



« Le Monde relancé à chaque phrase » : Entretien avec Maylis de Kerangal

Hannah Freed-Thall and Thangam Ravindranathan

Hannah Freed-Thall & Thangam Ravindranathan : Pour commencer, une question sur le collectif, idée phare de notre colloque et de ce numéro spécial de la revue *SITES*. *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010) et *Réparer les vivants* (2014) affichent un parti pris très marqué pour les sujets collectifs. On a pu dire que ces romans-là manquent de personnage principal au sens strict. Le constat vaudrait autant sous forme inverse : dans ces romans il n'y a pas de personnage *mineur* au sens strict, de *figurant* comme on dit au cinéma, car chaque personnage a son histoire, ou du moins son point de vue. D'où ce qu'on peut appeler l'égalitarisme – la démocratie directe ? – de ces romans. Voulez-vous bien commenter cette dimension « narratologico-politique » de votre œuvre ?

Maylis de Kerangal : Chacun de ces romans modélise différemment la question du collectif. Il s'y incarne sous une forme évoluant de « la bande » (*Corniche Kennedy*) au « chantier » (*Naissance d'un pont*) puis, dans un troisième temps, à la « communauté » (*Réparer les vivants*) – j'ajoute qu'*Un monde à portée de main* (2018) propose aussi une version du collectif, celle-là resserrée autour de l'élection, qu'elle soit amicale ou amoureuse, vécue dans l'atelier.

Donc, il y a d'abord la bande, sorte de proto-communauté qu'aucun projet collectif n'assemble autre que la jouissance d'un âge de la vie (l'adolescence), d'un espace (le rivage méditerranéen), d'un temps (l'été, les vacances). Les personnages sont façonnés dans une même matière, jaillis du même milieu physico-sensoriel (les rochers brûlants de la Plate), issus d'un même creuset social : c'est un même corps qui fusionne les trois héros du roman, y compris Suzanne, la jeune bourgeoise, l'étrangère. Faire exister cette tribu comme entité organique, puis y faire advenir des sujets – éclosion du désir, prise de risques physiques, transgressions et affranchissement – est l'enjeu narratif de ce roman, en lieu et place de toute autre intrigue. Ce qui m'intéresse c'est qu'il appelle une écriture du

corps, une écriture du mouvement et de l'énergie, une saisie du présent. Manière de figurer la place que la société réserve à sa jeunesse, la bande occupe une marge de la ville, la corniche, ligne de front entre la cité et la mer, entre les lois de la civilisation et les pulsions organiques. Or, le roman s'empare de cette place pour la subvertir et la convertir en centre, et donner un plateau à la jeunesse, l'éclairer, la faire voir, là est sa nature politique. Car c'est avant tout le partage d'une même géographie, d'un même plan d'immanence, d'un même plateau, qui produit, qui crée l'égalité – ce « partage du sensible » pour reprendre le titre du livre de Jacques Rancière. *Naissance d'un pont*, en revanche, est une épopée. La fureur de vivre d'une jeunesse improductive fait place au travail, au chantier, aux matériaux, aux forces. Le fil narratif se tend, la narration engendre un collectif dans son mouvement, en agrégeant au fur et à mesure des vies, des destins. Elle progresse au rythme d'une entreprise collective : construire un pont. Et parce qu'il s'agit d'une épopée, cette action est inaugurée, puis conduite par un héros, Georges Diderot, dont le portrait ouvre le roman. Or si le chantier du pont, comme microcosme, est un lieu de convergence, il est aussi un lieu de hiérarchie, de différenciation. Il donne à voir une collectivité à l'œuvre, une collectivité régie par une organisation verticale, que le roman va faire évoluer en collectif où circulent, à l'horizontal, des personnages, des sentiments, des intentions. Car privilégier le collectif est précisément ce qui permet de créer des équivalences entre les personnages, de tisser des rapports entre eux, de tracer de l'un à l'autre des homologues quasi géométriques (Diderot / Jacob, Katherine / Summer, le Boa / Waldo). Dès lors ceux qui justement auraient pu rester des figurants, des corps anonymes rivés à leur fonction, perdus dans la foule, deviennent des héros, des héroïnes. Si aucun des personnages n'est « principal » dans ce roman, c'est précisément parce que l'héroïsme échoit à tous : il s'agit d'individus ordinaires pris dans une circonstance exceptionnelle, que l'épopée transforme en héros – je crois que l'héroïsme n'est jamais une qualité innée mais prend forme dans une conjoncture : c'est la rencontre d'un individu et d'une situation qui lui permet d'advenir. C'est tout le paradoxe d'un héroïsme égalitaire. J'ai le sentiment d'avoir radicalisé ce parti pris dans *Réparer les vivants* où le collectif perd sa nature massive et conflictuelle pour devenir un réseau, une chaîne fluide au cours de laquelle les personnages se succèdent au lieu de simplement converger, où chacun relaye le geste de celui qui le précède dans une sorte d'équivalence parfaite. J'y vois la naissance d'une communauté. L'action engendre alors ce type de collectif « égalitaire » où les vies qui s'agrègent, absolument uniques, distinctes, sont toutes dignes de récit, où la narration propulse chaque personnage sur le devant de la scène à tour de rôle, selon sa fonction dans le processus, avant de faire

