

De la distanciation à l'adhésion ? Ironie et empathie chez Olivia Rosenthal

Frédéric Martin-Achard, Université Jean Monnet de
Saint-Étienne [✉](#)

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

Frédéric Martin-Achard, « De la distanciation à l'adhésion ?
Ironie et empathie chez Olivia Rosenthal », *RELIEF – Revue
électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 18-34.
doi.org/10.51777/relief13494

De la distanciation à l'adhésion ? Ironie et empathie chez Olivia Rosenthal

FRÉDÉRIC MARTIN-ACHARD, Université Jean Monnet de Saint-Étienne

Résumé

Cet article se fonde sur l'hypothèse selon laquelle l'œuvre narrative d'Olivia Rosenthal suit une évolution qui va de l'ironie à l'empathie. Plus qu'une tension, il y aurait une dynamique évolutive de l'œuvre, à partir de récits marqués par différents procédés de distanciation et de rupture de toute forme d'illusion référentielle, tels que l'ironie et la parodie, jusqu'à une tendance à favoriser les mécanismes d'adhésion, d'empathie ou d'identification dans les œuvres plus récentes. Or, cette évolution correspond, *mutatis mutandis*, à celle de la prose narrative et des études littéraires françaises lors des dernières décennies, d'une hégémonie à un déclin de l'ironie comme valeur esthétique dominante.

L'œuvre d'Olivia Rosenthal oscille entre divers procédés de distanciation et des mécanismes d'adhésion ou d'immersion fictionnelle ; la tension entre le refus de toute forme d'illusion référentielle et l'exploration des phénomènes d'identification, en particulier par le biais du cinéma, constitue un des principaux facteurs d'unité d'une œuvre protéiforme, explorant les genres et déjouant souvent les frontières entre factuel et fictionnel. De prime abord, le lecteur peut avoir le sentiment d'être la bobine attachée à une ficelle entre les mains du petit Ernst ; *fort* : éloigne-toi car tout ceci n'est que fiction, montage, artefact littéraire ; *da* : rapproche-toi car la voix narrative s'adresse à toi, réfléchit à ce qui se joue dans l'identification¹. Toutefois, l'hypothèse que je vais suivre ici est que derrière cette oscillation, ce jeu de va-et-vient entre adhésion et distanciation, se dessine en réalité une trajectoire, une dynamique qui va d'un primat de la distanciation dans les premiers récits à une tendance à favoriser les mécanismes d'adhésion, d'empathie ou d'identification dans les œuvres plus récentes. Il s'agit de postuler moins une rupture nette, même si on identifiera des points de bascule, qu'une inversion progressive de polarité entre la distanciation et l'empathie. Cette trajectoire m'apparaît comme exemplaire de celle d'une partie significative de la prose narrative française et des études littéraires en général lors des dernières décennies : le passage d'une hégémonie, aussi bien critique que littéraire, de l'ironie et des formes de distanciation et de réflexivité comme valeur esthétique dominante à un « moment non ironique » marqué par une « culture de l'empathie² » au cours des deux premières décennies du XXI^e siècle³. Pour mettre en lumière

1. Cette observation célèbre est rapportée par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920], p. 12-13.
2. Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 357.
3. Voir Aude Laferrière et Frédéric Martin-Achard (dir.), *Carnets*, n° 23, (*In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020)*, 2022. Cette hypothèse concerne aussi bien la production littéraire que sa réception critique (ou peut-être plus encore sa réception critique académique). À ce titre, il n'est peut-être pas anodin qu'Olivia Rosenthal occupe les deux terrains, comme écrivaine d'une part, et comme professeure des universités.

cette évolution, j'examinerai trois moments de l'œuvre de Rosenthal, articulés autour de deux points nodaux.

Ironie and co.

Lorsque paraissent les premiers récits de Rosenthal, au tournant des xx^e et xxi^e siècles, la littérature française contemporaine fait l'objet d'un certain consensus critique que je résumerai ainsi, de façon un peu abrupte : elle est marquée, depuis deux décennies par un « retour » à des catégories autrefois décrétées périmées par les avant-gardes, telles que le récit, l'intrigue, le personnage, le sujet, le réel, etc. Or cette narrativité et cette transitivité retrouvées ne se font pas naïvement, sans les enseignements du « soupçon » sarrautien, mais, comme l'écrit Kibédi Varga, « sur le mode ironique dans le sens large que le romantisme allemand donnait à ce terme⁴ ». De même, les grandes catégories du romanesque sont réinvesties (intrigue, personne, frontière entre fait et fiction), mais pour être mieux subverties : « Cette réhabilitation de la fiction romanesque, note Bruno Blanckeman, ne signifie pas en effet une restauration. La fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres⁵. » Et cette distanciation prend différentes formes, dont les principales ont partie liée avec l'ironie : parodie, détournement, métalepse, travail sur les clichés, réflexivité, antiphrases et mentions échoïques⁶. De son côté, la critique érige l'ironie au rang de quasi-synonyme de littéarité et de valeur esthétique suprême, s'étendant « aux discours de divers ordres de la vie sociale⁷ ».

Aussi la vogue ou le moment ironique est-il aussi bien critique que littéraire. C'est dans ce contexte que s'inscrivent, *nolens volens*, les premières publications d'Olivia Rosenthal, contexte dont elles portent la trace. Si elles convoquent des formes narratives (récit de filiation, de soi, initiatique, d'apprentissage...) et des topoï romanesques, si elles jouent avec des mécanismes rhétoriques d'adhésion ou d'interpellation (l'usage fréquent du *vous*), c'est pour mieux ironiser ces formes et ces mécanismes, en saper les fondements et en railler les pré-supposés. *Mes petites communautés* feint de proposer des portraits de figures familiales (les grands-parents, les parents, l'oncle d'Amérique et la sœur aînée) et mobilise ainsi conjointement les caractéristiques du récit de filiation, des vies minuscules, mais pour les tenir à distance, voire les tourner en dérision⁸ :

-
4. Aaron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 17. Si la critique a souvent retenu le triomphe de l'ironie diagnostiquée par Kibédi Varga, elle a souvent omis de considérer la référence pourtant essentielle au romantisme allemand, c'est-à-dire à une conception philosophique, esthétique et non strictement verbale de l'ironie.
 5. Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 16.
 6. Voir Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477 ; « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 141-155.
 7. Jia Zhao, *L'Ironie dans le roman français depuis 1980 (Echenoz, Chevillard, Gailly, Toussaint)*. Paris, L'Harmattan, 2012, p. 9. On se rappellera aussi de Philippe Hamon se demandant si l'ironie n'est pas « une sorte de "comble" de la littérature qui en exacerbe les traits définitoires. » (*L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 41).
 8. Olivia Rosenthal, *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999. Désormais MPC.

