

Autoportraits couleur fauve : Le portrait de soi chez Olivia Rosenthal et Nastassja Martin

David Vrydaghs, NaLTT, Université de Namur 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 16, n° 2 : *Olivia Rosenthal : l'écriture aux aguets*,
dir. Morgane Kieffer et David Vrydaghs, décembre 2022

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

David Vrydaghs, « Autoportraits couleur fauve : le portrait de soi chez Olivia Rosenthal et Natassja Martin », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 89-108. doi.org/10.51777/relief13465

Autoportraits couleur fauve : le portrait de soi chez Olivia Rosenthal et Natassja Martin

DAVID VRYDAGHS, Université de Namur

Résumé

Adoptant une perspective sociopoétique, cet article se propose d'interroger les variations contemporaines de l'autoportrait et leurs effets dans le champ littéraire à partir d'une étude comparative entre *Que font les rennes après Noël ?* (2010) d'Olivia Rosenthal et *Croire aux fauves* (2019) de Natassja Martin. En plus d'être publiés chez le même éditeur (Verticales), ces deux textes mêlent différemment les caractéristiques de deux genres souvent décrits comme antagoniques, l'autobiographie et l'autoportrait. Ils se singularisent plus encore par leur questionnement de l'altérité animale, aboutissant à des formes d'hybridation aux enjeux multiples.

La diversité des écritures de soi, sur le plan générique notamment, constitue une tendance désormais bien établie de la littérature contemporaine en langue française. Dominique Viart et Bruno Vercier relevaient déjà au début des années 2000 la vitalité de ces productions, emblématique à leurs yeux du retour du sujet dans la création littéraire depuis les années 1980¹. De nombreux travaux ont depuis lors prolongé leurs intuitions, par exemple en approfondissant les logiques d'écriture des formes apparues récemment² ou encore en examinant la part prise par la littérature personnelle dans des problématiques plus générales³.

Dans ce concert, les variations contemporaines de l'autoportrait ont assez peu retenu l'attention de la critique⁴. Sans doute une des raisons de cet état des choses réside-t-elle dans le fait que le genre lui-même est longtemps demeuré méconnu : contrairement à l'autobiographie, au journal intime ou encore aux mémoires, pour lesquels existe une abondante bibliographie critique déjà assez ancienne, l'autoportrait n'a guère fait l'objet d'études nourries en dehors de *Miroirs d'encre*, paru en 1980⁵. Dès l'introduction, son auteur, Michel Beaujour, confiait son malaise à décrire un genre qui était alors sans dénomination fixe. De surcroît, celui-ci comptait peu de réalisations dans la vaste histoire de la littérature française, sinon

-
1. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 29-131. La première édition de ce travail, parue en 2005, s'ouvrait déjà sur un panorama critique des écritures de soi.
 2. Tel le récit de filiation étudié par Laurent Demanze dans *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
 3. On pense notamment à l'émergence d'une conception thérapeutique de l'écriture et de la lecture dans les premières décennies du XXI^e siècle. Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
 4. On compte surtout des études de cas – par exemple Christophe Reig, « Édouard Levé : l'inventaire de soi », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Poétiques de la liste et imaginaire sériel*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 237-259. Les rares études d'ensemble s'intéressent par ailleurs à un corpus plus artistique que littéraire. Voir par exemple Brigitte Ferrato-Combe (dir.), *Recherches et travaux*, n° 75, *L'autoportrait fragmentaire*, 2009.
 5. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

chez quelques auteurs (Montaigne, Malraux ou encore Leiris) ayant claire conscience d'écrire à rebours ou à distance de la tradition autobiographique sans pour autant être en mesure de nommer précisément ce à quoi ils œuvraient. Beaujour s'est pourtant efforcé de relever quelques régularités de cette pratique protéiforme, soulignant à chaque fois ce qui la sépare de l'autobiographie. Fondé sur une organisation thématique, l'autoportrait procède volontiers par associations d'idées ou de mots. Cette logique non linéaire met généralement de côté la rétrospection, laissée à l'autobiographie, pour privilégier l'introspection : quand l'autobiographe cherche à comprendre d'où il vient, l'autoportraitiste se demande plutôt qui il est à l'heure de prendre la plume.

Objet peu étudié et longtemps indéterminé, l'autoportrait figure pourtant parmi les modèles d'écriture de plusieurs entreprises contemporaines de littérature personnelle. Certaines œuvres revendiquent ce patron dès leur titre⁶, quand d'autres y font référence dans leurs premières pages⁷. La constitution d'un corpus d'autoportraits contemporains ne s'arrête pas à ces mentions explicites ; il faut encore y adjoindre les écrits qui, sous d'autres appellations génériques, en présentent les principaux traits.

Il apparaît alors rapidement que, depuis deux décennies, l'autoportrait voisine avec d'autres genres au cœur des mêmes textes. Ainsi, dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, le genre s'ouvre à la fiction par l'entremise d'une dimension fantastique et d'une énonciation mensongère éloignée de la sincérité attendue dans ce type de texte, « livrant un portrait déformé, inauthentique de l'autrice⁸ ». Arrimant un site internet (desordre.net) à plusieurs récits – *Raffut* (2018) et *Le Rapport sexuel n'existe plus* (2021) –, l'œuvre multimodale de l'écrivain et photographe Philippe De Jonckheere, composée à la façon d'un patchwork⁹, relève de l'autoportrait, mais accueille localement d'autres logiques : *Raffut* se rapproche par endroits de la narration autobiographique, *Le Rapport sexuel n'existe plus* de l'autofiction. Commencé en 2007, *L'Autofictif* d'Éric Chevillard s'ouvre aussi à plusieurs itinéraires génériques : ceux que ses formats lui imposent de suivre – d'abord pensé comme un blog, il devient progressivement un journal intime¹⁰ – ; ceux que son principe de composition lui permet d'explorer – chaque journée s'écrit en trois notes, chacune pouvant relever de n'importe quel

-
6. Épinglons ainsi ces mentions : André Velter, *Autoportraits*, Lyon, Parole d'Aube, 1991 ; Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000 ; Édouard Levé, *Autoportrait*, Paris, P.O.L, 2005 ; Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2006 ; Jean Clair, *Autoportrait au visage absent*, Paris, Gallimard, 2008 ; Didier Blonde, *Autoportrait aux fantômes*, Paris, Gallimard, 2022.
 7. En guise d'exemple, on mentionnera ce passage de l'« avant-propos » à *Géographie intérieure* dans lequel Pierre Jourde précise : « Ce qui me plaisait, dans les abécédaires, c'était la contiguïté du coq et de l'âne, [...]. On en retrouvera ici le principe : pas de thème général, de cohérence apparente, pas d'ordre, mais le seul plaisir de la fantaisie. Ce n'est pas n'importe où que l'on verra voisiner Alvin Lee avec une andouillette. Ce voisinage est l'un des effets de l'univers mental de l'auteur. L'ensemble des entrées dessine un portrait en puzzle de ce dernier à travers ses goûts, ses lubies et ses obsessions. » (Paris, Grasset, 2015, p. 18).
 8. Anne-Sophie Donnarieix, « Le "je" en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 22, 2021, §5.
 9. Voir Corentin Lahouste, « Composer l'hétérogène : *Désordre* de Philippe De Jonckheere », *Traits-d'Union : la revue des jeunes chercheurs de Paris 3*, n° 8, 2018, p. 12-23.
 10. David Vrydaghs, « Quand un blog devient une œuvre : *L'Autofictif* d'Éric Chevillard », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 8, n° 1, 2016.

genre bref : microfiction, maxime, haïku, etc. – ; ceux, enfin, que le projet saisi dans sa globalité appelle : la dénomination choisie par l’auteur met l’accent sur la dimension fictionnelle du travail de l’écrivain, mais d’autres modèles sont convoqués par l’écriture, dont celui de l’autoportrait, qui s’impose lorsque l’auteur précise, à l’heure de préfacer le volume réunissant les dix premières années de cette entreprise : « Voici, dans cette boîte à triple fond, les dix mille pièces d’un puzzle représentant en détail un homme dans le brouillard. Il faut le trouver¹¹. »

Une étude des variations et des voisinages génériques de l’autoportrait contemporain est donc possible, et même souhaitable. Sans prétendre combler cette lacune dans un article aux dimensions trop modestes pour une telle tâche, nous souhaitons y questionner deux formulations récentes du genre dans la perspective d’une sociopoétique attentive à la plasticité et aux effets, notamment dans le champ littéraire, des pratiques génériques¹². Publiés aux Éditions Verticales, *Que font les rennes après Noël ?* d’Olivia Rosenthal (2010) et *Croire aux fauves* de Nastassja Martin (2019) entretiennent d’autres points communs qui justifient leur rapprochement dans ces pages¹³. Mentionnons-les en première approche, avant d’y revenir de façon détaillée dans la suite de notre propos.