place au suivant ; elle lie entre eux les protagonistes, chacun dépend de tous, la défaillance d'un seul effondre l'ensemble, la notion de solidarité apparaît et le collectif prend alors valeur d'équipe, comme on en trouve sur les terrains de foot. Plus encore, dans ce roman, chacun agit au nom d'une entité supérieure qui les ressaisit tous – la vie, la mort. Mais je crois aujourd'hui que c'est dans *Un monde à portée de main* que l'écriture du collectif sur laquelle je travaille depuis une dizaine d'années trouve son expression la plus intense, puisque la plus paradoxale : c'est ainsi dans les scènes où Paula, Jonas et Kate peignent côte à côte dans l'appartement, chacun étant à la fois pleinement dans son geste, dans sa main, dans son intériorité, et pleinement connecté aux autres, dans une pure présence, dans une sorte de langage infra-verbal, que l'idée même du collectif continue de m'émouvoir. Autonomes, solidaires, aimants, ces trois héros ont transformé le collectif en alliance.

HF & TR : Ici et là, dans vos récits, on effleure des limites du savoir (des moments du type « on se demande pourquoi... ») ; plus rarement, on tombe sur un « je » étonnant que le « régime de focalisation narrative » (pour utiliser les bons vieux termes de 68 ou presque) ne laissait pas anticiper (par ex. « et ce qu'ils pensent en cette seconde je l'ignore... » [Réparer 158]). En ces points délicats, on peut dire que l'instance narrative de vos récits se révèle soudain énigmatique. S'agit-il de remettre en jeu le « nous » de l'incipit de *Madame Bovary* pour dire quelque chose au sujet de la fiction, et quoi ? Faut-il voir dans *À ce stade de la nuit* une clé pour comprendre le rapport entre la source énonciatrice et le monde qui arrive jusqu'à elle ? Au fond, dans ces récits, *qui parle* ?

MdK : La « voix », c'est l'énigme du texte. Quand j'écris c'est à cette notion de voix que je me connecte et son caractère sonore – timbre, tessiture, vitesse – joue à plein : il s'agit de capter une voix comme on capte une fréquence à la radio et de la « tenir » jusqu'à la dernière page. Chaque livre demande d'instaurer la voix qui soit l'instance énonciatrice la plus juste. Dans mes derniers romans, c'est par exemple une polyphonie qui tourne autour d'un motif central – pont, cœur, tableau. Cette multiplicité de paroles et de discours, engendrée par le thème du roman, rejoue alors le parti pris collectif du livre où chaque voix trouve à se faire entendre, monte en « solo » pour rejoindre ensuite le chœur, où ces voix sont à chaque fois singulières mais équivalentes aux autres. Parfois, ma voix perce : un « je » apparaît. Manière de jouer avec l'autorité de l'auteur et de briser l'illusion que j'ai moi-même contribué à mettre en place, ma voix entre dans la polyphonie. Ce « je » est rare, parfois ironique et souvent sentimental, il déstabilise la lecture en modifiant dans l'instant le