Me voici donc plongée jusqu'au cou dans les histoires de famille, avec la moitié des visages inconnue et l'autre vaguement familière que ça en est écœurant, mais je poursuis en digne fouille-merde et avec la honte nécessaire (c'est bien meilleur) pour un dessein tout à fait intime et strictement égocentrique. (MPC, p. 20)

Exit donc les prétentions à l'universalité, le devoir de mémoire⁹, la dignité offerte aux « humbles » et anonymes de l'histoire par le truchement de l'écriture, ou la nécessité impérieuse d'un projet mûri de longue date, puisque la voix narrative avoue que son intérêt pour son grand-père remonte à la semaine précédente (MPC, p. 16). De même, la possibilité d'atteindre une forme de vérité ou de justesse dans le portrait des disparus est déniée par la voix narrative qui dit tout inventer ou a recours à l'absurde :

Que mon grand-père ait vécu ne m'étonne donc pas (et n'étonnera sans doute personne), qu'il soit mort non plus (c'est un destin commun et je le dis sans philosophie aucune), que mon esprit s'applique à lui redonner animation même fantomatique un peu plus (mais c'est le sort de chacun de se grandement méconnaître) et pour la vie, la sienne la mienne, qui sera ici racontée, je n'en suis que partiellement responsable. (MPC, p. 15-16)

Outre le projet de mémoire familiale et les fondements éthiques du récit de filiation, c'est le discours narratif lui-même qui se trouve miné, ironisé, et ce par deux voies principales : d'une part, les commentaires incessants en incidentes parenthétiques, et, d'autre part, une série d'assertions qui laissent planer le doute sur la fiabilité de la voix narrative. L'incidente parenthétique, stylème majeur de la prose de ces premiers récits, fait intervenir, dans un décrochage énonciatif, une autre voix qui ironise les affirmations de la voix narrative, en raille les prétentions, en dévoile les faiblesses¹⁰. Autrement dit, elle est la voix de l'*eirôn*, la polyphonie énonciative dépliée. Comme le montre Aurélie Adler, dans *Mes petites communautés*, « l'ironie met à mal le pacte de lecture sur lequel repose le récit de filiation en interrogeant sa légitimité¹¹ ». Mais, dans un autre mouvement, cette division des voix et le rôle attribué à chacune se trouvent mis en cause :

[P]arce que j'ai le sens et même le goût de l'imposture, j'ai préféré en quelque sorte (ne riez pas, je vous en prie) épargner (et ne croyez pas que je sois ici ironique), épargner, oui, papa maman, leur faire présent de cette histoire à dormir debout où ils ne sont pas tout à fait afin de leur laisser la place (pas tout l'univers, j'en conviens) d'évoluer librement à l'abri de mes mots et de vos sarcasmes. (MPC, p. 67)

La voix narrative affirme son goût de l'imposture, jetant un doute rétrospectif sur tout ce qui précède, tandis que l'ironiste dévoile par la négative son propre jeu – mais le propre de l'*eirôn*

9. Le texte se termine – sans se clore – sur l'injonction « Mais pour une fois, oublions... » (MPC, p. 151).

10. Voir Sabine Pétilon, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 46-50.

11. Aurélie Adler, « 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. 67.

n'est-il pas précisément de dissimuler sa posture de rusé, de malin¹² ? Que penser dès lors, simultanément, d'une voix narrative qui prise l'imposture et d'un ironiste qui s'affirme ironique ? La tension instaurée par les incidentes parenthétiques, à laquelle le lecteur s'était habitué, fondant son interprétation sur cette polyphonie dévoilée, exposée, s'effondre. Car une troisième dimension constitutive du texte se trouve interrogée, perturbée, celle de sa réception. Par l'entremise du *vous*, une figure de lecteur¹³ se trouve inscrite dans le texte, régulièrement interpellée, ses réactions ou ses prétentions herméneutiques anticipées, dictées ou raillées par la voix narrative – jusqu'au refus même de l'interprétation ordonné par la voix narrative ironiquement impérieuse : « Bref, voilà qui suffit pour votre instruction et pour votre gouverne et vous clouera le bec le temps de lire et d'entendre les suites de cette épopée à n'interpréter sous aucun prétexte comme déjà dit. » (*MPC*, p. 67).

Puisque nous sommes vivants poursuit le même travail de sape, en s'attaquant davantage au récit de soi qu'au tableau familial et aux questions de l'identité personnelle et de l'intériorité, lesquelles sont systématiquement tournées en dérision, tout comme l'inter-texte cartésien qui parcourt tout le récit¹⁴. Au milieu de péripéties sentimentales, la narratrice, qui vit sous la menace d'une ablation de la glande pinéale ou épiphyse (centre de l'âme, liens entre les émotions et le corps pour Descartes), se livre à des parodies de discours philosophique dont Descartes constitue le principal hypotexte¹⁵, s'adressant à sa substance, puis son moi, le tout étant systématiquement tourné en dérision dans une chute burlesque :

Je sens que je ne peux plus tenir moi en laisse et qu'il va s'échapper, que décidément tout fout le camp, ma substance d'abord et maintenant moi, cela commence à faire, il va falloir mettre un peu d'ordre dans tout ça sinon il ne restera de moi-même que des impulsions sans origine, des déclics, des stimulations électromagnétiques, des nerfs, des nerfs en paquet, et ma forme sera réduite à une machine dont les manettes, engrenages et boutons de mise en marche seront rouillés ou entre les mains de je ne sais qui. Qu'on se rassure. Dieu n'existe pas. Première nouvelle, et agréable, de cette fin et début d'année, plein froid. (*PNSV*, p. 45)

À la question de l'identité personnelle vient s'ajouter celle de l'intériorité, elle aussi ironisée dans le récit :

Vous n'avez sans doute pas idée du vacarme que fait l'intérieur de soi quand on lui laisse champ libre et qu'on n'occupe pas le terrain par la parole coûte que coûte et au risque de s'égosiller. J'ai essayé pour vous, j'ai écouté les bruits de mon intérieur avec une constance et un sérieux qui m'étonnent moi-même

-
12. Rappelons que Cicéron restitue l'*eirôneia* par la *dissimulatio* latine. Voir à ce sujet l'étude fondatrice d'Ernst Behler pour qui la dissimulation « constitue le caractère essentiel de l'ancienne conception de l'ironie » (*Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 [1996], p. 17).
 13. Ou des figures, puisque différents types de lecteur sont évoqués par le texte : « (je m'adresse ici à ceux qui lisent comme j'écris, sans reprendre souffle et presque jusqu'à l'asphyxie, lecteurs honorables à qui je tire ma révérence) » (*MPC*, p. 52-53). Sur la question de la réception inscrite dans le texte, voir Estelle Mouton-Rovira, « Imaginer la réception. Figures de lecteurs et déplacements herméneutiques chez Éric Chevillard et Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 190, 2018, p. 59-73.
 14. Olivia Rosenthal, *Puisque nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000. Désormais *PNSV*.
 15. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 13.

