

Les exercices interprétatifs d'Olivia Rosenthal La réception, entre intime et collectif

Estelle Mouton-Rovira, Université Bordeaux
Montaigne 

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

Estelle Mouton-Rovira, « Les exercices interprétatifs d'Olivia Rosenthal. La réception, entre intime et collectif », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 35-49.
doi.org/10.51777/relief13495

Les exercices interprétatifs d'Olivia Rosenthal La réception, entre intime et collectif

Estelle MOUTON-ROVIRA, Université Bordeaux Montaigne

Résumé

À partir d'*On n'est pas là pour disparaître*, *Que font les rennes après Noël ?*, *Toutes les femmes sont des aliens*, *Éloge des bâtards* et *Futur antérieur*, cet article propose d'envisager la réception chez Olivia Rosenthal comme l'une des modalités du récit. Le visionnage de films mais aussi, par extension, le rapport au récit oral font apparaître la manière dont les destinataires se laissent influencer ou, au contraire, résistent aux phénomènes d'identification que suscite la narration. Les textes d'Olivia Rosenthal proposent ainsi une réflexion sur la réception esthétique, à partir d'un répertoire d'exercices interprétatifs, figurés ou racontés, qui mettent en perspective la construction de soi, mais aussi le rapport à l'autre, interrogeant par là les potentialités de mise en commun des expériences que reconfigure le récit.

L'écriture d'Olivia Rosenthal s'inscrit tout à la fois dans une veine narrative, propre à emporter l'adhésion de ses lecteur·ice·s, et dans une veine critique, qui déjoue les manières de lire et d'interpréter les textes narratifs. Ce double mouvement, qui happe les destinataires autant qu'il les retient, symboliquement, au seuil du texte, se donne à lire de façon privilégiée dans les récits de réception, une forme que je propose d'identifier, dont on trouve plusieurs déclinaisons dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal. Dans *Que font les rennes après Noël ?* (2010), *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (2012) et *Toutes les femmes sont des aliens* (2016), le recueil par le texte littéraire d'expériences de réception cinématographique permet de réfléchir, d'une part, aux réflexes interprétatifs que supposent ces films et, d'autre part, à la manière dont ils s'intègrent aux trajectoires existentielles des spectateur·ice·s. S'y ajoutent les « exercices » proposés aux lecteur·ice·s dans *On n'est pas là pour disparaître* (2007), qui mettent à l'épreuve les potentialités projectives de l'expérience de réception. Je propose d'examiner d'abord les différentes configurations formelles qui donnent à lire la réception, avant d'en interroger la portée : parce que la plupart de ses livres sont fondés sur une pratique d'enquête et d'entretiens, Olivia Rosenthal est elle-même réceptrice des voix que ses récits orchestrent. C'est ce qui explique en partie la tension qui caractérise ces formes, entre une dimension réflexive, qui théorise des pratiques de la réception en donnant à percevoir les effets de celle-ci, et la dimension potentiellement empathique que ces figures supposent – une tension que l'on retrouve enfin dans *Éloge des bâtards* (2019). En somme, comme le montre le petit volume *Futur antérieur* (2022) qu'Olivia Rosenthal a fait paraître dans la collection « Diaporama » de l'Imec, ce que l'autrice cherche à saisir n'est pas tant l'effet des œuvres sur les consciences que les transformations parfois infimes que les textes comme les images produisent chez leurs destinataires, et que son travail permet de saisir, dans une perspective tout

à la fois intime (l'écriture comme espace de réception et d'interprétation) et collective (la lecture comme mouvement de transmission et de réinterprétation).

Raconter/figurer la réception : délimitations formelles

Le souci de la réception, dans les livres d'Olivia Rosenthal, est présent depuis ses premiers textes. La figure du destinataire y était alors convoquée à travers une tonalité plutôt parodique, par un geste de dévoilement du projet d'écriture qui l'inscrivait dans une filiation réflexive, moderniste, plutôt ludique – dans *Mes Petites communautés* (1999), par exemple, les adresses provocatrices au « lecteur » permettent d'exhiber le jeu formel autour de l'écriture de soi, tout à la fois remobilisée et mise à distance dans ce texte¹. On pouvait le lire comme un signal hérité du formalisme, qui reconduisait l'héritage de l'« ère du soupçon » dans le récit contemporain² ou, sans que ce ne soit exclusif, comme une approche nourrie des compétences critiques d'Olivia Rosenthal, alors universitaire spécialiste du XVI^e siècle³. On note une inflexion dans l'œuvre de Rosenthal à partir de 2007 : dans *On n'est pas là pour disparaître*, le récit se déploie à partir d'un matériau documentaire, recueilli lors d'entretiens – un procédé reproduit dans ses ouvrages ultérieurs, qui s'inscrit dans la veine contemporaine de l'enquête et du rapport au terrain⁴, et donne un caractère polyphonique aux textes⁵. La prise en compte ironique du destinataire permettait, même de manière simplement formelle, d'ouvrir le texte sur son dehors ; l'agencement et le réemploi des entretiens offrent une prise documentaire sur le réel, en amont du texte, renversant la logique même de la prise en compte des destinataires.

On n'est pas là pour disparaître est un livre-montage, qui aborde le thème de la maladie d'Alzheimer depuis différents points de vue⁶. La narratrice rassemble ainsi les échos de ses

-
1. Voir par exemple Jean-Marc Baud, « 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. 37-50.
 2. À propos de la permanence d'un goût réflexif dans le récit contemporain, voir par exemple Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003 ; Pascal Mougin, *Moderne / Contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, 2019. Je renvoie également aux travaux de Frank Wagner sur narratologie et métatextualité, par exemple « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, n° 4, 2012, p. 387-407.
 3. Pour une lecture des points de convergence entre la recherche d'Olivia Rosenthal et ses premiers livres, voir Michel Jourde, « *Early Modern O. R.* Cinq notes sur les vies littéraires d'Olivia Rosenthal », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal. Le dispositif, le monde, l'intime, op. cit.*, p. 25-36.
 4. Sur l'essor de formes d'écritures adossées à une pratique du terrain et au développement concomitant de méthodes critiques aptes à les saisir, voir par exemple Alison James et Dominique Viart (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, *Littératures de terrain*, 2019. Plus largement, ces formes renvoient aussi aux « narrations documentaires » ou aux « factographies » (Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25 ; Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014).
 5. Pour une analyse de ce type de textes en littérature contemporaine, voir Maud Lecacheur, « Ouvrir grand les oreilles. Les dispositifs de collecte de voix dans la littérature contemporaine », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, 2019.
 6. Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007. Désormais ONP.

entretiens avec des patients atteints de la maladie, ainsi qu'une enquête sur la figure du Dr Alzheimer, et une réflexion sur son propre travail d'écriture à ce sujet. Des « exercices » rédigés à la deuxième personne et adressés aux lecteur·ice·s, s'ajoutent à ces différentes strates textuelles et vocales :

Faites un exercice.

Imaginez-vous dans la situation de celui dont l'histoire a été engloutie.

Imaginez-vous à table, dans l'ignorance de ce que vous mangez, de l'endroit où vous vous trouvez, des objets qui vous entourent, des gens qui vous parlent familièrement et qui vous paraissent des étrangers. (ONP, p. 145)

L'emploi de la deuxième personne, ici, invite les lecteur·ice·s à prendre au pied de la lettre la possibilité d'une adresse en réalisant ces « exercices », qui activent la fonction conative du texte et donnent à la réception un tour pratique. