ASJP Algerian Scientific Journal Platform

Revue afak Des Sciences
Issn: 2507-7228 – Eissn: 2602-5345
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351



Volume: 11/ N°: 3 (2026), P 763-774

# Le corps comme frontière entre vie et mort : poétique de la transplantation dans Réparer les vivants de Maylis de Kerangal

## The Body as a Boundary Between Life and Death: A Poetics of Transplantation in Réparer les vivants by Maylis de Kerangal

Soualah Keltoum

Université Mohamed El Bachir El Ibrahimi. BBA
Kelthoum.soualah@univ-bba.dz

Résumé:

Nous analysons dans cet article comment Maylis de Kerangal fait du corps un lieu de réflexion sur l'identité, le deuil et la solidarité dans Réparer les vivants. L'écriture, portée par une phrase longue et rythmée, mime le battement cardiaque et inscrit la vie dans le langage. La mort encéphalique apparaît comme une frontière indécidable, où le corps demeure vivant tandis que le cerveau s'est tu, inversant le cogito de René Descartes. Le don d'organes devient alors un acte de solidarité entre vivants, prolongeant la vie au-delà de la mort.

informations sur l'article

Reçu
31 Mars 2026
Acceptation
07 Mai 2026

Mots clés:
- ✓ CSO
- ✓ Éthique médicale
- ✓ Poétique de la phrase

Abstract :

In this article, we analyze how Maylis de Kerangal turns the body into a site of reflection on identity, mourning, and solidarity in Réparer les vivants. The writing, driven by long, rhythmic sentences, mimics the heartbeat and inscribes life within language. Brain death appears as an indeterminate boundary, where the body remains alive while the brain has fallen silent, thus reversing René Descartes' cogito. Organ donation then becomes an act of solidarity among the living, extending life beyond death.

Article info

Received
.March 31.2026
Accepted
May 07.2026

Keywords:
- ✓ Sentence poetics
- ✓ Body without Organs
- ✓ Medical ethics

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

## 1. INTRODUCTION

Paru en 2014 aux Éditions Verticales avant d'être repris en collection Folio chez Gallimard, *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal s'impose immédiatement comme l'un des textes les plus bouleversants et les plus singuliers de la littérature française contemporaine. Récompensé par dix prix littéraires, dont le prix du Roman des étudiants France Culture-Télérama 2014 et le Grand Prix RTL-Lire 2014, il est adapté au cinéma par Katell Quillévéré en 2016. La quatrième de couverture du roman le présente avec une précision qui dit tout de son ambition : « Réparer les vivants est le roman d'une transplantation cardiaque. Telle une chanson de gestes, il tisse les présences et les espaces, les voix et les actes qui vont se relayer en vingt-quatre heures exactement. »

Le récit commence à l'aube d'un dimanche de février en bord de mer normande. Trois jeunes surfeurs — Simon Limbres, dix-neuf ans, Christophe Alba dit Chris et Johan Rocher dit John — quittent leurs lits avant l'aurore pour une session de surf aux Petites Dalles. Le roman s'ouvre sur une phrase-fleuve consacrée au cœur de Simon, organe qui sera le centre de tout le récit :

> 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. (Kerangal, 201 4: 11)

Au retour de la session de surf, la camionnette de Chris se déporte sur la gauche de la nationale et percute un poteau à 92 km/h. Simon, assis au centre de la banquette sans ceinture de sécurité, est projeté tête la première contre le pare-brise. Les secours arrivent à 9h20. Simon, inconscient mais le cœur battant encore, est transporté en urgence au CHU du Havre et confié au service de réanimation médico-chirurgicale du docteur Pierre Révol. Les examens neurologiques sont sans appel : le cerveau de Simon se noie dans le sang, ses lésions sont irréversibles. Quelques heures plus tard, Révol diagnostique un état de mort encéphalique.

Commence alors une journée de vingt-quatre heures que le roman va déployer avec une minutie horlogère. Il faut prévenir les parents de Simon — sa mère Marianne, professeure de lettres, et son père Sean, artisan constructeur de canoés et yoles — puis recueillir leur consentement au don d'organes. Cette mission délicate revient à Thomas Rémige, coordinateur des prélèvements d'organes et de tissus, infirmier de réanimation et chanteur lyrique. Parallèlement, à Paris, Claire Méjean, traductrice d'une cinquantaine d'années atteinte d'une cardiomyopathie dilatée en phase terminale, est inscrite sur la liste des receveurs dans l'attente d'un cœur compatible. Le roman suit simultanément tous ces personnages qui gravitent autour du corps de Simon, jusqu'à la

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

transplantation finale dans un bloc opératoire de la Pitié-Salpêtrière, aux premières heures du lundi matin.

Avec *Réparer les vivants*, Kerangal investit pour la première fois le monde médical de façon centrale, et ce faisant produit son œuvre la plus unanimement saluée. Le roman s'inscrit dans un moment particulier de la prose romanesque française où plusieurs auteurs renouvellent l'ambition de la phrase longue, tout en épousant les rythmes contemporains. Le roman s'appuie sur une documentation médicale sérieuse : le protocole de la mort encéphalique, les critères légaux qui définissent cette mort, le fonctionnement de l'Agence de la biomédecine, les étapes d'un prélèvement multi-organes, la durée d'ischémie tolérée par chaque organe, les techniques de suture — tout cela est décrit avec une précision rigoureuse qui n'exclut pas la dimension poétique.

Nous proposons dans le cadre limité de cet article, sur la base d'une lecture analytique et fouillée du roman, une analyse poétique et philosophique de *Réparer les vivants*, en nous concentrant sur la manière dont Kerangal construit, à travers le récit d'une transplantation cardiaque, une réflexion sur la frontière entre vie et mort, sur l'identité du corps humain, sur le deuil et sur la solidarité des vivants. Nous interrogerons la manière dont le roman transforme le protocole médical — froid, technique, réglementé — en une aventure profondément humaine, chargée d'une signification symbolique et affective.

La problématique centrale est la suivante : comment Maylis de Kerangal parvient-elle, à travers la mise en scène d'une transplantation cardiaque, à faire du corps — organe, chair, peau, cœur — le lieu d'une réflexion sur l'identité humaine, le deuil, la continuité de la vie et la solidarité entre les hommes ? En d'autres termes : en quoi le roman dépasse-t-il le simple récit clinique pour atteindre une dimension proprement poétique et métaphysique ? Nous articulerons notre analyse en trois temps : la poétique du corps vivant telle qu'elle s'exprime dans le style ; la représentation de la mort encéphalique comme zone indécidable entre vie et mort ; le don d'organes comme geste fondateur d'une communauté des vivants.

## *2. Le corps en mouvement : une poétique de la vie*

La première singularité de *Réparer les vivants* est d'ordre formel. Dès les premières lignes, Kerangal adopte une syntaxe longue, spiralée, accumulant les subordonnées relatives, les énumérations, les incises et les appositions dans un mouvement continu qui mime le rythme du corps vivant. La phrase inaugurale dure une page entière et déploie le portrait du cœur de Simon comme une cartographie mémorielle d'une vie entière — « boîte noire d'un corps de vingt ans » — avant de se refermer sur l'aube de l'accident fatal. Cette phrase n'est pas seulement belle : elle est programmatique. Elle annonce que la syntaxe elle-même sera le medium de la vie. Roland Barthes rappelait que « la phrase est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes » (Barthes, 1973 : 80) — or ici Kerangal renverse cette hiérarchie en une phrase-flux qui se refuse à la clôture.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم EISSN: 2602-5345 ISSN: 2507-7228

Cette phrase-fleuve présente le cœur de Simon comme une réalité irréductible au langage ordinaire : « 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. » (Kerangal, 2014 : 11-12) La triplicité (flux/reflux, vannes/clapets, pulsations) est caractéristique du style de Kerangal, qui procède par vagues successives, à l'image de la houle. Le cœur est décrit simultanément comme un organe biologique précis — pompe, muscle, électrocardiogramme — et comme le siège d'une histoire personnelle et affective. Cette double nature traverse tout le roman : le cœur est toujours à la fois physiologique et symbolique, médical et poétique.