volume du texte, son épaisseur narrative, son rythme. Tout se passe alors comme si j'entrouvrais un rideau pour « passer » une tête et me signaler, signifiant au lecteur que l'on est dans une fiction. Ce « je » est un « je » qui sait et son apparition jette un trouble dans le roman. Mais parfois, la notion de voix est investie pour elle-même, dans son unicité, elle est à la fois le portant du texte et sa résonance, elle fait advenir le poème. Pour *À ce stade de la nuit*, j'ai fait le choix de dire « je », et j'ai fondu ma voix dans celle de la narratrice, cette femme qui écoute la radio. Je l'ai fait car il s'agissait d'une prise de parole politique, et que ce « je » m'a semblé le point d'énonciation le plus juste pour évoquer les migrants et les naufrages au large de Lampedusa. J'étais convaincue que la voix qui faisait ce récit ne pouvait être que la mienne.

HF & TR : Vos deux derniers romans, *Un chemin de tables* et *Un monde à portée de main*, par l'intérêt qu'ils portent au lexique très précis d'un métier, à ses matières, ses outils, ses gestes et son « monde » propres se rattachent avec grande force à la démarche de l'ensemble de votre œuvre – tant sociolinguistique, peut-on dire, qu'ethnographique. Vous avez pu dire que l'initiation mise en scène dans vos récits est aussi à chaque fois celle de votre prose, ou celle « du Roman » (comme véhicule) qui pénètre un nouveau monde, s'en laissant imprégner et traverser. Qu'est-ce qui a inspiré chez vous cette approche du roman (comme porte d'entrée vers des mondes et vers des savoirs très spécifiques) ? Par ailleurs, quel est la part de recherche participative, d'enquête « sur le vif » (temps passé dans les ateliers d'art, les cuisines, les chantiers ...) dans l'élaboration de ces récits qui supposent par ailleurs, évidemment, une documentation livresque très conséquente ? Enfin, et en contrepartie : comment cette démarche – initiation par le roman à un monde qu'il doit pour le coup assembler de toutes pièces – vit-elle ses risques, voire sa forme de folie ? Combien de plats, combien de marbres un roman saurait-il inventorier ? On songe à Balzac qui notait dans la préface au *Père Goriot* qu'il « partage[ait] avec Dieu la fatigue ou le plaisir de coordonner des mondes » ... (38).

MdK : D'instinct, rallier des mondes inconnus qui me semblaient hors d'atteinte m'a paru la seule façon de formuler un questionnement intime, qu'il soit politique (*Naissance d'un pont*), métaphysique (*Réparer les vivants*) ou littéraire (*Un monde à portée de main*). J'ai suivi cette intuition de livre en livre en écrivant des fictions qui parient sur la puissance cognitive de la littérature, et portent une initiation. Le roman m'apparaît comme une sorte de « terra incognita » qui se présente à moi sous la forme de gestes, de pratiques, de lieux, de rythmes, de mythes, et sous la forme d'un langage à connaître – je retrouve là sans doute ce que j'ai été

chercher dans l'ethnologie quand j'étais étudiante : la mise en récit des vies humaines, la force de l'observation, la formation d'une éthique du regard. Écrire me permet d'accéder physiquement à ces mondes – monter au sommet de l'une des tours du Golden Gate Bridge de San Francisco, entrer dans le bloc opératoire de la Salpêtrière pour assister à une greffe de cœur, dans les cuisines d'un grand restaurant durant le service, ou sur le chantier du fac-similé de la grotte de Lascaux – mais me demande d'abord de m'approprier un langage. Je cherche alors une sorte de « fixeur », quelqu'un de l'intérieur pour me parler, pour me conduire – ingénieur, infirmier coordinateur, cuisinier, peintre en décor. Je me déplace, j'écoute, j'interroge, je lis, j'établis un répertoire, je relève des signes, je me souviens, je fais des rapprochements : l'enquête est toujours une rêverie. Il ne s'agit pas d'une immersion mais plutôt d'embarquées sur le terrain, d'une forme de « divagation » au sens propre. La part immersive que je recherche, ce bain « initiatique » où je veux me plonger – tel un baptême ! –, c'est le travail d'imagination, c'est l'écriture qui me la donne.