Sans affiliation générique visible, ni dans leurs titres ni dans leurs paratextes, ces livres s’écrivent en fait à partir de modèles multiples. Relatant un pan de la vie de leurs autrices – la jeunesse chez Rosenthal, les suites d’un accident chez Martin –, ils ne se réduisent pas à ce canevas chronologique. Rosenthal y introduit aussi des entretiens réalisés avec des personnes en contact régulier avec des animaux (soigneurs, dresseurs, laborantins, bouchers, éleveurs, etc.). Quant au récit de Martin, il accole bout à bout des segments d’ordre divers : narrations des hospitalisations et des échanges avec le corps médical, analepses explicatives, fragments poétiques, récits de rêves, digressions nourries d’anthropologie, etc. Enfin, des jeux d’échos, répartis différemment dans ces récits, dessinent progressivement des thématiques dominantes et laissent apparaître, à côté de la linéarité chronologique de l’autobiographie, l’organisation thématique de l’autoportrait.

Cette plurigénéricité n’a au fond rien d’étonnant, si l’on se rappelle qu’un même texte peut emprunter à plusieurs genres, et ce d’autant plus facilement qu’un genre n’est ni une catégorie stable, ni une catégorie exclusive, mais un ensemble de régularités thématiques, rhétoriques, stylistiques, poétiques ou encore pragmatiques variables selon les textes et les contextes¹⁴.

11. Éric Chevillard, « Notes pour une préface », dans *L’Autofictif ultraconfidentiel : journal 2007-2017*, Talence, Éditions de l’Arbre Vengeur, 2018, p. 7-13.

12. Voir Alain Viala, « Sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 137-297.

13. Toutes les citations ultérieures de ces récits renvoient aux éditions suivantes : Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010] ; Nastassja Martin, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.

14. Voir à ce sujet l’étude de référence de Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, prolongée notamment par la synthèse de Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

Dans le cas présent, la combinaison générique a toutefois de quoi surprendre, en ce que deux modèles habituellement pensés comme antagoniques imprègnent ces textes : l'autobiographie et l'autoportrait. Pour étonnante qu'elle soit, elle n'est pas tout à fait inédite : d'autres récits autobiographiques publiés ces dernières années abandonnent par moments l'ordre chronologique de la rétrospection pour produire des autoportraits non linéaires fondés sur des topiques en nombre restreint – on pense notamment à *Un ange cornu avec des ailes de tôle* de Michel Tremblay (1994), dans lequel le dramaturge et romancier québécois raconte sa jeunesse à travers plusieurs livres ayant changé sa vie, et à *Raffut* de Philippe De Jonckheere, déjà évoqué *supra*, qui tire son origine d'un fait divers ayant impliqué son fils autiste. En chaque cas, comme du reste dans la plupart des autoportraits, toutes époques confondues, le portrait de soi s'y dessine en prenant appui sur un domaine de l'encyclopédie de leurs sociétés : la littérature pour Tremblay, la loi et le rugby pour De Jonckheere.

Avant de mettre en évidence la part prise par chaque modèle générique convoqué dans ces textes et d'étudier les modalités de leur association, soulignons une dernière raison au principe de leur comparaison : lorsque Rosenthal puis Martin y brosent leurs portraits respectifs, elles le font à l'appui d'une réflexion sur les liens entre les humains et les bêtes, exploitant une topique rare pour le genre, très anthropocentré¹⁵.

Une généricité complexe dominée par l'autobiographie

Irréductibles au genre de l'autobiographie auquel leurs traits les plus visibles semblaient pourtant les rattacher, les récits qui nous occupent présentent une généricité complexe.

Que font les rennes après Noël ? adopte de façon visible la disposition chronologique de l'autobiographie, puisqu'il est composé de quatre parties correspondant à autant d'âges de la vie : l'enfance, l'adolescence, l'entrée dans l'âge adulte, l'âge mûr. Cet ordonnancement est toutefois mis à mal par l'insertion, un paragraphe sur deux, d'extraits d'entretiens entre Olivia Rosenthal et des travailleurs anonymes s'occupant d'animaux (soigneurs, dresseurs, laborantins, éleveurs, bouchers, etc.).

Ce premier pas de côté – le genre canonique de l'écriture de soi accueille en effet peu de discours exogènes en ses pages – est bientôt suivi d'un second : l'usage par la narratrice du pronom « vous » pour désigner celle qu'elle a été. En l'absence de pacte autobiographique¹⁶

15. Cette dernière remarque ne vaut pas pour la littérature dans son ensemble, habituée à mettre en mots les relations complexes entre vivants de toutes espèces et celles, toutes aussi variées, qu'ils entretiennent avec leur environnement. Les travaux menés en écocritique et en zoopoétique depuis plusieurs décennies désormais l'ont montré avec force. Voir notamment, pour le domaine francophone, Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, *Écopoétiques*, 2015 ; André Benhaïm et Anne Simon (dir.), *Revue des Sciences humaines*, n° 328, *Zoopoétique : des animaux en littérature moderne de langue française*, 2017 ; Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020 ; Anne Simon, *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021 ; Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin (dir.), *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, *Littératures francophones & écologie : regards croisés*, 2022.

16. Au sens de Philippe Lejeune, soit « l'affirmation dans le texte de [l']identité [entre le narrateur et l'auteur], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1975], p. 26).

à l'entame du récit, l'identification du personnage principal à la narratrice n'est pas assurée ; il pourrait aussi bien s'agir de deux instances distinctes¹⁷, conduisant à lire ce récit comme un roman. Certains critiques se sont engagés dans cette voie, faisant de *Que font les rennes après Noël ?* un roman polyphonique et satirique sur l'éducation des humains et l'élevage des bêtes¹⁸.

L'hésitation générique sera finalement levée, mais dans les dernières pages du livre seulement, lorsqu'il apparaîtra clairement, au fil d'un échange entre Olivia Rosenthal et un boucher (le premier paragraphe de la citation ci-dessous) qui se prolonge dans le récit (au second paragraphe), que la narratrice, le personnage principal et l'écrivaine sont une seule et même personne :

[...] ce que j'aime, c'est des bêtes nourries essentiellement à l'herbe. [...] Celle que je vais tuer, l'éleveur la garde pour moi, elle est très jolie, je vais vous emmener la voir.

Il va vous emmener la voir. Il va vous montrer la bête qu'il va tuer à Noël. (p. 207)

Bien que tardive, la conclusion du pacte exclut désormais une lecture de ce récit comme fiction et réduit la complexité générique annoncée ; reste que la présence massive d'entretiens dénote avec la tradition autobiographique et interroge : quel est leur lien avec le récit personnel ? L'hypothèse fictionnelle devant être abandonnée à la suite de la passation du pacte, il faut reprendre à nouveaux frais ce questionnement. L'autoportrait, qui appartient comme l'autobiographie à la littérature personnelle – il n'entre donc pas en conflit avec le pacte – et se fonde sur une logique associative, constituera un premier élément de réponse.

L'ancrage autobiographique de *Croire aux fauves* est à première vue plus évident. Contrairement au récit de Rosenthal, les principaux critères définitoires de l'autobiographie ne connaissent aucune déformation sensible dans le récit de Nastassja Martin : l'identification de la narratrice autodiégétique à l'autrice y est affirmée très rapidement¹⁹, comme l'est le pacte autobiographique, passé dès la quatrième de couverture. Enfin, le récit suit un ordre chronologique, que souligne formellement sa division en quatre parties correspondant aux quatre saisons (en l'occurrence, de l'« automne » à l'« été ») : s'ouvrant sur les heures qui suivirent la rencontre de Martin avec l'ours au cours desquelles, gravement blessée, elle reprend ses esprits et appelle les secours, il se poursuit par la narration de ses hospitalisations successives, puis de sa convalescence durant laquelle elle retournera en Russie, chez les Évènes auprès desquels elle avait enquêté. Le livre s'achève à son retour en France, un an après l'accident.

17. Sans être fréquente, cette modalité narrative se rencontre dans plusieurs romans contemporains. Voir notamment Julia Deck, *Viviane Élisabeth Fauville*, Minuit, 2012 ; Sophie Divry, *La Condition pavillonnaire*, Éditions du Sous-Sol, 2014 ; Nina Yargekov, *Double Nationalité*, P.O.L, 2016 et Lucie Rico, *GPS*, P.O.L, 2022.

18. Voir Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, op. cit., p. 265-267.

19. Les infirmières de l'hôpital de Petropavlovsk où elle est soignée au début du récit l'appellent « Nastinka » (p. 19), diminutif russe du prénom de l'autrice.

La brièveté de la tranche de vie racontée dans *Croire aux fauves* comme l'absence presque complète de rétrospection (l'enfance et l'adolescence de la narratrice sont à peine évoquées, encore moins relatées) contrastent certes avec le modèle classique de l'autobiographie, mais l'incertitude générique qui s'ensuit tend à se résoudre plus facilement que chez Rosenthal, dans la mesure où l'autobiographie n'est plus, depuis quelques décennies, strictement enracinée dans le temps long d'une vie²⁰.

Mais *Croire aux fauves* s'éloigne plus sûrement de l'autobiographie lorsque le récit de Martin convoque un autre modèle, scientifique celui-là : l'étude anthropologique. Anthropologue elle-même, comme le précise la quatrième de couverture, qui rappelle également qu'elle a étudié à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et est l'« auteure d'un essai tiré de sa thèse de doctorat dirigée par Philippe Descola²¹ », Martin emploie régulièrement, dans son écriture, le lexique de cette discipline – par exemple lorsqu'elle évoque l'« organisation [des êtres et des choses] en systèmes intelligibles et institués » (p. 138). En outre, elle appuie occasionnellement son propos sur des références scientifiques d'une grande notoriété dans ce champ du savoir – Descola, Vernant – et traite fréquemment des pratiques qui fondent son métier : collecter, écouter, recueillir, décrire, traduire, donner du sens, etc. Pour autant, on ne confondra pas *Croire aux fauves* avec une monographie ethnographique. Comme le fait observer Maxime Jebar, « l'autrice ne cherche pas tant à décrire des altérités figées dans un langage conceptuel, qu'à leur donner la parole et à remettre en mouvement la forme stabilisée de ses connaissances²² ».

Le récit qui en résulte s'approcherait dès lors davantage, selon lui, du modèle du « deuxième livre » théorisé par Vincent Debaene et dont *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss apparaît comme l'archétype²³. Plus littéraire que scientifique, il investit le domaine de l'intime sans pour autant se départir totalement des pratiques et réflexes professionnels de l'ethnographe²⁴. On ajoutera à l'appui de l'hypothèse de Jebar qu'une première version du texte de Martin parut dans la revue *Terrain* : « Vivre plus loin » permet de mesurer nettement ce qui sépare *Croire aux fauves* de l'écriture scientifique, même subjective²⁵. Si plusieurs passages sont communs aux deux textes, le récit publié chez Verticales est bien plus éclaté

20. Des œuvres comme *Passion simple* (Paris, Gallimard, 1992), *L'Événement* (Paris, Gallimard, 2000) ou *Le Jeune Homme* (Paris, Gallimard, 2022) d'Annie Ernaux, pour ne citer qu'elles, ont ainsi contribué à modifier considérablement les bornes temporelles de l'autobiographie.

21. Cet essai s'intitule *Les Âmes sauvages : face à l'Occident, la résistance d'un peuple de l'Alaska*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2022 [2016].

22. Maxime Jebar, « L'anthropologue et le défi d'Hermès : l'épreuve du commerce dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 122, n° 1, 2022, p. 190.

23. Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010. Du même auteur, on lira aussi une synthèse des rapports entre anthropologie et littérature : « Trois moments pour une histoire. Études littéraires et anthropologie : 1960, 1990, 2010 », *CONTEXTES*, n° 32, 2022.

24. Lire à ce sujet Nicolas Adell, « Manières ethnologiques de faire avec de la littérature », *CONTEXTES*, n° 32, 2022. Voir aussi, dans le même numéro de revue, l'introduction signée par Éléonore Devevey et Jacob Lachat, « Nulle discipline n'est une île ».

25. Nastassja Martin, « Vivre plus loin : une rencontre d'ours chez les Even du Kamtchatka (récit) », *Terrain*, n° 66, octobre 2016, p. 142-155.

dans sa structure et varié dans ses formes : de nombreuses analepses, des digressions critiques, mais aussi des formes « poétiques²⁶ » gagnent régulièrement l'écriture et fissurent la continuité narrative du récit autobiographique, ouvrant la voie à l'autoportrait.

Qu'elle soit ou non aisée à établir, l'appartenance des écrits de Rosenthal et Martin à l'autobiographie n'épuise pas leur richesse générique ; l'essentiel se joue en effet ailleurs, dans leur manière de déplier, au cœur de ces récits, un autoportrait aussi singulier dans ses formats que riche dans ses effets.

La part de l'autoportrait

Le carcan autobiographique des textes étudiés dans ces pages ne permet pas que s'y déploient les différentes caractéristiques du portrait de soi : la propension au regard en arrière dans le récit de Rosenthal fera obstacle à l'introspection, alors que l'ordre narratif du récit de Martin affaiblira sa logique associative. Pour autant, l'autoportrait, même entravé, informe en profondeur ces récits.

Que font les rennes après Noël ? reprend ainsi à son compte l'ordre topologique de ce genre. Cette logique ne préside toutefois qu'à une partie du texte : celle que forme le « tissu » – pour reprendre un terme souvent employé par l'autrice²⁷ – des voix des travailleurs. Ces fragments de témoignages, réécrits par Rosenthal elle-même²⁸, n'adoptent pas l'ordre chronologique du récit de vie, mais obéissent à une disposition essentiellement thématique. Se dessine alors, d'une prise de parole à l'autre, une (relative) unité thématique, qui entre en dialogue implicite avec le récit autobiographique. C'est à partir de cette mise en relation que se dessine l'autoportrait dont la logique associative, généralement au fondement de l'écriture, se retrouve également sollicitée au pôle de la réception.

Ainsi, la première partie du texte consacrée à l'enfance et en particulier à la relation fusionnelle de la narratrice avec sa mère est entrecoupée de paroles de dresseurs de loups (principalement) qui insistent sur l'importance de séparer très tôt « les nouveau-nés de leur mère » (p. 49). Plus généralement, le récit de l'enfance s'écrit parallèlement à un ensemble de gloses sur le dressage. Cette saisie thématique dissout la trame événementielle d'une

26. Sur ces poésies et leur importance dans le récit, voir Maxime Jebar, « L'anthropologue et le défi d'Hermès », art. cit.

27. Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Fabien Gris rappelle la dette de Rosenthal à l'égard de Georges Perec en citant un texte de cette dernière (paru dans *Les Cahiers de l'Herne : Georges Perec en 2016*) faisant état de sa représentation du récit comme d'un « réseau de fils à tirer et à tisser, un écheveau plus encore qu'un puzzle » (Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 14). La métaphore revient à plusieurs reprises chez Rosenthal, par exemple dans *Que font les rennes après Noël ?* (« Le monde est un tissu de mots », p. 21) et dans *Futur antérieur* où elle s'applique à l'écriture, « qui cherche à tisser le lien entre toutes les personnes que nous avons en nous » (Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022, p. 17).

28. Celle-ci précise en effet, à l'intention de ses interlocuteurs : « Je leur dis que je ne restituerai pas leur parole, je leur dis que je la transformerai, que je la mixerai, que je la monterai comme au cinéma avec d'autres paroles, qu'ils la reconnaîtront peut-être mais peut-être pas. » Olivia Rosenthal, « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman, vol. 2, Écritures et matériaux*, Paris, Inculce, 2014, p. 64.

enfance – autobiographique en l’occurrence – pour atteindre la généralité d’un rapport : l’éducation conçue comme une forme de dressage²⁹.

Un mécanisme comparable préside aux autres parties du livre, ou plus exactement aux autres séquences (chaque partie étant elle-même découpée en suites de cinq à dix pages séparées entre elles par un saut de page). Par exemple dans cette section où l’héroïne, désormais adulte, se rend progressivement compte de son attirance pour une « jeune femme de dix ans sa cadette » (p. 179 et *sq.*) et, s’effrayant de ce sentiment, cherche à s’y soustraire : « Vous essayez de vous protéger. Vous essayez de vous éloigner. Vous mettez de la distance entre vous et la réalité. Vous essayez de vous étourdir, de vous calmer, de vous abrutir. » (p. 187). Ce passage est entrecoupé de fragments d’entretiens portant tous sur les diverses façons de pratiquer l’euthanasie animale, dont celle-ci : « Le pistolet à tige perforante, le pistolet à percussion ou les pinces à électrocution sont les trois armes les plus employées pour étourdir les bêtes avant saignée. » (*ibid.*) La plupart des voix exogènes, rapportées et mixées par Rosenthal, entrent ainsi en résonance avec certains épisodes de sa vie passée.