Cette écriture du souffle et du flux se retrouve dans la façon dont Kerangal décrit tous les corps du roman. Thomas Rémige qui prépare sa voix avant de chanter, les chirurgiens qui opèrent en cadence, Simon qui attend la vague au large — tous sont saisis dans une même tension du corps à l'œuvre, du corps tendu vers son propre dépassement. Même les personnages secondaires sont caractérisés par leurs gestes, leurs postures, leurs manières de bouger. La prose de Kerangal est une prose cinétique, une prose du mouvement.

La scène d'ouverture — la session de surf à l'aube — n'est pas un simple décor exotique. Elle est la métaphore de la vie dans ce qu'elle a de plus intense, de plus risqué et de plus fragile. Le surf est présenté comme une pratique extrême qui met le corps aux limites de lui-même, dans un dialogue physique avec une force naturelle incontrôlable. On retrouve ici ce que Merleau-Ponty nommait l'être-au-monde du corps propre « Le corps propre est dans le monde comme le cœur est dans l'organisme. » (Merleau-Ponty, 1945 : 249) Dans le surf, il n'y a pas de scission entre le sujet et le monde, le corps de Simon est la vague, il en épouse les rythmes avant même de la voir :

> Il se retourne vers la côte comme il aime toujours le faire avant de s'éloigner davantage : la terre est là, étirée, croûte noire dans des lueurs bleutées, et c'est un autre monde, un monde dont il s'est dissocié. Là où il se trouve le temps n'existe plus, il n'y a plus d'histoire, seul ce flot aléatoire qui le porte et tournoie. (Kerangal, 2014 : 21)

Au moment d'entrer dans l'eau et de s'éloigner du rivage, Simon contemple la côte une dernière fois. Cette temporalité suspendue du surf anticipe la temporalité suspendue du coma : Simon sera bientôt dans un autre entre-deux, celui de la mort encéphalique, où son corps continue de fonctionner mais où sa conscience a disparu. Kerangal précise que « le cœur commence à ralentir, réagissant au froid », et décrit « deux séquences distinctes dans un même battement, deux coups, toujours les mêmes : la terreur et le désir » (Kerangal, 2014 : 23). Le surf est une préfiguration du coma — et le roman établit ainsi, dès ses premières pages, le réseau de correspondances qui lui donne sa cohérence poétique.

Le personnage de Thomas Rémige, coordinateur des prélèvements d'organes et chanteur lyrique à ses heures, incarne une vision du corps comme instrument de connaissance de soi et du monde. La description de sa pratique du chant est l'une des plus belles pages du livre. La voix y est

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

définie comme « une exploration de soi — la voix comme une sonde infiltrée dans son corps et répercutant au-dehors tout ce qui l'anime, la voix comme un stéthoscope ». Ce parallèle entre le corps chantant et le corps médical est emblématique de la démarche du roman : les deux modes de connaissance du corps — artistique et scientifique — ne s'opposent pas mais se complètent. Si l'on suit Merleau-Ponty, le corps propre est toujours déjà un corps expressif ; chanter et soigner sont deux façons d'habiter et de comprendre cette expressivité.

Le roman nous donne l'histoire de Thomas : comment le chant lui a révélé son corps, comment il a découvert en chantant pour la première fois dans un karaoké de Belleville qu'une voix inattendue habitait son corps, « timbre, texture et tessiture inouis, comme si son corps logeait d'autres versions de lui-même » (Kerangal, 2014 : 76). Cette découverte du chant comme découverte du corps est présentée comme « une seconde naissance ». Le parallèle avec la transplantation que Thomas va œuvrer à réaliser est évident : dans les deux cas, il s'agit de donner naissance à quelque chose de nouveau, de permettre à un corps de se (re)découvrir.

### *3. La mort encéphalique : une frontière indécidable*

Le roman prend le temps, à travers la figure de Révol, d'exposer la révolution conceptuelle qui a redéfini la mort au XXe siècle. Kerangal y restitue la portée philosophique du travail de Goulon et Mollaret dans un passage d'une grande densité théorique :

> 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. (Kerangal, 2014 : 44)

La reformulation que propose Kerangal est saisissante : en inversant le cogito cartésien — « je pense donc je suis » — elle en révèle toute la fragilité face aux avancées de la médecine contemporaine. Là où Descartes faisait de la pensée le fondement indubitable de l'existence, Goulon et Mollaret font du silence cérébral le signe irréfutable de la mort. Cette bascule n'est pas seulement médicale, elle est profondément ontologique : elle déplace le siège de l'humanité du cœur vers le cerveau, de l'affect vers la cognition. Révol, en portant cette révolution conceptuelle, incarne dans le roman la figure du médecin-philosophe, celui pour qui soigner implique d'abord de savoir ce que signifie vivre. C'est précisément cette redéfinition de la mort qui rend possible — et légitime — le prélèvement d'organes, faisant de la mort encéphalique une frontière non pas naturelle, mais construite, négociée, et pour beaucoup de familles, profondément indécidable.