J'aimerais ouvrir la question de la précision, et notamment celle de la précision documentaire, qui joue comme l'un des marqueurs de mon écriture. J'ai d'abord trouvé dans les lexiques spécialisés une beauté, une étrangeté apte à perturber la langue du roman, à créer du trouble, un « grain ». Mais au-delà de sa nature poétique, si la précision est désirable, c'est qu'elle est politique : c'est une résistance. Car c'est en précisant, en spécifiant, en singularisant toujours davantage ce bleu – qui par exemple n'est ni « pétrole », ni « roi », ni « indigo », mais « smalt » – que l'on peut refuser la standardisation du langage, s'opposer à la massification des imaginaires que produit le néolibéralisme économique – autrement dit : profusion de l'offre / triomphe du « même ». Contre le lissage de la représentation du monde, la précision est ce qui permet de faire affleurer le multiple, mais aussi le saillant, le différent, le pas tout à fait pareil, le presque même : elle est le nuancier du réel, elle fait voir le détail du monde. Mon travail trouve alors sa source dans l'étonnement et son moteur dans l'espèce de vertige que j'éprouve à m'initier à ma propre langue, à y « descendre » assez profondément pour atteindre les taxinomies au rebut, les lexiques oubliés, les mots désactivés, tous ces bas-morceaux du langage indignes du roman ; c'est là que l'on croise par exemple les noms des couleurs et des pinceaux, ceux des marbres, des champignons de la terre ou des oiseaux du ciel. Les toucher, les récolter, les relancer, est toujours une grande émotion personnelle. J'y trouve de l'émerveillement, mais aussi une densité obscure que j'aime remuer. Le risque, c'est l'engloutissement, la dérive immaîtrisée de la narration. Et s'il y a de la folie dans cette démarche, c'est qu'elle se confronte d'entrée de jeu à l'infini de la précision, à l'inépuisable, et par une sorte de

retournement, à l'indicible : c'est le désir de précision qui *a contrario* fait voir les mots qui manquent.

HF & TR : Dans le sillage des questions précédentes, nous souhaiterions vous entendre plus précisément sur la notion du « commun ». Vos récits se nouent souvent autour d'espaces pouvant être occupés par tout un chacun – par exemple les bords de mer – ou de choses – soit un cœur – qui appartenant initialement à une personne (chose qui lui est « propre ») passent ensuite par une lente « ex-proprio » vers un état de non-appartenance, permettant de penser – par éclats, car la chose nous est décidément difficile – notre être commun. Vous l'avez décrit ainsi après la publication de *Réparer les vivants* : « Il s'agit [...] de déprivatiser un corps, de collectiviser ce qu'il y a de plus privé pour les proches. Le corps retourne au pot commun en quelque sorte » (“Grefte”). Voudriez-vous bien nous en dire plus sur cet intérêt porté à la déprivatisation des régions de l'être, et quel rapport il entretient, si rapport il y a, avec l'esprit de 68 ?