parce que je me croyais plus distraite et quelque peu étourneau, chardonneret, rouge-gorge. (PNSV, p. 161)

Tout système (philosophique), toute forme (narrative), toute quête (de soi) se trouvent mis à distance, souvent par les mêmes procédés que dans *Mes petites communautés* : la parodie, l'ironie (et notamment l'auto-ironie), l'humour absurde, les incidentes parenthétiques, le revirement et la palinodie, ainsi que l'inscription du lecteur et l'adresse¹⁶. Est ainsi rendue impossible la double tentation d'adopter un éthos trop sérieux et d'énoncer une vérité univoque. L'ironie elle-même, en tant que posture énonciative et esthétique garantissant un peu trop facilement l'absolution de l'arbitre des élégances, n'échappe pas au soupçon : « Que j'ai l'air bête depuis que j'ai laissé mes facultés hargneuses, mes mots acerbes et mon ironie de façade au vestiaire ! » (PNSV, p. 78) En définitive, si la narratrice évite l'ablation de la glande pinéale, sa tentative parodique de figuration de soi n'aboutit qu'à la question initiale, ultime exemption du sens :

Pour m'être alternativement astreinte aux lois philosophiques et à celles, minuscules et informulées, de ma personne, je crois bien ne plus savoir à quel saint me vouer ni que choisir. En définitive (finalement Descartes avait raison) qui suis-je ? (PNSV, p. 168)

Larvatus prodeo pour rester brièvement en compagnie de Descartes, mais d'un Descartes relu par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « je m'avance en montrant mon masque du doigt¹⁷ ». Tel semble être le *credo* de ces premiers récits héritiers du soupçon, soucieux d'exhiber leurs mécanismes, de mettre à distance toute forme d'illusion, tout en fédérant une « petite communauté » de lecteurs, toujours inscrits dans le texte. Il en est ainsi de *L'Homme de mes rêves...*, récit toujours retardé des (més)aventures de Barnabé, à la manière des amours de Jacques, qui mêle à une pratique de diverses formes de métalepse une interpellation régulière de son lectorat :

Après un quart d'heure de pluie d'été, Barnabé s'est décidé à agir. Il appelle les pompiers, ils arrivent, entrent dans la chambre. Et là... Eux ne paraissent pas surpris, mais le narrateur de cette histoire... n'en trouve plus ses mots et il a le cœur qui lui bat dans la tempe, l'émotion sans doute. Pensez donc¹⁸.

La voix narrative multiplie les transgressions des niveaux narratifs et les manifestations de réflexivité, mais – contrairement aux récits précédents – la nature même de l'ironie évolue : la dissimulation de l'*eirôn* socratique ou la raillerie de l'ironie rhétorique cèdent la place à une forme qui n'est pas sans rappeler les rêveries de Schlegel autour de la « poésie transcendante », véritable manifestation de l'ironie romantique. Celle-ci se caractériserait, en

16. Par exemple : « Vous l'avez compris, il faut désormais tout reprendre à zéro et chercher une nouvelle méthode (la menace qui pesait sur vous, lecteur complice, complice de mes malversations et incohérences, je l'ai mise, sans y consentir vraiment vraiment sans y consentir, je l'ai mise à exécution). » (PNSV, p. 136).

17. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 53.

18. Olivia Rosenthal, *L'homme de mes rêves...*, Paris, Verticales, 2002, p. 56.

empruntant à la « parabase¹⁹ » antique, par la rupture de l'illusion référentielle, la réflexivité (la « belle réflexion de soi²⁰ » du célèbre fragment 238 de l'*Athenäum*) et le recours au paradoxe. Mais en privilégiant des procédés de rupture des niveaux narratifs, de mise en scène du récit et de l'acte de narration, *L'Homme de mes rêves...* s'inscrit pleinement dans les formes de l'esthétique romanesque de son temps, ce que Morgane Kieffer a appelé le « romanesque paradoxal²¹ ».

Se mettre à la place : de l'ironie au dispositif

Si l'on suit cette tension entre adhésion et distanciation, un premier point de bascule se situe à partir du premier texte construit selon un dispositif et un montage²² de matériaux hétéroclites issus notamment d'entretiens et d'enquêtes documentaires, c'est-à-dire entre *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite* et *On n'est pas là pour disparaître*²³. Mais ce qui m'intéresse spécifiquement ici, c'est le rapport particulier à l'empathie qui se tisse entre ces deux textes. La quatrième de couverture des *Fantaisies spéculatives...* invite, tout en reprenant le *vous* désormais familier des lecteurs d'Olivia Rosenthal, à un exercice d'empathie :

Comme vous et moi, J.H. respecte la loi. Il aime son prochain, ne vole pas, ne tue pas, ne s'empiffre pas. Comme vous et moi, il est très compliqué, soutient le contraire, s'invente des ennemis, prétend que le bonheur n'existe pas.

Mettez-vous un instant à sa place, glissez-vous en lui. Et quand cette expérience troublante menacera de vous engloutir, vous ne serez plus surpris par les extravagances de J.H. et vous le tiendrez alors pour un homme ordinaire. (FS, quatrième de couverture)

Comme Stéphane Chaudier²⁴, j'y vois un dispositif ironique, en l'occurrence antiphraastique, dans la mesure où, contrairement à ce qu'affirme la première phrase, les différents chapitres qui constituent le récit ont pour objet la violation systématique de lois religieuses, la transgression de valeurs morales ou politiques, ou encore l'infraction des normes d'une famille

19. La parabase désigne dans le théâtre antique le fait pour l'auteur dramatique de s'adresser directement au public. Sur les liens entre l'ironie romantique et la parabase antique, voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 109.

20. Friedrich Schlegel, *Fragments*, trad. Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1996, p. 169.

21. Voir Morgane Kieffer, *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat, Université de Nanterre – Paris X, 2018. Sur la métalepse, voir en particulier les p. 296-356. Sur la réflexivité de la littérature contemporaine, voir Dominique Viart, « Le scrupule esthétique. Que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi francesi*, n° 177, 2015, p. 489-499.

22. Sur la question du montage, voir Marie-Odile André, « Ce que le montage fait au ressassement », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 97-109.

23. Olivia Rosenthal, *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Paris, Verticales, 2005. Désormais FS ; Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007], p. 89. Désormais ONP.