Malgré la variété des rapports entre ces voix, des thématiques dominent. Outre l’enfance comparée au dressage et l’oubli de soi conçu comme un étourdissement fatal, l’absence d’intimité satisfaisante durant l’adolescence fera l’objet de rapprochements avec l’histoire des techniques de monstration des animaux dans les zoos, et le lent apprentissage des manières de vivre propres au milieu familial sera mis en regard de l’imprégnation, opération qui « consiste à habituer un animal sauvage à la présence humaine depuis son plus jeune âge en le nourrissant à la main » (p. 93) : certaines espèces ainsi imprégnées désapprendront des gestes pourtant essentiels à leur survie ou à celle de leur progéniture – une femelle orang-outan élevée en captivité « ne saura pas élever son petit. Elle expulsera le nourrisson sans comprendre, ne s’intéressera pas à lui » (p. 96). En fin de compte, *Que font les rennes après Noël ?* brosse le portrait d’une domestication presque aboutie, mais échouant en dernier ressort : celle qui se dit « d’une rare docilité » (p. 25) et « [s’]imprègne » (p. 93 et *sq.*) du modèle parental jusqu’à s’oublier – « vous êtes bien élevée, vous le restez » (p. 177 et *sq.*) – finit tout de même par « [s’]émanciper » (p. 190).

Loin de s’opposer à l’autobiographie, la logique de l’autoportrait s’y superpose plutôt chez Rosenthal : quand la première offre un carcan narratif relatant l’histoire d’une personnalité s’étant libérée à l’âge adulte, la seconde multiplie les éclats thématiques de l’emprisonnement : dressage, domestication, surveillance, imprégnation, abrutissement, etc.

Dès son exergue, emprunté à Empédocle – « Car je fus, pendant un temps, garçon et fille, arbre et oiseau, et poisson perdu dans la mer » – *Croire aux fauves* fait signe vers le questionnement à l’origine de tout autoportrait littéraire : *qui (ou que) suis-je à cet instant de ma vie ?* L’*incipit* du texte donne également à lire cette interrogation :

29. Ce mouvement de généralisation – étonnant dans une autobiographie, genre par excellence de la singularité affichée – se rencontre à d’autres endroits du texte, notamment à travers l’usage soutenu de maximes, que Sophie Jollin-Bertocchi considère être une façon de « singularise[r] la généralité » et de figurer la difficile « articulation de l’individuel et du social » (« L’intériorisation des énoncés génériques : Laurent Mauvignier, Olivia Rosenthal, Éric Laurrent », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 13, 2016, p. 46).

L'ours est parti depuis plusieurs heures maintenant et moi j'attends, j'attends que la brume se dissipe. La steppe est rouge, les mains sont rouges, le visage tuméfié et déchiré ne se ressemble plus. Comme aux temps du mythe, c'est l'indistinct qui règne, je suis cette forme incertaine aux traits disparus sous les brèches ouvertes du visage, recouverte d'humeurs et de sang ; c'est une naissance, puisque ce n'est manifestement pas une mort. (p. 13)

L'absence inhabituelle des pronoms possessifs – on attendrait « *mes mains sont rouges » et non « les mains sont rouges », « *mon visage tuméfié » et non « le visage tuméfié » – inscrit dans la langue même la distance du sujet à soi résultant de l'accident. Comparé à une « naissance », cet instant invite le « je » non plus à se reconnaître, mais à se connaître autre.

Il est utile de préciser ici que ce lieu commun de l'autoportrait – le questionnement identitaire – se formulera différemment et donnera lieu à des (ébauches de) réponses variables selon les auteurs et les époques. Les conceptions de l'être et de l'identité n'ont en effet rien d'invariants, comme sont également changeantes les façons dont nous nous représentons le monde qui nous entoure et les êtres qui le peuplent. Nastassja Martin en est particulièrement informée pour avoir travaillé sous la direction de Philippe Descola, qui reste une référence essentielle de son travail. L'auteur de *Par-delà nature et culture* a en effet contribué à mettre au jour l'ethnocentrisme de l'anthropologie moderne, en montrant que « l'opposition entre la nature et la culture n'a pas l'universalité qu'on lui prête³⁰ » en Occident : de nombreux pans de l'humanité, sur tous les continents, ne pensent pas leurs rapports au monde et aux existants qui le peuplent sur un mode identique. Reste que, en choisissant de raconter ce moment de sa vie et d'y prendre appui pour déplier un autoportrait, Martin intègre, sans doute à son corps défendant, une tradition d'écriture et d'interprétation qui la conduira à se dépeindre (très différemment, certes, d'un sujet cartésien).

Ses formulations varieront, mais réapparaîtront toujours, au fil des pages, la certitude d'une altération – « je suis en train de devenir quelque chose que j'ignore ; ça parle à travers moi » (p. 41) –, l'impression d'une perte – « [...] j'ai une sensation de fin de moi, de fin de cycle aussi peut-être. Le sens s'étirole [...] : je ne me reconnais plus » (p. 121) – et celle d'une transformation – « Mon corps après l'ours après ses griffes, [...], mon corps en forme de monde ouvert où se rencontrent des êtres multiples, mon corps qui se répare avec eux, sans eux ; mon corps est une révolution. » (p. 76).

Loin du ressassement morbide, chacune de ces formulations est un moyen de saisir ce qui survint à la suite de cette rencontre, ou du moins de tenter de le faire, comme le montre l'énonciation d'abord négative, puis assertive, de l'accident lui-même : « En ce jour du 25 août 2015, l'événement n'est pas : un ours attaque une anthropologue française quelque part dans les montagnes du Kamtchatka. L'événement est : un ours et une femme se rencontrent et les frontières entre les mondes implorent. » (p. 137).

Dans la mesure où il s'agit désormais d'« arriver à survivre malgré ce qui a été perdu dans le corps de l'autre [et d']arriver à vivre avec ce qui y a été déposé » (p. 14), la rétropection chère à l'autobiographe n'est pratiquement d'aucune aide. Elle sera d'ailleurs

30. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015 [2005], p. 16.

absente, sinon sous la forme d'analepses hachurant la trame temporelle du récit. Renvoyant pour la plupart à un passé proche (les premiers temps de l'installation de l'anthropologue chez les Évènes, voire les jours qui ont précédé sa confrontation avec l'ours), ravivant plus rarement un souvenir de l'enfance, elles ne permettent jamais à un récit explicatif d'advenir, mais interrogent plutôt la part de l'ours chez Martin, qu'il s'agisse de rappeler ses désirs d'enfant – « Petite, je voulais vivre parce qu'il y avait les fauves, les chevaux et l'appel de la forêt » (p. 86) – ou de recueillir la façon dont les Évènes l'ont perçue à son arrivée. Pour Andreï, elle est déjà *matukha* (« ourse ») et, à ce titre, « l'esprit de l'ours [la] suit, [l']attend, [la] connaît » (p. 33). Pour Daria, elle adopte des attitudes et démontre des capacités qui la rapprochent des ours : « [Daria] rit de me voir accroupie dans les buissons de baies avec mes cheveux blonds qui dépassent des feuillages, tu as comme une fourrure elle me dit chaque fois. Elle compare mon corps musclé à celui de l'ourse ; elle se demande qui de l'une ou de l'autre dort dans le terrier de son double. » (p. 34) Loin de troubler le dessein de l'autoportraitiste, ces anachronies narratives s'insèrent dans la trame du récit à la manière d'éclats de soi qui permettent à Martin de « rejoue[r] la scène, chaque soir avant de [s']endormir, des semaines et des heures qui ont précédé le basculement de [s]a vie » (p. 57) et de « découdre un à un les pas qui m'ont menée dans la gueule d'un fauve » (p. 106), reprenant à son compte la métaphore textile chère aux autoportraitistes – elle était d'ailleurs également présente chez Rosenthal.

Ne cherchant pas à raconter sa vie – au contraire de Rosenthal –, Martin aurait pu se contenter de la forme non linéaire de l'autoportrait, parfaitement en accord du reste avec sa conception de l'écriture intime. Rappelons à cet effet qu'elle possède deux carnets de terrain : un premier cahier, qu'elle qualifie de « diurne » (p. 40), contient des observations, des descriptions, des retranscriptions d'échanges qui lui serviront ensuite de matériau pour la rédaction de ses travaux anthropologiques ; un second livret, qu'elle appelle « le cahier noir » ou le cahier « nocturne », recueille « l'écriture automatique, immédiate, pulsionnelle, sauvage, qui n'a vocation à rien d'autre que de révéler ce qui [la] traverse, un état de corps et d'esprit à un moment donné » (*ibid.*). Par son aspect fragmentaire, déconstruit, ou encore éruptif, cette écriture fait sienne la rhétorique de l'autoportrait décrite par Beaujour. Pourtant, le cahier noir, dont quelques extraits seulement sont livrés dans *Croire aux fauves*, demeure à la lisière du récit, auquel s'impose un ordonnancement plus strict. Emprunté à l'autobiographie, le récit chronologique cohabite chez Nastassja Martin avec l'autoportrait dans un fragile équilibre. Il semble avoir pour fonction principale de stabiliser le texte, comme on dit en médecine que l'on stabilise un patient. Dans cette optique, une réflexion de Martin, formulée après une opération, en devient la mise en abyme :