MdK : Ce qui m'a remuée quand j'ai écrit *Réparer les vivants*, c'est effectivement de voir dans le don d'organe une opération de déprivatisation d'autant plus forte qu'il s'agit dans ces situations de remettre à la communauté ce qui est en nous le plus privé – le corps de l'être aimé qu'il soit amant, amie, frère, mère, parent. Dans ce roman, c'est la transaction qui crée la communauté, c'est parce qu'elle a lieu que la communauté est rendue possible. Car le commun est toujours à faire advenir, à incarner : c'est parce que les adolescents occupent la Plate qu'elle devient un espace commun, ou c'est parce que le cœur de Simon Limbres est transplanté dans le corps d'une autre, qu'il devient un organe commun. À chaque fois, le commun naît du partage, et d'une forme d'abolition de la propriété. Car dans la notion de non-appartenance que vous évoquez, il y a l'idée que tout est mobile, tout est transmissible, y compris l'intime : le cœur, siège de l'amour et des affects, qui appartenait en propre à Simon, qui était le propre de Simon, est ainsi donné à Claire. Je crois que le commun n'existe pas en soi : ce sont les occupations, les échanges, les circulations et avant tout les liens entre les êtres qui le produisent, lui donnent forme, le dessinent. La puissance du commun est alors d'être singulier pour chacun sans être le même pour tous. Un roman, par les lectures qui le traversent, est une forte incarnation de l'espace commun.

HF & TR : Pour Lionel Ruffel dans *Le Dénouement*, suite à la chute du mur de Berlin, le roman français se voit amené de diverses façons à faire le deuil de son histoire essentiellement révolutionnaire – c'est-à-dire

d'une histoire inséparable de celle des mouvements collectifs et utopiques de l'époque moderne. Comment pensez-vous le rapport qu'entretient le roman (ou du moins votre pratique de romancière) au présent social, politique et humain d'une part et à sa propre histoire de l'autre ?

MdK : J'écris pour m'ajuster au présent, à l'épaisseur du présent. Cela ne fait pas de moi une « obligée » de l'actualité, au contraire : ce qu'il y a d'inédit et de mystérieux dans le roman, c'est qu'il n'est pas utile de passer par l'actualité pour raconter ce présent social, politique et humain que vous évoquez. C'est précisément ce roman délivré de l'actualité qui « invente » le contemporain, autrement dit la synchronisation de tous les temps ici et maintenant. J'ai l'ambition d'être contemporaine. Pour *Un monde à portée de main*, j'y ai réfléchi à la fois dans la structure du roman qui fait affleurer différentes strates de temps – depuis la préhistoire à l'attentat de Charlie Hebdo le 7 janvier 2015 – et dans le motif même du livre, le fac-similé d'une grotte préhistorique, la grotte de Lascaux. Dès lors, un roman archéologique a pris forme : la scène dans la carrière de marbre où Paula et Jonas sont plongés dans un précipité de temporalités, du Dévonien à aujourd'hui, le raconte à elle seule. C'est en prenant le parti pris de « l'inactuel » que mes livres tentent de demeurer connectés au présent, à ce présent consubstantiel de l'histoire du roman.

HF & TR : Répondant à un étudiant à Brown University curieux de savoir quel était « votre livre de chevet », vous avez nommé l'ouvrage récent d'Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World : On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, méditation sur la crise écologique urgente qui nous confronte, mais aussi exploration de réseaux de relations moins souvent pensées et qui lient l'humain continuellement à des écosystèmes terriens complexes et mouvants. Votre œuvre témoigne d'un intérêt fort porté aux éléments – à la pierre, à la mer, voire, dans *Un monde à portée de main* notamment, au végétal et à l'animal. Comment vous situez-vous par rapport à la pensée environnementale et écologique actuelle (représentée sous son aspect engagé dans *Naissance d'un pont*) ? Peut-on dire qu'il y a dans vos romans une tendresse – à l'égard de l'aventure humaine et son rapport faillible à la terre – qui l'emporte sur le désespoir ?

MdK : Il y a eu, dès mes premiers romans, un parti pris de la matière, un « parti pris des choses » dans leur nature élémentaire, physique, sensorielle. C'est dans ce premier monde que j'ai situé mon travail car il est pour moi le foyer de l'expérience, des idées et des sentiments. Ce monde élémentaire prend la forme littéraire du paysage, il devient paysage dans l'écriture. Chacun de mes livres tente d'instaurer un paysage, autrement dit « ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé de regarder, ce que nous

gardons en mémoire après avoir cessé d'exercer nos sens au sein d'un espace investi par le corps », comme l'écrit Gilles Clément. Si « paysage » est un mot à la fois moteur et horizon de mon travail, c'est aussi parce que, pour moi, il en active d'autres, liés à l'image et donc à la description : spatialisation, cartographie, écosystème.