24. Voir Stéphane Chaudier, « Le pathos intelligent. Rire avec Olivia Rosenthal », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 81-96.

juive orthodoxe. Tout le récit est une traversée par l'absurde et l'humour *nonsense*²⁵ de ces différentes transgressions, des revirements et palinodies de J.H. : si l'on rit parfois de J.H., de ses fantaisies loufoques, on rit aussi avec lui de la loi²⁶, des interdits, de la morale et du politiquement correct. Faut-il dès lors prendre au sérieux l'injonction à l'empathie, à se mettre à la place de J.H. ? Est-ce seulement possible dans la mesure où J.H. apparaît au long du récit comme un individu dont la « place » est inexistante, sans cesse mouvante au gré de ses « fantaisies spéculatives » (il refuse de manger du porc puis rêve de se métamorphoser en cochon à coup de greffes, il veut devenir une femme, y renonce, puis y revient toujours pour des motifs absurdes, il veut accueillir un Palestinien puis se demande si ces derniers ne sont pas antisémites...) ? Aussi l'exercice d'empathie proposé n'apparaît-il pas plus sérieux que les multiples projections de J.H. lui-même lisant *Shoah* et s'identifiant à toutes les victimes, disparues et rescapées :

Grâce à sa mère, J.H. peut, sur la plage, se raconter en accéléré l'histoire malheureuse de son peuple, les pogroms, les humiliations, le ghetto, les camps, cela lui donne de la fierté, de la force, et aussi du courage, cela lui donne le courage de pleurer, je m'octroie le droit de pleurer, pense J.H., je revis en ma chair tous les drames qui dans ce livre sont relatés [...], je suis un survivant ou un mort. (FS, p. 14-15)

L'humour joue d'une part sur le décalage entre la légèreté, voire la trivialité du contexte – J.H. est en vacances à la plage, il commence la lecture de *Shoah* car une mouette a recouvert de guano son autre livre – et la gravité à la fois du livre et du devoir de mémoire, de l'héritage qu'il impose à J.H., et d'autre part sur les multiples revirements de J.H. Ce décalage permanent entre gravité et dérision, qui n'est pas sans rappeler le Portnoy de Philip Roth ou certains personnages de Woody Allen, concerne aussi bien la voix narrative que les nombreuses pensées de J.H. au discours rapporté : « Je suis différent, bronzé certes mais blessé intérieurement par l'Histoire comme aucun homme sur cette plage ne peut l'être, je suis le rejeton d'une terrible tragédie et je vais lire *Shoah* par fidélité, pour compatir à la souffrance des miens, pour me recueillir. » (FS, p. 13).

Le discours rapporté est omniprésent sous différentes formes – direct, indirect, direct et indirect libres –, mais le dispositif énonciatif est relativement simple : la voix narrative feint généralement d'adhérer à la logique du personnage, dans une forme de distanciation ironique, laquelle logique contradictoire nous est transmise par le discours rapporté. Avec *On n'est pas là pour disparaître*, en revanche, Olivia Rosenthal initie un dispositif polyphonique qui mêle une pluralité de voix et de textes de genres différents : discours scientifique sur la maladie, biographie du docteur Alzheimer, récit autobiographique, récit d'un fait divers (à la troisième puis à la première personne), exercices adressés à une deuxième personne, textes

25. Ainsi, par exemple, lorsque J.H., arrivé sur la plage, constate que le livre offert par sa mère est *Shoah* et se met à en répéter le titre avec obstination : « Un Juif qui, sur une plage, fait allusion au génocide, indispose toujours ses voisins, mais que cela ne me décourage pas, au contraire. Montrons à la population estivale qu'il n'y a pas de bons et de mauvais sujets et qu'on peut faire de *Shoah* un livre de plage, à condition de se protéger du soleil sous un bon parasol et de ne prêter qu'une attention relative à cette société des loisirs dont malgré les apparences on fait partie. » (FS, p. 12).

26. Pour Chaudier, l'objet même du rire d'Olivia Rosenthal, « c'est le sujet soumis à la Loi » (art. cit., p. 81).

à la disposition poétique, etc.²⁷. Le livre articule une volonté de maîtriser la peur, l'angoisse que fait naître la maladie d'Alzheimer et la pénibilité d'un tel projet, la difficulté avouée de l'affliction que provoque l'entreprise scripturaire. Parmi les différentes voix et les différents textes qui le composent, je m'arrêterai sur l'un des « exercices » adressés à un *vous* :

Faites un exercice.

Imaginez que vieux et malade, vous soyez placés dans une maison de retraite, que personne ne vienne jamais vous voir, ceux ou celles qui auraient pu vous rendre visite étant déjà morts et enterrés.

Je vous l'accorde, l'exercice n'est pas fameux.

C'est à force de faire ce genre d'exercice qu'on finit par s'intéresser à la maladie de A. et presque à entrer dans la tête de ceux qui en souffrent. En fait, l'anxiété diminue à mesure qu'on entre, qu'on entre à l'intérieur de la tête. (ONP, p. 89)

Les exercices proposés par la voix narrative ont souvent trait à l'empathie, à l'identification ou à la projection imaginaire : « entrer dans la tête de ceux qui souffrent », ici. Même si la voix narrative concède dans un euphémisme humoristique que « l'exercice n'est pas fameux », on mesure la distance qui sépare cet exercice de la quatrième de couverture des *Fantaisies* : si l'identification fonctionne comme une forme de repoussoir – il s'agit de se projeter dans un destin à la fois tragique et probable –, elle est présentée comme non seulement possible (ce dont on pouvait douter avec J.H.), mais souhaitable (puisque l'empathie avec le malade d'Alzheimer ferait diminuer l'anxiété liée à la maladie qui parcourt tout le livre)²⁸. L'un des enjeux pour la voix narrative est d'accéder à une compréhension intime d'une maladie qui détruit la mémoire et dépersonnalise l'individu en affectant les fondements de son identité :

[J]'essaye de me concentrer sur leurs expressions, d'entrer dans leur regard, dans ce qu'ils perçoivent, dans la manière dont ils décomposent l'objet qu'ils ont sous les yeux sans forcément le reconnaître, j'essaye. Je n'y arrive pas. Pas tout de suite. Il faut du temps. Il faut du temps pour entrer dans la tête d'un malade de A. Pour cesser de ne voir là qu'une déchéance. Une perte. Une régression. Une projection de notre avenir. Il faut beaucoup de temps. (ONP, p. 116-117)

27. Pour une étude plus développée du texte, voir Fabien Gris, « La maladie d'Alzheimer ou l'oubli de la famille. *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal », dans Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 12, 2016, p. 79-94 ; Marie-Odile André, « Hériter la mémoire ? – Olivia Rosenthal et la maladie de A. », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction / Non fiction XXI », 2017, p. 169-180.

28. Certes l'exercice proposé est un cas limite car il s'agit de s'identifier à des patients qui présentent de graves troubles d'identité, qui sont devenus incapables de répondre à la question *qui suis-je*, ne serait-ce qu'en déclinant leur état civil. Il faut donc de se mettre à la place de ceux dont la place est devenue incertaine, opération qui fait écho au travail d'entretiens et d'immersion qui préside à l'écriture chez Rosenthal et consiste à éprouver « l'inconfort de celui qui n'est pas à sa place » (Olivia Rosenthal, « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61). Mais dans *Les fantaisies spéculatives*, le récit contrecarre ou court-circuite l'injonction à l'identification de la quatrième de couverture, ce qui n'est pas le cas dans *On n'est pas là pour disparaître*.