Kerangal (2014 : 45) commente : « Déposition du cœur et sacre du cerveau — un coup d'État symbolique, une révolution. » C'est en effet une révolution au sens fort, puisqu'elle déplace le siège de l'identité de l'organe qui bat (le cœur, symbole millénaire) vers l'organe qui pense (le cerveau). Or ce déplacement crée une zone trouble : un individu en état de mort encéphalique a un cerveau mort, mais son cœur bat encore, son corps est chaud. Hans Jonas avait interrogé avec acuité cette frontière : si la vie se définit par son rapport métabolique au monde (Jonas, 2001), que signifie un corps qui métabolise encore



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

mais dont la conscience s'est éteinte ? La mort encéphalique constitue précisément ce point limite où les catégories philosophiques et juridiques vacillent.

Cette tension est au cœur de tout le roman. Elle explique la lenteur, la précaution, la délicatesse avec lesquelles Révol puis Thomas Rémige abordent la famille de Simon. Ils savent qu'ils vont annoncer une mort que rien de visible ne vient confirmer. Les parents devront accomplir un travail cognitif et émotionnel considérable pour accepter cette réalité paradoxale : leur fils est mort, et pourtant son cœur bat.

La scène où Révol annonce à Marianne la gravité de l'état de Simon est rendue avec une précision psychologique saisissante. Kerangal décrit avec minutie le travail de la parole médicale : Révol temporise, aménage sa phrase, saisit le sulfure de Venise posé sur son bureau pour faire rouler la boule de verre dans sa paume — chatoyant « sous la lumière froide du néon, diaprant les murs et le plafond » (Kerangal, 2014 : 44)— et c'est ce chatoiement qui force Marianne à ouvrir les yeux, signal pour Révol qu'il peut commencer.

La phrase d'annonce est graduée, calculée : « Votre fils est dans un état grave. » Puis la suite, « sémantique d'une précision frontale, largos tramés aux silences » (Kerangal, 2014 : 63). Et enfin, après que tous les examens ont été évoqués : « Simon est en état de mort cérébrale. Il est décédé. Il est mort. » (Kerangal, 2014 : 105) Trois formulations pour une même réalité, trois degrés d'énonciation de l'impensable. Le narrateur commente aussitôt le paradoxe :

> Le corps de Simon Limbres n'était pas figé, c'est bien là le problème, et contrevenait par son aspect à l'idée que l'on se faisait d'un cadavre car, enfin, il était chaud, l'incarnat vif, et il bougeait au lieu d'être froid, bleu et immobile. (Kerangal, 2014 : 105)

Cette contradiction entre la réalité légale (mort encéphalique) et la réalité visible (corps chaud et animé) est le nœud dramatique et philosophique du roman. Kerangal y revient à plusieurs reprises, notamment quand elle pose la question de savoir si Marianne et Sean ont jamais vu un mort avant celui-là, et conclut que non, ils n'ont vu la mort qu'à travers les séries télévisées. Cette naïveté face à la mort est présentée comme une caractéristique de la société contemporaine occidentale, où la mort est « soustraite aux regards, effacée des espaces quotidiens, évacuée à l'hôpital ».