À la fin de la nuit cela m'apparaît très clairement : je veux remercier ses mains à elle, ses mains de femme qui ne savaient pas, qui ne s'attendaient pas, elles non plus, à faire face aux brèches ouvertes par la bête de l'autre monde. Ses mains qui enlèvent, qui nettoient, qui rajoutent, qui referment. Ses mains citadines qui cherchent des solutions aux problèmes de fauves. Ses mains qui composent avec le souvenir d'un ours dans ma bouche, qui participent à l'altération de mon corps déjà hybride. Je me dis cette nuit qu'il faut leur faire une place pour guérir, une place aux côtés de tous ceux qui rôdent encore en hyperborée, une place aux côtés de tous les acrobates, chasseurs et rêveurs qui me sont chers. Je dois trouver la position d'équilibre qui autorise la cohabitation d'éléments de monde divergents,

déposés dans le fond de mon corps sans négociation. Tout a déjà eu lieu : mon corps est devenu un point de convergence. C'est cette vérité iconoclaste qu'il faut intégrer et digérer. Il me faut désamorcer l'animosité des fragments de mondes entre eux et à l'intérieur pour ne considérer ici que leur alchimie future. Et pour parachever cette opération de corps et d'esprit, il faut dès à présent refermer les frontières immunitaires, recoudre les ouvertures, les résorber, c'est-à-dire décider de clore. Il faut cicatriser. Clore, c'est accepter que tout ce qui a été déposé en moi en fait désormais partie, mais que dorénavant on n'entre plus. (p. 77)

Considérant que le travail de la chirurgienne n'efface pas l'ours, mais compose avec ce dernier pour guérir son corps sans mettre fin à son hybridation, Martin entreprend de suivre cet exemple, acceptant la fragmentation en elle, mais refusant l'éclatement. La part autobiographique de *Croire aux fauves* remplit une fonction similaire : elle encadre la tendance au morcellement de l'autoportrait en lui offrant une logique narrative, c'est-à-dire un moyen de « clore ».

Le portrait de soi comme dessin d'une relation

Autoportraits et autobiographies n'appellent pas les mêmes interprétations. Alors que les secondes conduisent généralement la critique à s'interroger sur la manière dont une vie se voit narrée, les premiers encouragent les interprètes à se placer dans le sillage des remarques de Beaujour voyant en ce genre une « prise de conscience textuelle des interférences et des homologues entre le Je microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique »³¹. Dans l'autoportrait, en effet, le sujet s'affronte à l'encyclopédie de sa société, se décrit à travers ses topiques, reprend à son compte des thèmes ancestraux pour s'y reconnaître ou s'en éloigner³². De ce fait, l'autoportrait est aussi le dessin d'une relation.

Le domaine encyclopédique choisi pour se dépeindre – il peut bien sûr y en avoir plusieurs – constitue dès lors un enjeu central de l'écriture de ces textes, comme de leur interprétation d'ailleurs. Le choix d'une topique animale par Rosenthal et Martin implique dès lors d'interroger les rapports entre humains et bêtes que ces textes explorent. On aura reconnu là le programme de la zoopoétique, qui « étudie [...] les multiples façons [...] qu'ont les écrivains et les écrivaines d'évoquer la plasticité des modes d'être et d'agir des bêtes » et cherche à « rendre compte des croisements interspécifiques, notamment entre humains et animaux, dont la littérature se fait l'écho³³ ». Pour autant, notre approche reste ancrée dans la sociopoétique, qui questionne les usages, effets et valeurs des choix formels et génériques des écrivains. Dans le cas présent, c'est la nécessité de comprendre les effets du choix de l'autoportrait qui nous mène à étudier ces relations interspécifiques telles qu'elles sont mises en forme par ces textes. Du reste, sociopoétique et zoopoétique ne sont pas incompatibles. Si cette dernière s'est construite contre le formalisme des années 1960-1970 qui, comme le rappelle Anne Simon, « récusait toute possibilité d'étudier l'animal poétique autrement que

31. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 30.

32. Toutes les positions possibles entre ces deux pôles sont bien sûr également imaginables.

33. Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, op. cit., p. 67.

comme un jeu d'écriture autoréflexif³⁴ », elle a tout de même conservé, à l'instar de la socio-poétique, nombre d'outils du structuralisme et de la narratologie. Par ailleurs, ces deux approches partagent un souci commun pour les « manières d'écrire par lesquelles un auteur engage ses lecteurs³⁵ » dans son univers. Ceci posé, il s'agira dans les pages suivantes d'étudier la relation à l'animal constitutive de ces autoportraits. Celle-ci n'est pas envisagée de la même façon dans les deux récits, même si des points de convergence apparaissent.

Chez Rosenthal, ce sont moins les animaux eux-mêmes qui importent que les hommes qui s'en occupent. Les loups, orangs-outans, cercopithèques, rapaces, pythons et autres bêtes qui peuplent les entretiens y apparaissent seulement par le truchement des discours que les humains tiennent à leur sujet et des traitements – positifs ou négatifs, là n'est pas la question dans ce livre³⁶ – qu'ils leur administrent. Comme l'annonce rapidement le texte : « Il n'y a pas d'animaux sauvages » (p. 22) mais uniquement des objets de discours, puisque « le monde est un tissu de mots [et que] nous sommes tout entiers protégés et maintenus en vie par les moyens à la fois coercitifs et maternels du texte » (p. 21).

Par ailleurs, l'animal n'est pas seulement pris dans les paroles des soigneurs et autres travailleurs spécialisés ; sa présence affleure aussi dans le récit autobiographique de la narratrice, qui s'identifie aux bêtes de diverses façons, déjà bien explorées par la critique. Un lien s'établit notamment entre animalité et désir, autorisant une prise de distance salutaire avec « une identité normative », mais pouvant aussi se muer en « menace d'une captivité répétée³⁷ ». Irena, l'héroïne du film *La Féline*, que la narratrice découvre durant ses études dans la version de Jacques Tourneur, incarne parfaitement ces deux pôles, touchant profondément la jeune femme :

« Les félins me tourmentent. La nuit, je reste éveillée et leurs pas murmurent dans ma tête. Je ne connais pas de repos, car ils sont en moi. » Vous vous répétez inlassablement cette phrase, prononcée par Irena Doubrovna dans *La Féline*. Ils sont en moi. Et vous savez que chaque spectateur peut projeter sur ce pronom « ils » les forces diverses qui le pressent, le complimentent, le conditionnent, et dont, malgré ses résistances ou ses tentatives d'émancipation, il dépend. Vous étouffez. (p. 151)

On lira aussi ce paragraphe comme une mise en abyme du texte dans son ensemble, tant celui-ci se fonde sur un mécanisme de projection généralisé, les animaux (tels qu'ils sont dits et agis par les hommes) devenant les supports des « forces diverses » qui oppressent l'héroïne, et l'héroïne s'assimilant souvent à leur situation : rappelons que, comme ses derniers, elle a vécu son enfance à la façon d'un dressage, son adolescence à la manière d'une lente

34. *Ibid.*, p. 28.

35. *Ibid.*, p. 25.

36. Rosenthal envisage aussi bien la question des soins apportés aux animaux que celle de leur mise à mort dans des abattoirs ou celle de leur transformation en objets expérimentaux dans les laboratoires, sans adopter de position militante sur ces questions. À la fin de son récit, elle marque plus explicitement sa distance envers la militance antispéciste : « vous mangez de la viande, vous écoutez des bouchers, vous n'êtes pas dégoûtée » (p. 210).

37. Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Olivia Rosenthal défait le genre », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 121 et 122.

imprégnation et d'une humanisation, le début de l'âge adulte tel un étourdissement qui risqua de lui être fatal³⁸. À leur instar, elle semble incapable d'exister à l'état « sauvage », toujours prise qu'elle est dans un « tissu de mots », de gestes ou de silences émanant au premier chef de ses parents, puis d'autres personnes, réelles ou fictives, ayant marqué sa vie. Elle oscille alors constamment entre deux attitudes : la docilité, conduisant à l'oubli de soi (« Vous vous oubliez » est répété de nombreuses fois en fin de paragraphe, par exemple p. 144) et le désir de trahison (« Vous voulez trahir », également répété à plusieurs reprises, notamment p. 44). Des deux options, c'est finalement la seconde qui s'impose :

Vous choisissez d'entrer dans votre propre corps et de vous y installer à demeure. Vous choisissez de trahir votre mère pour ne pas vous trahir vous-même. Vous vous réveillez.

[...]