Si la narratrice de *Puisque nous sommes vivants* pouvait déconstruire les présupposés du récit de soi, la permanence ou la stabilité du moi par exemple, parodier le discours philosophique, la confrontation avec la maladie de A. provoque un changement de registre évident. Il s'agit de tout abandonner, de lâcher prise²⁹ pour accéder à une expérience radicale de décentrement de soi, sur les décombres de l'identité personnelle. Dès lors, à partir d'*On n'est pas là pour disparaître*, l'empathie n'est plus un phénomène ironisé ou détourné de façon ludique, mais un processus susceptible de donner accès à l'expérience de la maladie et d'aider à ne plus la considérer comme une disparition progressive. Pour autant, il ne s'agit pas de céder aux facilités du pathos, de chercher à susciter à peu de frais l'émotion ou la terreur que peut engendrer la perspective de la maladie³⁰. En premier lieu, il faut remarquer que l'ironie – du sort en l'occurrence – et l'humour noir ne sont pas absents du livre, par exemple lorsque la narratrice constate que désormais seules les personnes atteintes de la maladie portent le nom d'Alzheimer. En second lieu, le récit déploie des stratégies rhétoriques pour évacuer le pathos. En même temps qu'une plongée dans la maladie, *On n'est pas là pour disparaître* est aussi une mise à bonne distance des effets de cette affection : « Tu souffres quand tu penses à Monsieur T. Ne pas y penser. Occuper sa pensée à d'autres activités. Réserver le souvenir ou l'image de Monsieur T. pour des moments délimités et spécifiques. » (*ONP*, p. 143).

Hormis les effets du dispositif énonciatif, du montage et du ressassement³¹, j'aimerais m'arrêter sur trois procédés de distanciation d'ordre plus strictement langagier. Les deux premiers sont patents dans le dernier exemple : il s'agit d'abord de l'énallage pronominal et en l'occurrence du fait pour la voix narrative de s'interpeller en se désignant elle-même à la deuxième personne. Le *tu* d'auto-adresse intervient souvent dans des séquences de forte intensité affective et peut signaler une forme de mise à distance :

Jamais tu n'aurais imaginé que ton père puisse un jour te confondre avec sa femme. (*ONP*, p. 38)

Jamais tu n'aurais imaginé que ton père te demanderait de partager sa couche, que cette proposition te choquerait et te consolerait aussi, que tu serais en partie choquée et en partie consolée par la proposition de ton père. (*ONP*, p. 55)

L'usage de la deuxième personne est ambivalent. On peut y voir une interpellation, une prise à partie du lecteur pour une plus grande implication ou adhésion. Mais on peut également lire le *tu* ici comme un dédoublement de soi, qui confère un caractère dialogal et réflexif à la voix narrative et, à ce titre, peut être considéré comme moins propice à l'identification et au pathos. C'est, à mon sens, la valeur de la deuxième personne ici. En occupant simultanément les deux rangs personnels du dialogue (ce *tu* implique un *je* implicite), la voix narrative sature l'énonciation de discours et ne laisse que peu de place à l'identification. La variation prono-

29. On peut se demander si l'usage récurrent de cette locution, mot d'ordre de notre époque devenu lieu commun, ne procède pas d'un mécanisme de mise à distance dans le texte (voir par exemple *ONP*, p. 148).

30. On se reportera aux analyses de Stéphane Chaudier sur le « pathos intelligent », art. cit.

31. Voir à ce propos Marie-Odile André, « Ce que le montage fait au ressassement », art. cit.

minale peut également, dans le jeu du ressassement, opérer une transition de la première à la troisième personne :

Je me laisser aller, je me laisse tomber, je me laisse plonger, je me laisse faire, je me laisse vivre, je me laisse torcher et baigner et caresser, c'est un plaisir incroyable de lâcher prise. (ONP, p. 142)

Elle s'est laissée faire, laissée porter, laissée tomber, elle s'est dérobée, abandonnée, soustraite, elle a lâché prise. (ONP, p. 151)

Le passage de la P1 à la P3 marque de façon plus évidente encore une impersonnalisation de l'énonciation, une éviction du sujet et une prise de distance permettant de se considérer « soi-même comme un autre ». Le deuxième procédé est le recours fréquent aux phrases infinitives et aux modes non personnels du verbe en général. L'infinitif, lorsqu'il succède au *tu*, peut être auto-injonctif – c'est un trait caractéristique du monologue intérieur par exemple –, il fait écho dès lors aux « exercices » proposés au *vous*. Mais l'effacement de la flexion personnelle permet surtout à la voix narrative de maîtriser la charge affective et l'investissement subjectif. Enfin, le troisième procédé concerne plus particulièrement la question du suicide de la sœur – question qui hante une bonne part de l'œuvre : il consiste à rejeter comme circonstant grammatical (proposition subordonnée ou syntagme prépositionnel) ce qui constitue l'événement tragique et l'information principale de la phrase : « Après le suicide de ma sœur aînée, mes parents ont déserté le cabinet du docteur Papazian de peur que les lieux ne leur rappellent un temps de promesses et ne teintent leur douleur du sentiment que tout aurait pu être différent. » (ONP, p. 151). Le même phénomène est perceptible dans la variation autour de la proposition subordonnée hypothétique :

Je me demande comment aurait été ma vie si ma sœur n'avait pas mis fin à ses jours. (ONP, p. 160)

Je me demande ce qu'aurait été la vie de mes parents si ma sœur n'avait pas mis fin à ses jours. (ONP, p. 164)

Je me demande ce qu'aurait été ma vie si ma sœur ne s'était pas jetée par la fenêtre. (ONP, p. 166)

Toute émotion liée au suicide de la sœur est mise à distance grammaticalement, car présentée comme accessoire, circonstancielle et subordonnée. Ces trois procédés grammaticaux et énonciatifs, parmi d'autres, montrent la position d'équilibre dans laquelle se maintient *On n'est pas là pour disparaître* entre l'épreuve de l'empathie avec les malades d'Alzheimer, la volonté d'appréhender les effets de la maladie de l'intérieur et, par ailleurs, un souci de ne pas verser dans l'émotion facile, le maintien à distance d'un pathos trop évident.