Ce qui m'a passionnée dans le livre d'Anna Lowenhaupt Tsing, c'est qu'il propose une mise en récit de la pensée écologique, qu'il modélise une autre façon de raconter ce monde où nous vivons. L'anthropologue, partie sur la piste du champignon, élabore tout le long de son parcours une écriture singulière, une théorie qui enchâsse diverses formes, du haïku médiéval à l'analyse, l'enquête de terrain ou la photographie, une écriture où l'auteur dit « je ». Cette forme a pour vertu de révéler les enchevêtrements et la complexité du monde contemporain, de mettre au jour les réseaux et les circulations, renouvelant la parole politique sur l'écologie et donc notre regard, notre compréhension du monde, stimulant notre désir de mieux le penser, de le protéger. Je me sens proche de l'observation tendre de l'auteur, de son « *empirisme plein de tendresse* » au sens où Goethe parle d'un « *empirisme plein de tendresse qui s'identifie intimement à l'objet et devient de la sorte une véritable théorie* » (qtd. in Benjamin 314).

HF & TR : Il y aurait plusieurs façons de décrire la cohérence globale de votre œuvre. Mais *Un monde à portée de main*, en proposant à travers le motif élaboré de la reproduction une allégorie du travail du romancier, donne à voir plus nettement une certaine conception *radicale* de l'écriture qui, à y réfléchir, générerait depuis un bout de temps déjà des motifs forts : le « saut » de *Corniche Kennedy*, le pont, certes, de *Naissance d'un pont*, le « seuil » de *Réparer les vivants* ... Du « relance du monde à chaque saut » dans *Corniche Kennedy* on passe au bout de dix ans à une dense méditation sur la naissance de l'art – mais aussi la naissance du monde. Peut-on dire que votre pratique d'écrivain est depuis le début fascinée par ce phénomène par lequel le monde est relancé par la moindre phrase, et qu'on écrit à la fois face à un « Tout » que serait le monde et face à un Rien qui en serait l'origine, l'avenir, et l'autre le plus intime ? Jean Baudrillard notait ce fait sidérant que si tout dans notre monde est échangeable, remplaçable, reproduisible, le monde lui-même ne peut s'échanger seulement contre *rien* (c'est le monde ou rien ...) – la vie, le réel, l'être, le moi, aurait donc lieu continuellement sur fond de ce rien. Est-ce que la relative *imprécision* de vos personnages (foyers de sensations, traces d'expériences, approchés de l'intérieur, dans leur flottement, consciences et gestes mouvants, captés dans leur strict présent) ne traduit pas une intuition de cet ordre ?

MdK : Le monde relancé à chaque phrase, rejoué comme sur un coup de dés, cette image magnétique est au centre de mon désir d'écrire. C'est la capacité de relance infinie du roman qui me met en mouvement : car si dans la vie les choses s'épuisent, les sentiments s'épuisent, les conflits s'épuisent, le roman, lui, demeure le lieu de l'inépuisable. Ce qui est épuisé dans le réel est relancé dans la littérature, à la fois par l'écriture mais aussi par la lecture, processus infinis de réactivation des récits. Ce mouvement me permet à chaque fois de saisir en moi une autre représentation du monde. Ces représentations renouvelées induisent-elles une imprécision des personnages ? Je ne le crois pas. Celle-ci tient davantage à une approche « phénoménologique » du monde : l'écriture se rive à ce qui se manifeste, à cette pure extériorité dont je peux faire l'expérience. La psychologie de mes personnages échappe rarement à ce traitement et se révèle dans une physiologie – la fébrilité animale des adolescents de la Plate dans *Corniche Kennedy*, la dipsomanie de Diderot dans *Naissance d'un pont*, le strabisme de Paula dans *Un monde à portée de main*. Le réel se lit, se caresse comme une peau. Et c'est tâtonnant sur cette surface que je peux le connaître.