Après la première annonce et avant le retour à l'hôpital pour l'entretien avec Thomas Rémige, Marianne sort de l'hôpital et erre dans le Havre en voiture puis à pied. Ces pages constituent l'une des descriptions les plus justes du deuil dans la littérature française contemporaine. Kerangal décrit une ville vidée de toute vie, un monde anesthésié par la catastrophe :

> La ville était inerte, mais Marianne en éprouvait la teneur menaçante — l'appréhension du marin devant la mer d'huile. Il lui sembla même que l'espace autour d'elle s'était légèrement bombé de manière à contenir l'énergie phénoménale tapie dans la matière. (Kerangal, 2014 : 54)

Cette description par le manque, par l'accumulation de ce qui n'est pas là, est un procédé rhétorique remarquable. Elle dit l'anesthésie des sens que provoque le deuil, l'impossibilité du monde extérieur à continuer d'exister comme avant. Marianne est enfermée dans sa douleur comme dans un scaphandre. Elle se répète en boucle « en ce jour funeste » comme une prière laïque, « détachant leurs syllabes comme

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

les grains d'un rosaire ». Cette errance de Marianne dans la ville — la Laguna bleue garée à l'hôpital, les rues du Havre parcourues à pied, les coups de poing sur le volant dans le parking — dit que le deuil est d'abord physique, qu'il passe par le corps avant de passer par la pensée, que la douleur est une sensation avant d'être une idée.

sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre

### *4. Le don d'organes : réparer les vivants*

La scène de l'entretien entre Thomas Rémige et les parents de Simon constitue le nœud dramatique et éthique du roman. Thomas doit obtenir un consentement au prélèvement des organes dans un contexte temporel contraint. Le roman dit sans ambages la violence de cette situation :

> Rien n'est plus éloigné sur cette planète que ces deux êtres dans la douleur et ce jeune homme venu se placer devant eux dans le but — oui, dans le but — de recueillir leur consentement au prélèvement des organes de leur enfant. (Kerangal, 2014 : 124)

Thomas prépare cet entretien comme il prépare un chant : « il visualise la phrase d'amorce, sa ligne sonore, et apprécie la première syllabe qu'il prononcera, celle qui va fendre le silence, précise, rapide comme une coupure. » (Kerangal, 2014 : 125) Et quand il prononce enfin la phrase centrale — « Nous sommes dans un contexte où il serait possible d'envisager que Simon fasse don de ses organes » (Kerangal, 2014 : 126)— le narrateur commente : « Bam. » Ce « bam » onomatopéique dit la brutalité inévitable de la demande, quelle que soit la douceur avec laquelle on la formule. La notion de *prise de position* qu'élabore Pierre Bourdieu (1992) dans son analyse du champ littéraire permet de lire ce geste de Thomas autrement : en investissant l'espace de la parole médicale avec les ressources du chant, il occupe une position singulière dans le champ des soins — celle de l'infirmier-artiste qui refuse la neutralité clinique.

La question du consentement prend dans le roman une dimension éthique fondamentale. Thomas le dit explicitement : « la possibilité du refus est aussi la condition du don. » (Kerangal, 2014 : 136) Cette affirmation de la liberté des proches est au cœur de la déontologie médicale représentée dans le roman. Le droit de refuser n'est pas une concession : il est la condition de validité du consentement. Pourtant Sean finit par reprendre la parole, brusquement, avec une question directe : « Ok, on prélève quoi ? » Ce retournement de situation — après un long silence vertigineux — est un des moments les plus intenses du roman. Sean a compris. Il accepte. Thomas « encouragé par ce nouveau tempo » énumère les organes sans flancher : « le cœur, les reins, les poumons, le foie » (Kerangal, 2014 : 136). La précision sèche de cette liste est à la fois médicale et poétique : chaque organe nommé est une partie du corps de Simon qui va continuer de vivre dans d'autres corps.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

La réaction de Marianne à l'évocation du prélèvement du cœur est l'une des scènes les plus bouleversantes du roman. Kerangal déplie alors une longue litanie poétique de tous les moments où le cœur de Simon a battu : « l'oiseau des terreurs nocturnes affolé dans une poitrine d'enfant ; le tambour staccato calé sur le destin d'Anakin Skywalker ; le rif sous la peau quand se hausse la première vague » (Kerangal, 2014 : 137). On retrouve ici la logique décrite par Jean-Luc Nancy dans L'Intrus : le cœur n'est pas un organe parmi d'autres, il est le symbole de l'identité même, « le cœur du cœur », ce noyau intime autour duquel se noue l'expérience d'être soi. Dès lors, son prélèvement excède la simple opération chirurgicale : il prend valeur de geste ontologique. Prélever le cœur revient symboliquement à prélever la personne entière, à toucher ce point où le biologique et le symbolique se confondent.

