des émotions archaïques, organiques, liées au corps.

2ème représentation : la vague, c’est aussi « une onde de choc » // à l’accident qui percute le personnage, et c’est également

3ème représentation : la vague est // à toutes les ondes sonores, au sens de voix, : l’onde, l’eau, le rythme, la voix. Dans ce roman, on parle, un chuchote, on pleure, on appelle sur des portables.

* Sur le plan stylistique et énonciatif : l’auteure précise avoir une véritable « passion pour le présent ». On peut parler à propos de son écriture d’une « poétique de présentification » qui se caractérise concrètement par un emploi particulier des temps verbaux, un usage de l’hypotypose (prose poétique souvent à l’œuvre dans les différents paysages, intérieurs et extérieurs du roman)

1. Un roman polyphonique selon le sens de Bakhtine ?

Rappel de la notion : un roman polyphonique est un roman dans lequel n’est pas attesté l’unique conscience de l’auteur mais véritablement une multiplicité de consciences, possédant chacune leur monde t se combinant : « chaque voix résonne au côté de l’auteur, si bien que l’omniscience du narrateur est dépassée ».

Or dans Réparer les vivants, certes le narrateur cède parfois la parole aux personnages mais le plus souvent la voix du narrateur prévaut sur celle de ses personnages. Le narrateur reste le maître du roulement de la vague. Il ne perd d’ailleurs même jamais le sens du collectif sur l’individuel.

Ex : a la fin du roman, Thomas, orchestrateur intradiégétique de la greffe prépare le garçon ET à côté de son chant, se dresse la parole littéraire : « c’est la belle mort, c’est un chant de belle mort » : l’auteure est donc présente par et avec les morts. Elle commente et tient la narration (ex : p.75)

1. La parole/la voix : place, fonctions et enjeux

De façon presque systématique dans l’écriture de l’auteure, on décèle un triple voire un quadruple dépliement de la parole qui s’écrit.

* Premier mouvement : la voix, la parole fait irruption, surgit, presque spontanément dans le récit (voir le travail de la ponctuation original) dans le champ du texte.
* Puis un deuxième mouvement : dans lequel la nature, le ton, la force, l’intensité, le mouvement, le rythme des mots prononcés sont qualifiés, caractérisée, un peu à la manière des didascalies qui renseignent le spectateur l’intonation, (un gin-voix de Marianne à peine audible, un halètement, p.89, « murmure : il est dans le coma, on ne sait pas encore », p.70). Ce travail opéré systématiquement par l’écrivain qui s’arrête sur les oscillations de ton participent à donner une véritable épaisseur romanesque, dramatique à la voix. Dans l’expression suivante, on a même l’impression que la parole, la voix du personnage occupe le premier plan du récit, une parole qui semble presque autonome, qui tient debout toute seule, sans être rattachée à une bouche, un personnage, faisant s’éclipser la figure de celui qui prononce les mots. Il ne reste que la voix. Cette parole ainsi prononcée semble comme véritablement personnifiée : dans cette citation, c’est la parole le sujet du verbe de mouvement, c’est elle qui prend en charge l’action, le récit, elle agit comme une véritable personne : « sa parole énumère, marque un temps après chaque information, quand l’intonation, elle, se relève, manière de dire que les mauvaises nouvelles s’amoncellent, qu’elles s’empilent dans le corps de Simon, jusqu’à ce que la phrase s’épuise » : la parole a bien une entité propre, une allure, un rythme, un mouvement
* Un troisième mouvement qui mesure, qualifie, caractérisé, et parfois même métaphorise l’impact des mots sur le corps des personnages : « Révol arrête son regard dans le sien, et, ferme, réplique : non- la syllabe qui tue », « Les lésions de Simon sont irréversibles. Il a le sentiment pénible de flanquer un coup, l’impression de faire péter une bombe », p.67. En effet, une fois la parole prononcée, celle-ci se substitue à la réaction phénoménologique, physique des personnages. Ce mouvement met l’accent sur la force de l’impact que les mots peuvent avoir sur le corps, des mots qui peuvent concrètement marquer le corps et laisser sur ce même corps des traces de blessures, parfois irréversibles.
* Un quatrième mouvement dans lequel l’auteure ne manque pas de préciser de manière très détaillée la façon dont le corps puis l’esprit assimile, digère, souvent très différemment les mots reçus. Ce temps de l’écriture peut être assimilé à une sorte de « temps de digestion des mots qui ont impacté ce corps et qu’il a reçu avec un déferlement inouï »

A retenir : la parole a un statut très particulier, allant même jusqu’à devenir une véritable entité, ayant une allure précise. Ce statut, la plaçant souvent au premier plan du récit, tenant debout presque toute seule, comme désolidarisée de son interlocuteur est une sorte de troisième personnage entre le locuteur et le récepteur. En donnant ce statut si particulier, l’auteure questionne le pouvoir, la force des mots, des annonces.