Vous n'avez plus besoin d'être reconnue et estimée et adaptée et assimilée et intégrée. Vous trahissez la société sans aucun regret. Vous vous réveillez. (p. 209)

L'acceptation de soi entraîne une conséquence stylistique immédiate : la phrase, jusqu'alors souvent brève et d'une grande correction syntaxique, s'allonge et se libère du classicisme grammatical par la multiplicité des conjonctions de coordination. Le dernier paragraphe, où l'adhésion de la narratrice à ses singularités est désormais totale, adopte la parataxe et l'énumération, comme pour mieux souligner sa pluralité³⁹ :

Vous n'avez plus peur, vous n'avez plus honte, vous n'appartenez plus à votre mère, vous n'appartenez plus à votre mari, vous vivez votre vie sauvage tout en restant civilisée, vous parlez, vous frémissez, vous humez, vous léchez, vous mordez, vous caressez, [...], vous riez, vous critiquez, vous compatissez, vous aimez, vous restez aux aguets, vous n'êtes ni protégée ni désarmée, ni imprégnée, [...]. (p. 210)

Par son relâchement paratactique, l'*explicit* fait aussi écho à l'*incipit*, et plus précisément au second paragraphe du texte (le premier à être extrait d'un entretien avec un spécialiste du monde animal). Celui-ci s'ouvre en effet par une énumération :

Tigrons, léopons, pumapards, jaglions, tiguars, jaguleps, léoptigs, tiglon, liards, léonards sont non seulement des mots rares mais aussi des êtres de chair et d'os, nés dans des animaleries sous la surveillance et avec l'aide de chercheurs déterminés à assurer la survie des grands prédateurs. Ces animaux étranges ne peuvent être vraiment considérés comme sauvages, puisqu'ils n'existent pas à proprement parler dans la nature et n'appartiennent à aucune espèce répertoriée. (p. 13)

Était alors posé, en ouverture du récit et par le truchement de cette liste, un modèle de singularité – animale, certes, mais valable aussi pour l'héroïne en raison de l'entrelacement des discours et de leurs fréquentes résonances. Sur le plan sémantique, cette originalité se caractérise par le refus de l'assignation : ni sauvage, ni domestique, l'hybride n'appartient « à

38. Voir, pour plus de détails sur ce processus, Dominique Rabaté, « Les fonctions de l'identification », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 143-152.

39. Pluralité qu'Aurélie Adler situe pour sa part également du côté de la lecture (« L'émancipation par trahison dans les fictions d'Olivia Rosenthal : du dispositif à la disponibilité », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 77).

aucune espèce ». Sur le plan stylistique, elle se dit sous la forme du mot-valise, de la juxtaposition et de la répétition (le préfixe « léo- » est repris trois fois, comme d'ailleurs « ti- »). Ces caractéristiques se retrouvent bien à l'*explicit*, mais se rapportent désormais à l'autrice, et sont enfin pleinement assumés. La métamorphose que donne à lire *Que font les rennes après Noël ?* apparaît alors comme une hybridation, c'est-à-dire une reconnaissance de son caractère pluriel⁴⁰.

Dans *Croire aux fauves*, le rapport à l'animal se définit différemment. Certes, il peut être médié par le langage ou faire l'objet d'un processus d'identification, comme chez Olivia Rosenthal. Mais en chaque cas les différences l'emportent sur les ressemblances. Ainsi, lorsque le rapport aux bêtes est médié par le langage, par exemple quand Martin évoque les différents symboles attachés à l'ours en Occident (p. 84-85), il apparaît alors comme déceptif. Dans la symbolique occidentale, « l'ours est l'expression d'autre chose que de lui-même » (p. 83) ; or, sortie du « fond de la gueule béante d'un autre que soi » (p. 139) et cherchant à comprendre ce que cet autre a laissé en elle, l'anthropologue ne perçoit pas de relation allégorique entre le fauve et elle. Le sens symbolique n'est plus d'aucune utilité en effet depuis qu'elle a vu « son regard jaune dans [s]on regard bleu » (p. 85).

Et lorsque la relation à l'animal s'établit à travers un processus d'identification – après son accident, Nastassja Martin devient aux yeux des Évènes, mais aussi aux siens propres, *miedka*, soit une personne « "marquée par l'ours" », « désormais moitié humaine, moitié ours » (p. 35) –, elle s'accompagne alors d'un processus d'incarnation absent chez l'autrice de *Que font les rennes après Noël ?* Dans les heures qui suivent l'accident, Martin note : « Les sons que je perçois sont démultipliés, j'entends comme le fauve, je suis le fauve » (p. 14). Quelques jours plus tard, à l'hôpital de Petropavlovsk, alors qu'un « homme gras et transpirant » la « prend en photo » sans son autorisation (elle est immobilisée par la douleur et les sangles de son lit), elle imagine aussitôt un châtiment mêlant la force physique du fauve – « Je veux me jeter sur lui, ouvrir son ventre, me saisir de ses tripes » – et le sarcasme de l'humain – « lui river son téléphone de malheur dans la main pour l'obliger à faire le plus beau selfie de sa vie en train de le quitter » (p. 17).

Alors qu'elle s'établissait par les mots chez Rosenthal⁴¹, la relation à l'animal relève chez Martin de la coprésence voire de la fusion : il s'agit parfois de sentir comme lui, d'agir comme lui, de penser comme lui, d'être lui, *pendant un temps*. Ce portrait de soi en *miedka* est informé de l'animisme évène que Martin a étudié lors de ses séjours dans la région

40. Revenant sur cette question dans *Futur antérieur*, Olivia Rosenthal précise : « Je ne crois pas aux personnages. Je suis hermétique à ce qu'on appelle les êtres de papier. Selon moi, chaque personnage est un état de notre conscience et une voix, et nous sommes sans cesse, en écrivant, en train de dialoguer avec ces états de conscience-là et ces voix. Pas seulement « je est un autre » donc, mais je suis plusieurs. // J'ai appris avec le temps et avec l'âge à accepter la présence de ces autres en moi. » (*op. cit.*, p. 17).

41. Le désir de la narratrice d'avoir « une petite boule de poils [à] caresser, nourrir, cajoler, embrasser » et avec laquelle elle pourrait « jouer et parler sans relâche » (p. 41) se heurte en effet au refus répété de ses parents ; et quand ils cèdent enfin, c'est pour lui offrir « un canari jaune » (p. 54) avec lequel la relation se fait tenue : « Vous n'avez pas tellement d'affection pour ce canari, chose pourtant vivante et remuante et presque parlante, vous ne pouvez ni l'attraper ni le tenir, vous pouvez tout juste le regarder. » (p. 55)

d'Icha⁴². *Croire aux fauves*, on l'a déjà rappelé, n'est toutefois pas une monographie d'anthropologie. De ce fait, il vise moins à discuter cette cosmologie – À l'est des rêves remplit plus efficacement cette mission – qu'à en faire éprouver, par l'écriture, la portée éthique. Le motif de l'échange de regards⁴³, qui parcourt le récit sous deux modalités distinctes, condense cette dernière.

Le croisement de regards opère d'abord à la façon d'un lieu d'échange⁴⁴ entre deux mondes :

Les sens en alerte je m'élançais à la poursuite de Shaman le chien, le sang bat dans mes tempes comme il doit battre dans les siennes. Je le retrouve trente mètres plus bas, [...] il aboie. [...]. Là, à quelques mètres de nous, une ourse gigantesque se tient, une patte sur un arbre et l'autre pendante, elle souffle dans notre direction. Deux oursos batifolent derrière elle. Mon cœur explose dans ma poitrine, je me redresse un peu et la regarde. Elle lâche l'arbre, se dresse et nous fixe tous les deux puis émet un long grognement sans appel. Je regarde le chien, le chien me regarde. (p. 39)

Dès la première phrase de ce passage, une connexion s'établit entre Nastassja et Shaman le chien – dont le nom se prononce comme le chamane, intercesseur principal entre les mondes dans la société évène⁴⁵ : leur sang bat plus fort, leurs regards s'échangent, et ils finissent par adopter la même attitude – ils battent prudemment en retraite. Auparavant, l'ourse et l'anthropologue avaient également échangé un regard et partagé une manière d'être : toutes les deux s'étaient en effet redressées. S'établit à travers de tels passages, nombreux dans le récit, le principe d'échange et d'horizontalité des sociétés animistes, qui reposent sur « l'évidence de vivre dans un monde où tous s'observent, s'écoutent, se souviennent, donnent et reprennent » (p. 109). En ce sens, la *miedka*, figure de l'hybridation, est aussi une figure de l'intercession.

42. Voir Nastassja Martin, *À l'est des rêves : réponses even aux crises systémiques*, Paris, La Découverte, 2022. Elle y souligne notamment que cet animisme se figure un rapport horizontal entre les êtres, qu'ils soient humains ou autres qu'humains. Cette horizontalité entre vivants a notamment pour conséquence que « la pensée est approchée comme un fonds commun partagé à partir duquel il est possible d'entrer en relation avec d'autres, par-delà la diversité des dispositions physiques » (p. 173). Des contacts entre espèces sont ainsi possibles, soit par le truchement du rêve, soit via l'observation voire la rencontre.