C'est précisément cette expérience de l'altérité intérieure que Nancy a théorisée à partir de sa propre greffe cardiaque. Philosophe confronté à la défaillance de son propre cœur, il y formule avec une acuité rare le paradoxe fondamental de la transplantation : ce qui me maintient en vie vient d'un autre ; ce qui bat en moi ne provient plus entièrement de moi. L'intrus n'est pas seulement l'organe greffé, mais la vie elle-même, désormais marquée par une étrangeté irréductible :

> Mon cœur devenait mon étranger : justement étranger parce qu'il était dedans. L'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans. Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme – c'est la même chose – lorsqu'on me dit : "il faudra une transplantation"... Ici, l'esprit se heurte à un objet nul : rien à savoir, rien à comprendre, rien à sentir. L'intrusion d'un corps étranger à la pensée. Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps. (Nancy, 2000 : 8)

Ce que Nancy formule ici tient d'abord d'un paradoxe temporel : « devenait », à l'imparfait, suggère un processus lent, insidieux, une transformation qui s'est accomplie à l'insu du sujet. Le cœur n'a pas basculé brutalement dans l'étrangeté — il y a glissé, progressivement, comme on glisse hors de soi sans s'en apercevoir. Et c'est précisément au terme de cette dérive que surgit l'annonce médicale comme une phrase qui ouvre un vide dans la langue avant d'ouvrir un vide dans la poitrine. La greffe ne crée pas l'intrusion : elle la redouble, elle lui donne un visage concret — le greffon — là où elle n'avait d'abord que le visage du vide. Ce « blanc » est précisément ce que la langue ordinaire ne peut pas traverser : non pas une ignorance provisoire que la réflexion comblerait, mais une expérience-limite où le sujet rencontre en lui-même ce qu'il ne pourra jamais pleinement assimiler ni rejeter.

C'est ce vertige que *Réparer les vivants* met en fiction : lorsque le cœur de Simon commence à battre dans la poitrine de Claire, Kerangal ne résout pas la question posée par Nancy — elle l'incarne, elle la donne à sentir dans la chair même du récit :

> Le cœur de Simon — un abdomen en boule qui se soulève doucement au fond d'un lit-parapluie ; l'oiseau des terreurs nocturnes affolé dans une poitrine d'enfant ; le tambour staccato calé sur le destin d'Anakin Skywalker ; le rif sous la peau quand se hausse la première vague — touche mes pecs lui avait-il dit un soir,

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

> muscles tendus, grimace de singe, il avait quatorze ans. (Kerangal, 2014 : 137)

Puis vient le refus des yeux, dont la charge symbolique est encore plus grande. Sean s'écrie : « quoi ? les yeux ? non, jamais, pas les yeux. » (Kerangal, 2014 : 138) Thomas comprend et accepte. Le narrateur explique : « les yeux de Simon, ce n'était pas seulement sa rétine nerveuse, son iris de taffetas, sa pupille d'un noir pur devant le cristallin, c'était son regard. » (Kerangal, 2014 : 138) Le corps n'est pas réductible à ses composants biologiques : il est aussi l'interface par laquelle un être s'expose au monde et aux autres. Les yeux sont le regard, non la rétine.

La scène du bloc opératoire de prélèvement est décrite avec une précision technique remarquable : treize professionnels s'affairent autour du corps de Simon, chaque geste dicté par les impératifs d'ischémie. On peut lire le prélèvement des organes de Simon comme une illustration saisissante du concept deleuzien de « corps sans organes » (CsO). Dans *Mille Plateaux* (1980 : 19), Deleuze et Guattari entendent par le CsO « arracher la conscience au sujet pour en faire un instrument d'exploration » : loin d'être un corps vidé de tout contenu, le CsO est au contraire un corps saturé d'intensités, un corps qui « marche sur la tête, chante avec les sinus, voit avec la peau, respire avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps plein, Voyage immobile » (Deleuze et Guattari 1980 : 188). Il est, disent-ils, « le fait intensif du corps » (Deleuze et Francis, 2002 : 48), et c'est pourquoi il est aussi « l'intensité = 0 » (Deleuze et Guattari 1980 : 189), non pas le néant, mais le degré zéro à partir duquel toutes les intensités deviennent possibles, le plan neutre sur lequel elles peuvent se redistribuer librement. C'est précisément ce que le prélèvement accomplit sur le corps de Simon : ses organes sont déterritorialisés de leur fonction première — pomper le sang d'un jeune surfeur normand de dix-neuf ans —, arrachés à l'identité fixe qui leur était assignée, pour être reterritorialisés dans d'autres corps, selon d'autres flux vitaux, d'autres histoires, d'autres intensités. Le corps du donneur cesse d'être le corps de Simon pour devenir un plan de distribution pure, un CsO au sens strict : un espace où les organes n'appartiennent plus à personne et peuvent donc appartenir à tous, circuler, recommencer.