1. Le chant (cf plus loin)
2. **L’élaboration d’une écriture sous influence, travaillée par des formes anciennes (partie à mettre surement en lien avec l’intertextualité)**

Comme le souligne l’auteure dans l’un de ses entretiens : « on n’écrit pas à partir de rien », phrase éminemment célèbre et que l’on retrouve dans l’œuvre de Genette Palimpseste, qui renvoie à cette idée d’une écriture transtextuelle, idée que les couches inférieures des textes antérieures habitent le texte contemporain en filigrane.

1. Ce roman est une écriture travaillée par deux formes archaïques du roman et qui transparaissent en filigrane dans l’œuvre

***A.1 Première forme archaïque tratextuelle au roman : l’épopée homérique***

* Etymologie : du grec : « epos » qui signifie « parole » et « poiein » qui signifie « faire ».
* Au sens strict : il s’agit d’un long poème narratif destiné à être récité en public. L’épopée célèbre généralement les actions d’un héros à travers des épisodes symboliques dans lesquelles une société peut reconnaître ses valeurs.
* Au sens large : il est associé au registre épique, caractérisé par l’amplification des êtres et des choses grâce à l’hyperbole et parfois à l’intervention du merveilleux.
* Caractéristiques : Pour les grecs de l’Antiquité l’épique caractérise les ouvrages où les auteurs et personnages ont droit à la parole, contrairement à la poésie lyrique où seul parle l’auteur ou encore la poésie dramatique (le théâtre) où seuls parlent les personnages.

On distingue ainsi dans l’histoire de l’épopée deux grands cycles épiques :

* Le cycle épique de l’Antiquité l’Illiade, L’Odyssée
* Le cycle du Moyen-âge, que l’on a également appelé : la chanson de geste (La chanson de Roland). D’ailleurs, dans l’histoire de la littérature française, la chanson de Roland (Xième siècle) a pris rang de premier poème épique national par le caractère d’exemplarité de ses héros : Roland et son indestructible épée Durandal incarnent la vaillance. Charles, la sagesse du roi Arthur.
* L’épopée est le genre où l’action est le cœur du texte, son matériau interne, aussi appelée « la geste » des hommes.
* Le fait que l’action soit le cœur du texte construit donc un certain type de personnage, et de héros qui se caractérisent par : leur énergie, leur dynamique, leurs actions exemplaires.

Dans réparer les vivants, **le personnage de Simon est décrit et s’apparente donc à la figure du héros antique de l’épopée :**

* Rappel de son onomastique : référence aux Limbes, référence à l’univers de la Grèce antique.
* Sa description physique contribue à faire de lui un héros. Dans l’épopée, le héros est toujours associé au motif de l’éclat, de la lumière (Ex : fait rayonner sa figure », p. )

Explication de cet « éclat », de cette lumière qui auréole la description physique du héros : dans la Grèce antique, ce qui distingue un « héros » d’un « dieu » c’est que le héros, contrairement aux Dieux, est un être mortel. Ces héros dans la Grèce antique sont les « grands morts », mais qui connaissent nécessairement une forme d’apothéose dans leurs actes. Ces types de héros qui accomplissement de hauts faits ce sont ce qu’on appelle en grec des « aristoi », c’est-à-dire qu’ils occupent la plus grande marche dans l’échelle des mortels. Ce sont donc ceux qui sont le plus prêt des dieux. Or, les dieux rayonnent de vitalité et cet éclat corporel, signe de vitalité, de plénitude, rejaillit sur les mortels car les « aristoi » sont « chéris des dieux ».

Ex de la caractérisation de cet éclat dans les épopées antiques : « Dans l’Illiade, Agamemnon a « les pieds luisants », dans l’Odyssée, d’Homère, Ulysse est un naufragé et devient « brillant de grâce et de beauté » par l’intervention d’Athéna.

Le parallèle est d’ailleurs frappant entre cet épisode du parcours d’Ulysse et Simon : le jeune homme issu de la vague marine dans les premiers chapitres du roman, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés » p.285, avec la comparaison à ceux des compagnons d’Ulysse dans leur périple sur la mer.