43. Ce topos de la rencontre les yeux dans les yeux, déjà ancien en littérature, fait l'objet d'une étude de Pierre Schoentjes, *Nos regards se sont croisés : la scène de la rencontre avec un animal*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2022, p. 10.

44. Le regard comme point d'échange entre deux mondes est également présenté comme décisif par le philosophe Thom Van Dooren à l'entame d'une réflexion valorisant une éthique multispécifique : « Je ne sais pas quand j'ai pris conscience, pour la première fois, du regard que les corbeaux posaient sur moi. Ou plutôt du fait que, alors que je les observais, ils me rendaient mon regard. [...]. Sans doute était-ce sous leurs yeux vigilants que j'ai, pour la première fois, éprouvé ce sentiment parfois déconcertant, toujours intrigant, d'être observé par une étrange intelligence. // À mon sens, cette expérience nous invite à être attentifs à un monde en éveil, un monde où coexistent différentes formes de présence consciente et créative, des êtres ayant leur vision et leurs désirs propres, leur manière d'interroger le monde et d'en être les acteurs. » (*Dans le sillage des corbeaux : pour une éthique multispécifique*, Paris, Actes Sud, 2022 [*The Wake of Crows: living and dying in shared worlds*, 2019], p. 15).

45. Sur le chamanisme en Sibérie, voir Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2022 [2019].

A contrario, les regards échangés peuvent se révéler plus inégalitaires et moins partagés. C'est en particulier le cas en dehors de la forêt, perçue comme un lieu dans lequel chaque être est « un vivant parmi tant d'autres [et] oscill[e] avec eux » (p. 142). On rappellera à cet effet la scène de l'hôpital déjà commentée, où le regard du photographe sur Martin, et celui de Martin sur ce dernier, ne permettent aucun véritable échange. On épinglera aussi ces scènes au cours desquelles la jeune femme, de retour en France, est confrontée à la malade d'une psychologue⁴⁶ ou croise un ami qui ne la reconnaît pas⁴⁷. Dans les deux cas, les regards ne s'échangent pas, dans le sens où ils ne permettent pas l'intercompréhension : la psychologue ne perçoit pas l'inconvenance et la violence symbolique de sa question ; le regard de l'ami, empreint de sentiments qui forcent Martin à la fuite, ne crée plus aucun lien.

L'autoportrait comme point de bascule d'un parcours

Dans la perspective sociopoétique adoptée ici, un genre n'est pas seulement un modèle dont s'inspirent les écrivains ni un mode d'entrée dans les textes littéraires dont se servent les critiques pour les interpréter ; il est aussi une « classe de textes⁴⁸ » à laquelle sont corrélées des valeurs et des enjeux qui dépassent le seul cas étudié. L'adoption, par Rosenthal comme Martin, d'une forme spécifique de littérature personnelle d'une grande complexité générique et donnant lieu à des portraits de soi fondés sur une relation intense aux bêtes, répond dans le cas présent à des enjeux distincts dans leurs parcours respectifs. Pour autant, ces écrits y eurent un même effet principal : revenant par l'introspection sur une expérience vive – de métamorphose et d'acceptation de soi comme être pluriel – ils constituèrent tous deux un point de bascule.

Chez Rosenthal, l'acte de se peindre au croisement du récit autobiographique et du discours de travailleurs s'occupant d'animaux captifs lui permet entre autres d'affirmer, onze ans après son entrée en littérature avec *Dans le temps* (1999), déjà aux Éditions Verticales, sa singularité d'écrivain. Venue des études littéraires – ses travaux critiques portaient sur la poésie amoureuse du XVI^e siècle – Olivia Rosenthal intègre très tôt la logique de distinction au principe du champ littéraire⁴⁹. Dès la parution de *Mes petites communautés* (1999), son deuxième récit, son œuvre entretient un rapport complexe, d'adhésion et de distanciation, aux écritures de soi alors en pleine expansion. Contractant une dette envers Georges Perec,

46. « Elle me scrute d'un regard qui se veut aimable et plein de bonne volonté. Mais vraiment, comment vous sentez-vous ? insiste-t-elle. Un silence, puis elle reprend. Parce que, vous savez, le visage, c'est l'identité. Je la regarde, ahurie. » (p. 56)

47. « Je fais disparaître de mon esprit les yeux d'un ami qui ce matin en me croisant au garage ne m'a pas reconnue. Ma pauvre, il a juste dit. C'est pas si grave, j'ai répondu avant de m'engouffrer dans la voiture de mon voisin paysan venu me chercher. » (p. 91)

48. Anthony Glinoe, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *COntEXTES*, 2009.

49. Cette logique est toujours active aujourd'hui, même si elle n'est plus aussi sensible ni aussi démonstrative qu'aux XIX^e et XX^e siècles. Voir Justine Huppe, *La littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019 ; Léa Tilkens, « Le marché des navrants : satire du littéraire par Éric Chevillard », dans Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (dir.), *Railler aux éclats : la veine satirique de la littérature française contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 123-135.

et notamment l'inventif *W ou le souvenir d'enfance*, qui fait se côtoyer au sein d'un même texte l'autobiographie et le roman, Rosenthal s'empare souvent de formes existantes pour en déplacer certains attendus, en ironiser d'autres, et y créer des espaces d'innovation⁵⁰, se ménageant ainsi un terrain très personnel dans un secteur pourtant très concurrentiel du champ. L'expérimentation continue de dispositifs de plus en plus complexes dans les années 2000 suscite un intérêt croissant de la critique universitaire. Dans ce mouvement d'émergence, *Que font les rennes après Noël ?* est doublement significatif : l'hybridation générique sur laquelle il repose confirme l'inventivité formelle de l'écrivain ; mais elle sert désormais aussi de modèle à une figuration de soi en autrice elle-même hybride, plurielle et singulière, incarnant de ce fait ultimement le projet qu'elle associait à son éditeur⁵¹. L'hybridité devient désormais une signature, et une forme de proclamation de sa singularité d'écrivain.

Pour Martin, le portrait de soi fut une façon de répondre à une interrogation lancinante qui, si l'on en croit ce qu'elle confie dans *Croire aux fauves*, l'habite depuis des années : trouver un moyen de « sortir de l'aliénation que produit notre civilisation » (p. 121).

Pour le comprendre, il faut commencer par rappeler que *Croire aux fauves* occupe une place à part dans la bibliographie de l'anthropologue. Présenté sur la quatrième de couverture comme son « premier récit », il paraît pourtant après la monographie que Martin a consacrée aux Gwich'in d'Alaska (et qui est d'ailleurs également citée). Le paratexte s'emploie donc à en faire un texte littéraire plus qu'anthropologique, sans pour autant dissocier complètement les deux pratiques (Martin par exemple n'est pas présentée comme écrivaine mais comme anthropologue).

Sa publication chez Verticales, maison d'édition connue pour son catalogue constitué à la croisée de la littérature et des sciences humaines (elle a notamment accueilli plusieurs livres de l'historien Philippe Artières questionnant la frontière entre histoire et littérature⁵²), confirme cette ambivalence, invitant à lire ce récit dans le sillage de ses prédécesseurs. La complexité générique interdit, on l'a vu, de séparer les pratiques : le cahier diurne et le cahier noir, pourtant présentés comme distincts, s'y mélangent d'ailleurs à plusieurs reprises.

La scène finale est emblématique de cette ambivalence. À Daria qui l'interroge sur ce qu'elle fera à son retour en France, Martin répond :

50. Jean-Marc Baud remarque dans cette perspective qu'avec *Mes petites communautés*, « Olivia Rosenthal nous livre un roman de "défiliation" qui fouille dans l'héritage familial et dans l'héritage littéraire du récit de filiation, dont nous arpentons avec elle tous les lieux communs, de l'enquête à la vie minuscule » (« Les réinventions de soi dans *Mes petites communautés* », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 37).

51. Dans un entretien datant de 2007, Rosenthal disait en effet de Verticales que c'était « l'addition de singularités qui sont toutes moins solubles les unes que les autres dans l'eau (ou dans l'alcool). Il ne faut pas vraiment les mélanger ou essayer de les associer. » (cité dans Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux, « Introduction : Verticales comme centre de ralliement des divergences », dans *Éditions Verticales ou comment éditer et écrire debout*, op. cit., p. 22).

52. Voir Julien Lefort-Favreau, « Définir la littérature par ses marges : la non-fiction chez Verticales », dans Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux (dir.), *Éditions Verticales ou comment éditer et écrire debout*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres Modernes. Écritures contemporaines », n° 14, 2022, p. 193-211.

Je vais faire ce que je sais faire, je vais faire de l'anthropologie. Et comment ça se fait, l'anthropologie ? elle demande. [...]. Je ne sais pas comment ça se fait Daria. Je sais comment moi je fais. [...] J'écoute. Je m'approche, je suis saisie, je m'éloigne ou je m'enfuis. Je reviens, je saisis, je traduis. Ce qui vient des autres, ce qui passe par mon corps et s'en va je ne sais où. (p. 146)

Cette description semble s'appliquer à *Croire aux fauves*, puisqu'à son retour Martin « commence à écrire » (p. 150). Mais l'usage intransitif du verbe, plus fréquent en littérature qu'en anthropologie, ne permet pas de s'en assurer, d'autant que les pratiques de collecte, d'analyse et d'écriture exposées dans ce passage s'appliquent sans doute mieux à la monographie qu'elle écrira ensuite sur les Évènes qu'à ce récit où les gestes anthropologiques, sans être absents, ne sont pas seuls.

L'oscillation entre anthropologie et littérature, loin d'être réservée à ce texte, se prolonge dans la suite du travail de Martin. À *l'est des rêves* contient autant de passages narratifs (centrés sur les interlocuteurs évènes de l'anthropologue) que de développements théoriques, critiques ou analytiques.

Revenue récemment sur la question de la dimension littéraire de l'ethnographie, Martin estime désormais qu'« il n'y a pas à choisir entre la description littéraire et l'analyse théorique, entre la "forme" et le "fond" [...], l'une est la raison d'être de l'autre⁵³ ». Il faut bien voir que ce désir de « faire de la science et de la littérature⁵⁴ » s'applique au travail anthropologique lui-même, et non plus seulement à *Croire aux fauves*. Si les raisons que Martin avance pour justifier cette conjonction ne lui sont pas propres, plusieurs ethnographes les partageant⁵⁵, il en est une qui entre particulièrement en résonance avec l'éthique relationnelle de *Croire aux fauves* et son autoportrait en intercesseur des mondes, puisque l'anthropologie doit à ses yeux prendre une forme en partie littéraire pour « rendre justice [...] au collectif rompu mais vivant qui l'a accueillie chez lui et dont elle se propose de traduire les fragiles manières d'être au monde⁵⁶ ».

Ayant cherché des réponses à la question qui la taraudait tant du côté de la littérature (elle lit Artaud, Quignard, Lowry) que de l'anthropologie, Martin trouve dans *Croire aux fauves* certaines d'entre elles. Si elle admet encore, à la fin du récit, qu'elle ne « sai[t] toujours pas véritablement où [elle va] ni qui [elle est] » (p. 145), celle qui se dépeint désormais comme *miedka* vient de trouver une forme, entre anthropologie et littérature, pour dire l'effondrement du monde et servir d'intercesseur à ceux qui, comme les Évènes du Kamtchatka ou les Gwich'in d'Alaska, vivent « consciemment dans ses ruines » (p. 123).

53. Nastassja Martin, « Dire la fragilité des mondes : l'anthropologie ou l'écriture du commun », *Revue du Crieur*, n° 18, 2021, p. 13.

54. *Ibid.*, p. 14.

55. Voir Vincent Debaene, « Trois moments pour une histoire. Études littéraires et anthropologie : 1960, 1990, 2010 », art. cit., en particulier la section consacrée aux années 2010.

56. Nastassja Martin, « Dire la fragilité des mondes », art. cit., p.14.

Bibliographie

- ADELL Nicolas, « Manières ethnologiques de faire avec de la littérature », *CONTEXTES*, n° 32, 2022. doi.org/10.4000/contextes.10972
- ADLER Aurélie, « L'émancipation par trahison dans les fictions d'Olivia Rosenthal : du dispositif à la disponibilité », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 63-79.
- ADLER Aurélie, BIKIALO Stéphane, GERMONI Karine et NARJOUX Cécile, « Introduction : Verticales comme centre de ralliement des divergences », dans *Id.* (dir.), *Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 14, 2022, p. 13-27.
- BAUD Jean-Marc, « Les réinventions de soi dans *Mes petites communautés* », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 11-23.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BENHAÏM André et SIMON Anne (dir.), *Revue des Sciences humaines*, n° 328, *Zoopoétique : des animaux en littérature moderne de langue française*, 2017.
- CHEVILLARD Éric, « Notes pour une préface », dans *L'Autofictif ultraconfidentiel : journal 2007-2017*, Talence, Éditions de l'Arbre Vengeur, 2018, p. 7-13.
- DEBAENE Vincent, « Trois moments pour une histoire. Études littéraires et anthropologie : 1960, 1990, 2010 », *CONTEXTES*, n° 32, 2022. doi.org/10.4000/contextes.10858
- *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
- DEMANZE Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015 [2005].
- DEVEVEY Éléonore et LACHAT Jacob, « Nulle discipline n'est une île », *CONTEXTES*, n° 32, 2022. doi.org/10.4000/contextes.10820
- DONNARIEUX Anne-Sophie, « Le "je" en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 22, 2021. doi.org/10.4000/fixxion.344
- FERRATO-COMBE Brigitte (dir.), *Recherches et travaux*, n° 75, *L'autoportrait fragmentaire*, 2009.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- GLINOER Anthony, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES*, 2009. doi.org/10.4000/contextes.4325
- GRIS Fabien, « Introduction », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 11-23.
- HUPPE Justine, *La littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019.
- JEANNEROD Aude, SCHOENTJES Pierre et SÉCARDIN Olivier (dir.), *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, *Littératures francophones & écologie : regards croisés*, 2022. À consulter sur revue-relief.org
- JEBAR Maxime, « L'anthropologue et le défi d'Hermès : l'épreuve du commerce dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 122, n° 1, 2022, p. 185-198.
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, « L'intériorisation des énoncés génériques : Laurent Mauvignier, Olivia Rosenthal, Éric Laurent », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 13, 2016, p. 37-46. À consulter sur revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org
- JOURDE Pierre, *Géographie intérieure*, Paris, Grasset, 2015.
- LAHOUSTE Corentin, « Composer l'hétérogène : *Désordre* de Philippe De Jonckheere », *Traits-d'Union : la revue des jeunes chercheurs de Paris 3*, n° 8, 2018, p. 12-23.

- LEDOUX-BEAUGRAND Evelyne, « Olivia Rosenthal défait le genre », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 111-127.
- LEFORT-FAVREAU Julien, « Définir la littérature par ses marges : la non-fiction chez Verticales », dans Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux (dir.), *Éditions Verticales ou comment éditer et écrire debout*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 14, 2022, p. 193-211.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1975].
- MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.
- MARTIN Nastassja, *Les Âmes sauvages : face à l'Occident, la résistance d'un peuple de l'Alaska*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2022 [2016].
- « Vivre plus loin : une rencontre d'ours chez les Even du Kamtchatka (récit) », *Terrain*, n° 66, 2016, p. 142-155. doi.org/10.4000/terrain.16008
- *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.
- « Dire la fragilité des mondes : l'anthropologie ou l'écriture du commun », *Revue du Crieur*, n° 18, 2021, p. 4-19. doi.org/10.3917/crieu.018.0004
- *À l'est des rêves : réponses even aux crises systémiques*, Paris, La Découverte, 2022.
- RABATÉ Dominique, « Les fonctions de l'identification », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 143-152.
- REIG Christophe, « Édouard Levé : l'inventaire de soi », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Poétiques de la liste et imaginaire sériel*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 237-259.
- ROMESTAING Alain, SCHOENTJES Pierre et SIMON Anne (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 11, *Écopoétiques*, 2015. À consulter sur revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org
- ROSENTHAL Olivia, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010].
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman, vol. 2, Écritures et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61-71.
- *Futur antérieur*, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHOENTJES Pierre, *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020.
- *Nos regards se sont croisés : la scène de la rencontre avec un animal*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2022.
- SIMON Anne, *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.
- STEPANOFF Charles, *Voyager dans l'invisible*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2022 [2019].
- TILKENS Léa, « Le marché des navrants : satire du littéraire par Éric Chevillard », dans Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (dir.), *Railler aux éclats : la veine satirique de la littérature française contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 123-135.
- VAN DOOREN Thom, *Dans le sillage des corbeaux : pour une éthique multispécifique*, trad. Amanda Prat-Giral, Paris, Actes Sud, 2022 [*The Wake of Crows: living and dying in shared worlds*, 2019].
- VIALA Alain, « Sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 137-297.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.
- VRYDAGHS David, « Quand un blog devient une œuvre : L'Autofictif d'Éric Chevillard », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 8, n° 1, 2016. doi.org/10.7202/1038030ar