Le rire et les larmes : projection et identification

Cette position d'équilibre est aussi celle du deuxième grand livre construit autour d'un dispositif polyphonique et plurigénérique. *Que font les rennes après Noël ?* alterne entre un

récit autobiographique au *vous*, une fiction grinçante et loufoque sur la réintroduction des loups, des textes légaux, et des textes issus d'entretiens avec un dresseur de loups, un soigneur dans un zoo, un chercheur qui effectue des expérimentations en laboratoire sur des animaux, un tueur dans un abattoir et un boucher³². À la trame de la question animale s'entrecroise la chaîne d'un récit personnel de libération, de conquête progressive d'indépendance et d'acceptation de son identité sexuelle ; ce tissage est l'occasion d'interroger les notions de domination et d'émancipation, d'instaurer du jeu dans les frontières entre l'attachement et la dépendance, entre l'éducation et l'élevage, entre la domination et l'émancipation. À tout cela s'ajoute une réflexion sur les mécanismes et les pouvoirs de l'identification dans l'art cinématographique, qui se poursuivra dans plusieurs textes postérieurs³³.

Afin de suivre l'hypothèse d'une inversion progressive de la dominante entre distanciation et adhésion, je me concentrerai sur deux points en particulier. En premier lieu, le récit de soi (ou que l'on peut légitimement supposer tel) occupe une place croissante par rapport à *On n'est pas là pour disparaître*. De fait, la confrontation entre ce fil narratif à la deuxième personne et les autres textes (fictions, matériaux documentaires, expériences de visionnages de films) se révèle peu à peu un dispositif d'interprétation et d'élucidation de soi : le rapport aux animaux permet de se dégager d'une perspective anthropocentrée et cette défamiliarisation met en cause les fausses évidences liées à l'imposition de comportements intériorisés au cours de l'enfance et à l'acquisition d'un habitus civilisé par la narratrice. La notion d'imprégnation, par exemple, éclaire d'un jour nouveau et particulièrement cru les liens de dépendance et de contraintes qui se nouent pour la narratrice au sein de la cellule familiale, tout comme la disposition en miroir de l'élevage et de l'éducation, ou de l'élevage porcin en particulier et de la dégradation progressive de sa relation maritale (la confrontation à autrui est ici confrontation aux truies).

Le récit de soi se fait donc en partie de façon oblique par un dispositif heuristique qui crée un système d'échos entre la question animale et les rapports humains, met en tension le sauvage et le familier et souligne la part de domestication intériorisée par tout un chacun au cours du processus de socialisation. En retour, il met en lumière parfois sous la forme d'un humour noir, grinçant ou loufoque, la violence, les absurdités de notre rapport aux bêtes, à l'élevage et au monde sauvage, ainsi que les frontières entre humanité et animalité. L'humour corrosif du récit prend souvent la forme de « l'antiphrase axiologique³⁴ », c'est-à-dire qu'il consiste à dire « ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être³⁵ ». C'est le cas, de façon exemplaire, lorsqu'il est question de la chasse. La « réintroduction dans la nature d'espèces sauvages élevées en captivité », dans un périmètre défini, permet de « favoriser la chasse, en assurant au chasseur une plus grande sécurité et un plus

32. Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010. Désormais *QFR*.

33. Pour une analyse plus approfondie de l'identification à des objets filmiques chez Rosenthal, je renvoie à Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012, p. 594-603.

34. Gérard Genette, « Mort de rire », dans *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 197.

35. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, p. 97.

grand pourcentage de réussite » (*QFR*, p. 101). Plus encore, ces bêtes ayant été imprégnées et parfois même droguées, « le tireur éprouve les plaisirs de la chasse sans les inconvénients habituellement inhérents à cette activité. » (*QFR*, p. 102). De même, les techniques d'insémination artificielle sur certains animaux sauvages assurent la préservation d'espèces telles que les outardes. « Grâce à la science, conclut la voix narrative, la chasse n'est plus en danger. » (*ibid.*). On remarquera enfin que ces antiphrases axiologiques sont mises en regard du récit autobiographique, lequel transpose le lexique de la chasse et de la traque (par l'homme et par l'animal) aux rapports amoureux : « Pour trouver la personne que vous voulez introduire dans votre chambre, il vous faut sortir un peu, apprendre la patience, l'affût, les méthodes d'approche, la capture et la prise. Dans ce domaine, vous êtes une novice. » (*ibid.*).

Le récit de l'émancipation personnelle de la narratrice se fait donc par le truchement de la vie animale et des interactions entre espèces, mais il se fait aussi, sur le plan énonciatif, par le recours au *vous*. À ce titre, ce n'est plus du tout le *vous* qui construisait une figure de lecteur inscrit dans les premiers romans, un *vous* interpellé, tyrannisé, une adresse raillée comme un mécanisme d'adhésion trop facile. Par une forme de déplacement proche de l'énullage, le *vous* est désormais l'instance pronomiale du récit de soi. Il me semble qu'il y a là une inversion majeure par rapport aux premières œuvres, qui ne tient pas seulement au fait que le *vous* vaut dorénavant pour un *je*. Le *vous* autobiographique génère deux effets principaux : comme le *tu* précédemment étudié, il opère une mise à distance de soi, un dédoublement énonciatif et réflexif de la voix narrative dans l'auto-adresse ; mais plus encore que le *tu*, car ce dernier est le pronom de l'adresse familière³⁶.

Le choix du *vous* au détriment du *tu* participerait dès lors d'une défamiliarisation de la voix narrative, au même titre que la confrontation avec des formes de vie animale, dans un récit qui narre une libération de liens familiaux trop contraignants. Mais ce *vous* autobiographique provoque une mise à distance de soi en même temps qu'il mobilise des mécanismes d'interpellation et de projection pour le lectorat, en raison du « potentiel transpersonnel de la deuxième personne³⁷ ». Autrement dit : le *vous* des premiers récits fait semblant d'être *moi* lecteur mais pour mieux me renvoyer à l'illusion que représente toute immersion fictionnelle, tandis que le *vous* de *Que font les rennes après Noël ?* est vraisemblablement l'autrice du récit, mais m'invite à une forme de participation empathique³⁸.

Le second point qui me retient est l'attention accordée aux mécanismes de projection et d'identification en jeu dans l'art cinématographique, et le rôle qu'ils jouent dans le dispositif d'élucidation de soi. Dans *Que font les rennes après Noël ?*, « [l]a plasticité de l'identification

36. La réflexivité de la voix narrative est mise en évidence par les nombreuses formes réfléchies ressassées tout au long du texte : *vous vous retenez, vous vous taisez, vous vous imprégnez, vous vous absentez, vous vous oubliez, vous vous réveillez, vous vous identifiez, vous vous émancipez...* En suivant cette litanie des formes réfléchies, on reconstituerait sans doute le parcours d'émancipation qui est au cœur du récit.

37. Daniel Seixas Oliveira, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2021, p. 74.

38. Anne Simon va plus loin en estimant que le *vous* qui inclut le lecteur permet « de l'adresser en son tréfonds et de lui enjoindre de se libérer à son tour de la prégnance du biopouvoir et des stéréotypes » (*Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021, p. 266).

[...] permet à la voix narrative de s'incarner en différentes figures » et « la diffraction érotique de la projection imaginaire » au visionnage de *King Kong* et de *La Féline* participe de la révélation de l'identité sexuelle et, à ce titre, de la trajectoire émancipatrice³⁹. Deux textes à ce jour prolongent cette réflexion et ce questionnement critique sur les pouvoirs de la fiction cinématographique, soit qu'il s'agisse de l'expérience vécue par la narratrice elle-même (*Toutes les femmes sont des aliens*), soit qu'à cette expérience se mêlent des témoignages réécrits à partir d'entretiens liant à chaque fois un prénom et un film (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*)⁴⁰.

Jean-Max Colard voit dans ce rapport à la projection et à l'identification dans un film un modèle de saisie de soi qu'il nomme « filmo-graphie » : contrairement à l'identité narrative dans un récit de vie linéaire proposée par Ricoeur, ce modèle serait apte à accueillir ce qu'une existence contient d'irrégulier, de discontinu⁴¹. Montage et projection participent donc du renouvellement du récit biographique (de soi ou des autres), que Colard considère comme « un des enjeux fondamentaux de nombreux textes d'Olivia Rosenthal, par exemple *Mes petites communautés*⁴² ». Cette intuition permet en outre de mesurer la trajectoire tracée par ces textes : car dans *Mes petites communautés* ou *Puisque nous sommes vivants*, le genre biographique ou autobiographique était abordé sous l'angle de l'ironie et de la parodie, tandis que les dispositifs d'identification qui président à la « filmo-graphie » supposent une forme d'adhésion. Au risque d'être schématique, on peut décrire ce trajet comme un passage du rire aux larmes, et ce malgré l'humour qui traverse encore *Que font les rennes après Noël ?*.

Or, cette évolution dans la prose d'Olivia Rosenthal est concomitante d'un épuisement de la position hégémonique de l'ironie comme valeur esthétique dans la prose narrative française et les études littéraires sous l'impulsion d'un tournant éthique puis pragmatique. Le « moment ironique » de la prose narrative française, amorcé à la fin des années 1970, connaîtrait une forme de déclin au cours des années 2000 pour être remplacé lors de la décennie 2010 par d'autres valeurs esthétiques dominantes, le *care*, l'empathie, la capacité à prendre en charge les différents traumas collectifs et individuels ou à émanciper les individus par des usages plus directement politiques de la fiction⁴³. Tel me semble être, à ce jour, le

39. Dominique Rabaté, « Les fonctions de l'identification » dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, p. 145, 144.

40. Sur le caractère ambivalent des effets cognitifs de la fiction chez Rosenthal et sur l'inscription de son œuvre dans une conception pragmatique de la fiction, voir Justine Huppe, « Du réel qui toujours déborde. Réalité, fiction et usages dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal », Séminaire doctoral en Langues et Lettres, Laboratoire Passages, XX-XXI, 26 septembre 2017.

41. Jean-Max Colard, « Filmobiographie et récit de vie », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime, op. cit.*, p. 156. Dominique Rabaté prolonge cette réflexion sur la discontinuité et le caractère non linéaire d'une existence à partir de la notion d'« individu épisodique » proposée par Galen Strawson (« L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi francesi*, n° 175, 2015, p. 54-62).

42. Jean-Max Colard, « Filmobiographie et récit de vie », art. cit., p. 162.

43. Voir à ce sujet Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017. Il faut bien garder en tête que l'ironie et l'humour ne disparaissent pas totalement, loin s'en faut, de la production littéraire, tout comme les années 1980-2010 n'ont pas enfanté que des œuvres ironiques et distanciées. Ce qui importe ici, ce sont les valeurs dominantes, légitimantes, et les imaginaires littéraires qui en découlent.

trajet effectué en quelques étapes par le travail d'Olivia Rosenthal, de ce que l'on pourrait qualifier de « post formalisme » ironique et parodique à des textes construits, entre autres, à partir d'entretiens, qui manifestent un souci éthique et une conception pragmatique de la fiction et de la littérature, et placent en leur centre des notions telles que l'empathie, la bienveillance et le soin⁴⁴. La pratique de l'entretien, affirme Rosenthal, « exige de l'attention, de la bienveillance, du souci, de l'empathie, de la rapidité, de la répartie, le goût de l'improvisation et un certain sens critique⁴⁵. » Ou encore : « Écrire à partir d'entretiens, [...] c'est aussi essayer de construire de la cohérence, d'inventer par la langue un continuum entre des mondes qui paraissent étanches, c'est revenir encore et toujours sur les manières qu'il nous faut trouver pour vivre ensemble⁴⁶. »

Éloge des bâtards est, à mon sens, particulièrement représentatif de cette évolution, captant un esprit du temps si l'expression n'était pas pompeuse. Le retour à la fiction (même en partie inspirée de faits autobiographiques) ne s'accompagne pas d'un retour à la distanciation ironique, tant s'en faut⁴⁷. La narratrice Lily est affectée d'un don ou syndrome télépathique : elle se trouve régulièrement envahie par la voix et la vie d'individus qu'elle ne fait que croiser. Dans *Puisque nous sommes vivants*, la narratrice, en mal d'inspiration pour devenir écrivaine, cherchait à s'emplir ainsi de l'histoire des autres, glanée dans le journal :

[L]'important étant de faire vivre le mystère de cet attachement, de s'imprégner, de se remplir de cette histoire qui n'est pas la sienne et de la personne à qui appartient cette histoire, ce qui suppose par conséquent qu'on se vide préalablement de soi-même et je vous l'assure et vous en avertis cette opération n'est pas simple car il y a presque toujours un reste dont il est bien difficile de se débarrasser. (*PNSV*, p. 118-119).

Mais ce qui était parodié dans le récit paru en 2000 devient sérieux dans le roman paru près de vingt ans plus tard. L'ouvrage est construit autour d'une série de cinq nuits au cours desquelles certains des neuf personnages qui formeront les Bâtards livrent un récit autobiographique à la fonction largement thérapeutique, cathartique, sur fond d'actes de résistance au pouvoir – qui rappellent aussi bien l'agit-prop que les actions des zadistes⁴⁸ – dans un système dystopique. La narratrice, les personnages et, en définitive, le roman manifestent

44. Cet article a été écrit avant la publication d'*Un singe à ma fenêtre* (Paris, Verticales, 2022).

45. Olivia Rosenthal, « J'entends des voix », art. cit., p. 63.

46. *Ibid.* On pourrait trouver des propos assez proches dès la fin des années 1990, par exemple chez François Bon à propos des ateliers d'écriture. Mais ce qui m'importe ici, c'est le caractère presque doxique d'une telle conception des entretiens et de la littérature aujourd'hui.

47. Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019. Désormais *ÉB*. Le titre emprunte à Marthe Robert, comme le souligne à plusieurs reprises la narratrice, mais il rappelle également le propos d'Isabelle à propos des *Quatre cents coups* : « On devient éducatrice pour sauver les bâtards, consoler leur peine, leur donner les moyens de supporter l'abandon. » (Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012, p. 77).

48. La référence aux ZAD est explicite dans le roman : « J'ai lu il y a peu l'article d'un écrivain qui se réjouissait de la manière dont les ZAD avaient prospéré et il disait qu'avec leurs masques de hiboux, qui sont des masques pour rire, avec leurs manières théâtrales et potaches, avec leur humour décalé et un peu idiot qui est l'humour des petits, les zadistes avaient réussi à tenir tête aux gendarmes. C'est ce que nous faisons, nous aussi. » (*ÉB*, p. 313).

une croyance dans les vertus de la parole, de l'écoute et de l'empathie, actes et attitudes propres à générer une communauté fondée sur la compassion, la communication et la représentation de soi :

Je me dis aussi que pour comprendre le monde qui nous entoure, c'est bon d'être en contact intime avec les protagonistes de ce monde, même sauvages, même retirés dans les derniers bois qui entourent la ville, même réfractaires, même exclus, même violents. Si on passait un peu plus de temps à converser avec nos semblables, on se porterait mieux, c'est ma conviction. (ÉB, p. 288)

Je me dis que la parole est la seule chose qui atténue nos malheurs, qui donne du sens à notre humanité, qui nous explique à nous-mêmes ce que nous faisons là et comment nous le faisons. Si nous n'avions pas la parole, nous serions méchants, nous serions brutaux, nous serions dangereux. (ÉB, p. 309)

Paru à la fin d'une décennie « non ironique », pour ce qui concerne la prose narrative française du moins, le roman marque l'aboutissement d'une trajectoire de la distanciation vers l'adhésion, de l'ironie vers l'empathie.

En définitive, ce que montre ce parcours un peu cursif à travers différents textes qui s'étalent sur deux décennies, c'est à la fois la constance de certains procédés langagiers (le *vous*, la pratique de la parenthèse) et de certains motifs (la famille, la mémoire, l'héritage, le fait de se mettre à la place d'autrui), mais aussi les profondes évolutions en terme d'esthétique et de visée pragmatique qui se dissimulent derrière cette apparente homogénéité. Le second enseignement, c'est que, par-delà son originalité, l'évolution de l'œuvre d'Olivia Rosenthal est, *mutatis mutandis*, représentative de celle d'une prose narrative française, qui a vu, au cours des deux dernières décennies, de grands ironistes infléchir le ton de leurs œuvres (pensons au Toussaint du cycle de Marie, au Echenoz des petites biographies ou au Houellebecq de *La Carte et le Territoire* et de *Sérotonine*), mais aussi la publication d'œuvres emblématiques d'une conception empathique de la littérature (telles que *Réparer les vivants* de Kerangal, *D'autres vie que la mienne* de Carrère ou encore *La Chambre des amants* de Reinhardt). Elle exemplifie enfin le passage identifié par Gilles Philippe entre un « moment énonciatif » (les décrochages parenthétiques, les adresses, les variations pronominales) amorcé au début des années 1980 et un « moment sociodiscursif » dont les signes les plus visibles apparaissent au tournant du siècle, caractérisé notamment par des usages politiques ou thérapeutiques de la fiction ou par l'essor des « littératures exposées⁴⁹ », hors du livre⁵⁰.

49. Voir les deux numéros de la revue *Littérature*, co-dirigés avec Lionel Ruffel : *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre* (n° 160, 2010) et *La littérature exposée 2* (n° 192, 2018).

50. Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, p. 116-119.

Bibliographie

- 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.
- ANDRÉ Marie-Odile, « Hériter la mémoire ? – Olivia Rosenthal et la maladie de A. », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction / Non fiction XXI », 2017, p. 169-180.
- « Ce que le montage fait au ressassement », 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. 97-109.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BEHLER Ernst, *Ironie et modernité*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Presses universitaires de France, 1997 [*Ironie und literarische Moderne*, 1996].
- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1900].
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.
- CHAUDIER Stéphane, « Le pathos intelligent. Rire avec Olivia Rosenthal », 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. 81-96.
- COLARD Jean-Max, « Filmo-biographie et récit de vie », 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. 153-165
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920].
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2017.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- « Mort de rire », dans *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 134-225.
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012. theses.hal.science/tel-00940135
- « La maladie d'Alzheimer ou l'oubli de la famille. *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal », dans Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 12, 2016, p. 79-94.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HUPPE Justine, « Du réel qui toujours déborde. Réalité, fiction et usages dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal », Séminaire doctoral en Langues et Lettres, Laboratoire Passages, XX-XXI, 26 septembre 2017. hdl.handle.net/2268/215629
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477. hdl.handle.net/1807/10265
- « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 141-155. hdl.handle.net/1807/10253
- KIBEDI VARGA Aaron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 3-22. doi.org/10.3406/litt.1990.1506
- KIEFFER Morgane, *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat, Université de Nanterre – Paris X, 2018. tel.archives-ouvertes.fr/tel-03506208
- LAFERRIÈRE Aude et MARTIN-ACHARD Frédéric (dir.), « (In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020) », *Carnets*, n° 23, 2022. doi.org/10.4000/carnets.13333
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

- MOUTON-ROVIRA Estelle, « Imaginer la réception. Figures de lecteurs et déplacements herméneutiques chez Éric Chevillard et Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 190, 2018, p. 59-73. doi.org/10.3917/litt.190.0059
- PÉTILLON Sabine, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 46-50. doi.org/10.3406/igram.2004.2563
- PHILIPPE Gilles, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.
- RABATÉ Dominique, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi francesi*, n° 175, 2015, p. 54-62. doi.org/10.4000/studifrancesi.282
- « 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.
- ROSENTHAL Olivia, *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999.
- *Puisse nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000.
- *L'homme de mes rêves...*, Paris, Verticales, 2002.
- *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Paris, Verticales, 2005.
- *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007].
- *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012.
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61-71.
- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016.
- *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010. À consulter sur www.cairn.info
- *Littérature*, n° 192, *La littérature exposée 2*, 2018. À consulter sur www.cairn.info
- SCHLEGEL Friedrich, *Fragments*, trad. Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1996.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- SEIXAS OLIVEIRA Daniel, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2021.
- SIMON Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.
- VIART Dominique, « Le scrupule esthétique. Que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi francesi*, n° 177, 2015, p. 489-499. doi.org/10.4000/studifrancesi.1196
- ZHAO Jia, *L'Ironie dans le roman français depuis 1980 (Echenoz, Chevillard, Gailly, Toussaint)*. Paris, L'Harmattan, 2012.