Donc l’aspect des « héros », des « meilleurs » se repère par la brillance que les dieux peuvent leur conférer : charisme, grâce, charme. Mais attention ce motif de l’éclat est à comprendre comme étant un motif de la « vitalité », du vivant, de l’énergie, non pas au sens de beauté physique. Et ce motif de l’éclat associé à celui de la vitalité c’est celui que l’on nous décrit dans l’incipit (la vigueur de son cœur, sa vitalité) puis aussi celle qui ressort dans l’épisode de la mer.

* A la fin du roman, c’est son corps et ses organes qui sont décrits de façon sublimée, sacrée et héroïque : les adjectifs valorisants, hyperboliques y participent : « le cœur est magnifique », p.255, « les organes que l’on s’apprête ici à recueillir sont des objets sacrés » (tournure emphatique de la phrase), p.252, « ce n’est plus une mécanique arrêtée que l’on décortique pour en réserver les bonnes pièces, mais une substance d’une potentialité inouïe », p.263

On retrouve d’ailleurs ce même lexique de l’éclat et de la lumière qui lui est associé : « le corps inanimé qui en est le centre éclatant », p.262, « il est splendide », p.275, « la figuration du cœur sacré de Jésus dans l’imagerie dévote… ruisselant de larmes de sang mais nimbée d’une lumière radiante », p.261 (acquiert par l’image métaphorique une dimension christique)

* On retrouve dans **l’épopée traditionnelle beaucoup de scènes de combat, de guerre**

La notion de « combat », « affrontement » est largement présente dans le roman mais dans un sens déplacé : il ne s’agit plus de mener un combat, une guerre, de tuer des gens pour remporter des victoires. Il s’agit d’un « combat », contre soi-même, en soi-même (la mère qui tente de ne pas flancher), d’un combat pour sauver aussi la vie (l’équipe médicale)

* Le combat c’est d’abord celui que mène le héros, Simon, qui devient bien sûr héros par ses actes : il accomplit des exploits dans son rapport à la mer (cf. p.22 : « devenir déferlement, devenir vague ») Dans l’incipit on retrouve cette image du héros épique à travers les personnages qui se donnent rendez-vous très tôt le matin au bord de la mer et partent : « à la recherche de la plus belle vague qui se soit jamais formée sur Terre ».
* C’est ensuite, celui plus métaphorique des parents qui franchissent les épreuves, les obstacles pour surmonter, dépasser la mort et parvenir au don d’organe.
* La **dimension collective de l’action héroïque** joue également un rôle central dans l’épopée
* Dans réparer les vivants, le jeune garçon est décrit à l’image des héros qui se sacrifient de leur plein gré pour le bien commun : « quiconque passerait la tête…
* Également, l’ensemble des actions accomplies par le personnel médical afin de mener à bien le prélèvement d’organe peut être assimilé aux hauts faits d’un groupe raconté habituellement dans une épopée. Les avancées de la médecine permettent aux chirurgiens d’accomplir la transplantation des organes d’une manière sûre, secondée par les secrets des transports et ceux de l’informatique. Aux moyens techniques s’ajoute la part humaine composée de savoir-faire, de passion, de challenge (Virgilio). Mais ses qualités individuelles se rassemblent pour enchaîner toutes actions nécessaires à une telle réussite. Vu les énergies que sollicite ce travail et la probabilité de réussite du projet, l’attribution du nom « exploit » à celui-ci n’est pas excessif. Le prélèvement des organes lui-même est évoquée comme un véritable exploit guerrier.

Ex : p.248 à la fin

Plusieurs procédés participent à la dramatisation et sacralisation de l’entreprise médicale :

* **Usage du registre épique** :
* **Plusieurs personnages sont décrits par leur nombre :** usage des pluriels, ou des déterminants articles définis à valeur généralisante, des indices chiffrés, pronoms inclusifs et des termes quantitatifs sont employés et mettent en relief l’image d’un « peuple personnage » qui œuvre dans la bataille ( « les équipes », chaque équipe est un tandem », « surpopulation », « première équipe présente au bloc », p.253, « on », p.253, « les praticiens », « les urologues », « une heure plus tard les alsaciennes font leur entrée », p.253, « chacun des praticiens présents », p.256, « dénombre ceux qui se rassemblent », p.251, « le défilé », p.255, élision du déterminant : « où chirurgiens cardiaques et thoraciques », p.260, usage de la métonymie également pour traduire l’effet de masse, la quantité des individus qui est regroupée autour du corps : « les regards se tournent vers lui, les mains s’immobilisent au-dessus du corps, bras cassés en angle droit », p.256, « on attend, les regards se croisent au-dessus du corps, les orteils piétinent, les doigts patientent », p.259
* **Les entrées en scène** des personnages dans l’espace de combat est également sacralisé, pour certains personnages en particulier : c’est le cas de Harfang : « On frappe et in entre direct dans la chambre sans attendre de réponse, c’est Emmanuel Harfang », p.275, « D’ailleurs, le voilà qui débarque, l’air de démarrer une course », p.279. Il semble revêtir une armure de combat, il entre littéralement dans son rôle : « Il a revêtu une robe de tablier hypercouvrante », p.275
* **La description de « la geste »** des praticiens relève à la fois du registre réaliste (détails descriptifs, vocabulaire technique médical mis en perspective) mais est aussi **stylisé, amplifié par** : un vocabulaire mélioratif/ Parfois hyperbolique, qui sert à mettre en relief et faire l’éloge de la pratique médicale. On assiste à une véritable sacralisation des gestes, participant à l’héroïsation de ses acteurs : « Il procède avec une rapidité stupéfiante », p.255, « avec une détermination qui tient de la bagarre », p.254, « allié à une technicité méticuleuse », p.253, périphrase valorisante pour désigner une des praticiennes : « la championne de Strasbourg », p.261.

Les praticiens mais aussi toutes autres figures qui œuvrent à ce même combat sont valorisé, c’est le cas exemple du transporteur : « Un transporteur spécialisé les conduit », p.263, « c’est un conducteur expérimenté et un habitué de ce genre de mission », p.264.

Même les engins de progrès associés sont magnifiés : c’est le cas du mode de transport qui est comparé à « un réacteur d’une fusée », p.264, « s’envole dans l’espace », p.266 (métaphore).

* **Le champ lexical du combat, de la bataille MAIS aussi celui de l’exploit se** glisse dans les phrases pour associer la démarche médicale à une entreprise héroïque : « bagarre », p.254, « Le thorax redevient alors ce lieu d’affrontement rituel où chirurgiens cardiaques et thoraciques bataillent pour s’octroyer plus de longueur », p.260, « champ de bataille », p.285, « une armure », « un coup mortel », « lame du chevalier »

Certains autres personnages qui participent à cet exploit ont un statut inexpérimenté, cet événement est pour eux une sorte de rituel initiatique, c’est le cas d’Alice : « elle a le sentiment de conquérir sa place », p.256

D’ailleurs la mention des ustensiles de travail peut facilement être comparée à celle des armements dans un combat (lexique des armes) : « des lames rapides et rigoureuses », p.254

Le champ lexical du corps et de la mort : « Le corps de Simon Limbres est désormais une dépouille », p.285, « corps outragé », « carcasse », « carcasse », « un coup mortel »,

* Dans tout récit épique on trouve un arrière-plan peuplé d’individus souvent indistincts et au premier plan des figures héroïques qui s’en détache. Ici, nous avons certes des figures individualisées (Harfang, Thomas, Virgilio, Alice) mais on a l’impression que l’auteure prend soin de laisser successivement la place à chacun et à chaque groupe pour œuvrer de concert à un but commun.
* Dans l’espace de combat, toutes les perceptions du lecteur sont sollicitées et surimprimées : la vue, l’ouïe, le toucher : l’approche est toujours phénoménologique : « la matière plastique du réceptacle amplifie les sons comme une chambre d’écho, c’est bien ce bruit », « ganté de plastique », p.256, « la scialytique projette sur la table une lumière blanche, verticale, sans ombre portée », p.252
* **Usage du registre dramatique :**
* La temporalité est systématiquement précisée à chaque étape de la procédure et participe à l’extrême tension dramatique. Le champ lexical du temps est ainsi omniprésent : « le compte à rebours », p.260, « l’heure du clampage », p.260, « 23h50 », p.260, « la temporalité de l’opération », p.260, « A son retour », p260, « une heure plus tard », p.254, « 35 minutes s’écoulent encore », p.254, « c’est son heure », p.254
* A ce champ lexical du temps et associé celui de la rapidité, également omniprésent : « sont immédiatement disposés autour d’eux », p.259
* Les phrases sont très rythmées, cadencées et miment à la fois la « geste » et la dextérité qu’elle accompagne dans le travail.
* Les personnages dans les épopées sont toujours **rassemblés autour d’un lieu unique** où des rétro-actions, des connections, des proliférations, créent de nouveaux agencements entre les personnages. C’est le cas dans l’Illiade où les Achéens se retrouvent tous dans Troie et où ce resserrement spatial va distribuer puis redistribuer les rôles entre personnages.

Dans réparer les vivants, nous ne sommes pas véritablement dans un huis clos. Cependant l’hôpital est le lieu où se déroule l’essentiel de l’action.