HF & TR : Pour finir, une question sur la fable des origines coloradiennes ... Peut-on dire que le paysage ou la prose américains aient impulsé quelque chose de fondamental chez vous – une certaine conceptualisation de la personne, de sa solitude, de ses solidarités, de la conscience, de la vie, de l'espace ou du temps ?

MdK : J'ai vécu deux automnes au Colorado à la fin des années quatre-vingt-dix. C'est mon premier long séjour à l'étranger. Je suis dépaysée, déstabilisée, solitaire. Pour la première fois, je ne vis pas dans ma langue. J'en appelle au cinéma, aux westerns, aux fictions américaines (Faulkner, Ford, Oates, Harrison). Je regarde autour de moi. Je n'ai jamais habité hors d'une grande ville, loin de la mer, dans un territoire où la nature est ainsi en force – montagnes, forêts, rivières, prairies –, où le climat est aussi radical, et contrasté. Une nuit, j'aperçois un cerf sous les néons du parking d'un *Safeway*. Je me lance dans l'écriture d'un roman. Sans doute cela fait-il écho à une prise de liberté, une prise d'élan : l'expérience du paysage américain déclenche une lente reconfiguration de mes repères. Je me déplace de l'histoire vers la géographie, du passé, de son empreinte familiale, vers le présent, de la mémoire vers le mouvement – *nouveau monde*.

Works Cited

Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*, edited by Pierre-Georges Castex et al., vol. 3, Paris, Gallimard, coll. "de la Pléiade," 1976.

- Benjamin, Walter. "Petite Histoire de la photographie." *Œuvres II*, Paris, Folio essais, 2000.
- Clément, Gilles. "Jardins, paysage et génie naturel. Leçon inaugurale," *Collège de France*, 1 Dec. 2011, <https://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/inaugural-lecture-2011-12-01-18h00.htm>. Accessed 14 Oct. 2019.
- de Kerangal, Maylis. "Greffe du cœur, la geste héroïque de Maylis de Kerangal." Interview. *Le Temps*, 21 Feb. 2014, <https://www.letemps.ch/culture/greffe-coeur-geste-heroique-maylis-kerangal>. Accessed 14 Oct. 2019.
- . *Réparer les vivants*. Paris, Gallimard, coll. "Folio," 2014.

Notes on Contributors

Maylis de Kerangal is a writer. Her short stories and novels include *Corniche Kennedy* (2008); *Naissance d'un pont* (2010, awarded the *prix Médicis* and the *prix Franz Hessel*); and *Réparer les vivants* (2014), which was translated into thirty-five languages, adapted for film and theater, and awarded many literary prizes, including the *Grand Prix du livre RTL-LIRE* and the *prix du Roman de l'Étudiant France Culture-Télérama*. In 2014, she also published *À ce stade de la nuit*, followed by *Un chemin de table* (2016) and *Un monde à portée de main* (2018). She is a member of the collective Inculte. She lives and works in Paris.

Hannah Freed-Thall is Assistant Professor of French Literature, Thought, and Culture at NYU. Her first book, *Spoiled Distinctions: Aesthetics and the Ordinary in French Modernism* (Oxford UP, 2015), was awarded the Aldo and Jeanne Scaglione Prize for French and Francophone Studies and the Modernist Studies Prize for a First Book. She is currently completing a book titled *The Beach Effect*.

Thangam Ravindranathan is Associate Professor of French Studies at Brown University. She is the author of *Là où je ne suis pas. Récits de dévotion* (PU de Vincennes, 2012) and co-author of *Donner le change. L'Impensé animal* (with Antoine Traisnel; Hermann, 2016). Her forthcoming book, *Behold an Animal: Four Exorbitant Readings*, will be published by Northwestern UP in 2020.

Copyright of Contemporary French & Francophone Studies is the property of Routledge and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.