Mais ce qui donne au roman sa grandeur éthique, c'est ce que Kerangal fait du moment de la restauration du corps après le prélèvement. Quand les chirurgiens, épuisés, sont prêts à bâcler les derniers soins, Thomas Rémige résiste en silence. Le narrateur lui prête ces mots intérieurs :

> Cette phase du prélèvement, la restauration du corps du donneur, ne peut être banalisée, c'est une réparation ; il faut réparer maintenant, réparer les dégâts. Remettre ce qui a été donné comme il a été donné. Sinon, c'est la barbarie. (Kerangal, 2014 : 282)

Ce passage est essentiel pour comprendre le titre du roman. « Réparer » ne renvoie pas seulement à la réparation médicale des corps abîmés par la maladie. Il remplit aussi une fonction thématique



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

métaphorique, selon Genette, celle d'une réparation symbolique et éthique du corps du donneur : rendre à Simon son intégrité visible, même mort, même vidé. C'est une question de respect, de fidélité à la promesse faite aux parents. Le texte décrit ensuite les mains des chirurgiens qui cousent et restaurent, et Kerangal note le paradoxe de « ce geste archaïque sédimenté dans la mémoire des hommes depuis les aiguilles à chas du paléolithique » (Kerangal, 2014 : 283) qui vient conclure une opération d'une « telle teneur technologique ». La rencontre du geste le plus ancien et de la technique la plus avancée est l'une des images les plus fortes du roman.

Claire Méjean, quant à lui, n'apparaît qu'à partir du milieu du roman, mais sa présence va crescendo jusqu'à la scène finale de la transplantation. Elle est présentée comme une femme cultivée et vive, traductrice de poésie anglophone, qui vit depuis des mois dans l'attente d'un cœur. Cette attente a transformé son rapport au temps : « les heures n'ont d'autre usage que d'être disponibles, que l'événement de la greffe puisse y surgir, un cœur peut apparaître à tout instant, je dois être en vie, je dois me tenir prête. » (Kerangal, 2014 : 224)

Avant l'opération, le chirurgien Harfang rassure Claire : « le cœur sera là dans trente minutes, il est splendide, il est fait pour vous, vous allez bien vous entendre. » (Kerangal, 2014 : 279). Cette formulation traite le cœur de Simon comme un partenaire, un interlocuteur. Elle rejoint le questionnement de Nancy dans *L'Intrus* : comment accueillir dans son corps quelque chose qui vient d'ailleurs, de quelqu'un d'autre, de quelqu'un de mort ? La greffe ouvre une altérité au sein du corps propre, elle trouble la frontière entre le même et l'autre.

La scène finale de la transplantation, dans le bloc de la Pitié-Salpêtrière à Paris, constitue le climax du roman. Harfang, avant de prendre les palettes du défibrillateur, prononce la formule rituelle : « Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus » (Kerangal, 2014 : 294)— hommage à William Harvey, premier médecin à avoir décrit en 1628 la circulation sanguine. Dans le bloc, « sans s'interrompre, chacun répond : amen ! » (Ibid.,) Ce rituel latin dans un bloc ultramoderne dit que la transplantation est une liturgie, un rite, quelque chose qui touche au sacré.