Le huis clos intervient véritablement à la fin du roman, au moment sacré de la transplantation. Toutes les équipe médicales convergent vers le lieu où le combat va se dérouler : chaque équipe arrive par « marrée » successive ( on retrouve toujours ce mouvement de la vague, une série de vagues successives qui viennent s’agglutiner dans l’espace restreint du combat : les indices de temps successifs balisent cet enchaînement successif : « à partir de 22h », p.248, ) : « les équipes de prélèvement arrivent les unes derrière les autres », p.248, « Thomas les attend les attend comme le maître de maison dans son domaine », p.251, « on se présente, des connexions se créent », le lieu est métaphorisé et hyperbolisé en « citadelle imprenable »,

* **Le motif du chant dans l’épopée** qui peuple l’intégralité du roman et qui est propre au genre de l’épopée

A l’origine du projet de l’auteure se trouve le chant, pas au sens purement lyrique mais plutôt au sens de ce que chante un livre, un chant de réparation, c’est ce chant donné par l’infirmier à Simon, ou « oratorio ». On retrouve alors inscrit dans le roman une série de chants et de chanson qui balisent la lecture et accompagne les protagonistes du récit (voir les références sur le chant dans l’autre document).

Le lyrisme qui est à l’œuvre dans le roman c’est celui d’un lyrisme archaïque, le lyrisme au sens de « sensible ». L’auteure précise d’ailleurs dans ses entretiens que le lyrisme dans ses romans relève pour elle de son « tempérament ». Il y a certes une écriture très réaliste (dans sa forme, dans son cadre : le Havre…, un véritable souci du détail descriptif, de précisions techniques, un travail de « documentariste » qui a présidé à la matière du roman) mais ce réalisme, ou plutôt ce matérialisme a une tonalité lyrique. Or le sujet du roman ne semble pas trop se prêter au lyrisme.

C’est en fait le travail effectué sur l’oralité dans son roman, sur la place accordée également au chant que s’inscrit une écriture lyrique. Son lyrisme est en fait constitutif de l’oralité.

Le gageur de l’auteur est d’avoir réussi à montrer qu’un motif très technique, factuel, scientifique peu rattaché à une forme de lyrisme peut devenir un « objet littéraire sensible ». Par exemple, elle montre que des scientifiques, des ingénieurs catalogués comme n’ayant aucune sensibilité peuvent en réalité en avoir une. Elle entend ainsi réhabiliter sa part de sensible à cet univers.

Ex : Le motif du chant et notamment le parcours d’un infirmier chanteur à la recherche d’un chardonneret qui chante le chant de belle mort à Simon

Le motif du chant est également associé au motif du souffle, qui se déplie dans toutes ses virtualités dans le roman :

* Le souffle de la vie
* Le souffle de la mer
* Le souffle dans les gestes médicaux
* Le motif de « la geste », dans la chanson de geste que l’on retrouve réimprimée dans le roman sous différentes formes
* « La geste » des médecins, // à une véritable **chorégraphie : les verbes de mouvements :** « il est penché sur les reins, il décompose ses gestes et décrit sa technique, tandis que l’élève acquiesce, parfois questionne », p.254, métonymie : « des lames rapides et rigoureuses font le tour des organes afin de les libérer de leurs attaches », p.254
* « La geste » du « médecin chanteur »
* « La geste » du surfeur

|  |
| --- |
| A retenir :  L’originalité de l’auteur tient :   * Place accordée à l’oralité, à la parole, au chant, à un travail particulier sur la ponctuation donnant un certain souffle vital à la lecture * Place accordé à « la geste » * Une réappropriation de genres archaïques littéraires adaptées à une problématique médicale contemporaine : personnages et gestes héroïsés… * Un feuilletage de registre : épique, dramatique, réaliste, lyrique (au sens de « oral » et de « sensible ») |

Pour les activités sujet lecteur : travail pour mesurer les écarts entre l’horizon d’attente et les partis pris de l’auteure pour transfigurer une problématique médicale en objet littéraire :

A sélectionner :

* A quelle figure réelle ou fictive pouvez-vous comparer le jeune Simon ?
* Cette œuvre ressemble-t-elle à un traité de médecine ?
* Qui est selon vous le personnage principal du roman ?
* *Imaginez que ce texte soit mis en musique. Comment qualifieriez-vous cette musique et pourquoi ? Quelle en serait la tonalité ? Appuyez-vous sur le texte pour justifier votre réponse. (Les sensations auditives)*
* Pour vous, ce texte est-il agréable à lire ? Pourquoi ?
* *Que peux-tu dire de l’atmosphère de ce roman (images, sons, odeurs, mots, lieux évoqués) ?*