Puis vient le moment de la défibrillation. Le cœur de Simon est placé dans la poitrine de Claire. Il est irrigué. Et alors :

> Le cœur se contracte, un tressaillement, puis ce sont des secousses quasi imperceptibles, mais que l'on peut voir si l'on s'approche, ces faibles battements, et l'organe peu à peu recommence à pomper le sang dans le corps, et il reprend sa place, puis ce sont des pulsations régulières, étrangement rapides, qui bientôt forment rythme, et leur frappe évoque celle du cœur d'un embryon, cette saccade que l'on perçoit lors de la première échographie, et c'est bien la frappe initiale qui se fait entendre, la première frappe, celle qui signe l'aube. (Kerangal, 2014 : 298)

Cette image — « la première frappe, celle qui signe l'aube » — est d'une beauté saisissante. Le cœur transplanté bat comme un cœur d'embryon à la première

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

échographie : c'est un recommencement, une naissance. La mort de Simon engendre la vie de Claire. L'image de l'aube, qui revient à la toute fin du roman (« Il est cinq heures quarante-neuf »), boucle la boucle

**4. *Conclusion:***

L'analyse de *Réparer les vivants* révèle un roman d'une cohérence formelle et thématique exceptionnelle, où chaque élément — le style, les personnages, la chronologie, la documentation médicale — concourt à une réflexion d'une profondeur rare sur le corps, la vie et la mort.

Sur le plan stylistique, la phrase longue et rythmée de Kerangal mime le mouvement du corps vivant : elle pulse, accélère, s'étire, reprend souffle. Cette forme n'est pas un ornement mais une nécessité dictée par le sujet même du roman. La syntaxe est une biologie. Le roman parle du cœur, de son battement, de sa continuité — et il faut que la phrase elle-même batte, continue, ne s'interrompe pas.

Sur le plan philosophique, le roman construit une réflexion profonde et nuancée sur la frontière entre vie et mort à travers la figure du mort encéphalique. Ce corps chaud, rose, animé par les machines, dont le cerveau a cessé toute activité, constitue une énigme ontologique que ni la médecine ni le langage ordinaire ne parviennent à dissoudre. Kerangal rejoint ici la réflexion de Jonas[1] sur le paradoxe d'un être qui métabolise sans être : le coma dépassé est la forme la plus radicale de cette question philosophique fondamentale, celle de la limite du vivant.

Sur le plan éthique, enfin, le roman défend une vision du don d'organes comme acte fondateur d'une communauté des vivants. Le cœur de Simon, jeune homme de dix-neuf ans mort dans un accident de la route, bat au petit matin dans la poitrine de Claire Méjean, traductrice parisienne de cinquante ans. L'intrus de Nancy s'est apprivoisé. Le roman dit cette chaîne de liens invisibles qui unissent des êtres que rien ne reliait, cette solidarité des corps qui se poursuit au-delà de la mort.

Le titre du roman prend ainsi toute sa dimension. « Réparer les vivants » : ce sont d'abord les chirurgiens et les médecins qui réparent — qui greffent, suturent, sauvent. Mais c'est aussi Thomas Rémige qui répare le corps de Simon après le prélèvement, refusant la barbarie du travail bâclé. C'est Marianne et Sean qui réparent leur fils en consentant que son cœur continue de battre.

avec l'ouverture du roman, où l'alarme de Simon sonnait à 05:50 pour aller surfer. L'écart d'une minute entre ces deux heures a quelque chose de vertigineux : tout a changé, et c'est presque la même heure.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Et c'est la littérature elle-même qui répare : en donnant à voir, en nommant ce qui résiste au langage ordinaire, en dépliant le temps de vingt-quatre heures pour en révéler toute l'épaisseur.

Ce qui reste, à la fermeture du livre, c'est l'image du cœur de Simon qui bat dans la poitrine de Claire au moment où le Havre s'éveille. Kerangal a écrit un roman sur la mort qui est, au fond, un roman sur la vie dans ce qu'elle a de plus tenace, de plus obstinément, de plus miraculeusement continu.

## 5. *Liste Bibliographique*


- Roland Barthes (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Pierre Bourdieu (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.
- Gilles Deleuze (2002), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Seuil.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Minuit.
- Gérard Genette (1987), *Seuils*, Paris : Seuil.
- Hans Jonas (2001), *Le Phénomène de la vie. Vers une biologie philosophique* (trad. D. Lories), Paris-Bruxelles : De Boeck.
- Maylis de Kerangal (2014), *Réparer les vivants*, Paris : Gallimard.
- Maurice Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- Jean-Luc Nancy (2000), *L'Intrus*, Paris : Galilée.


Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)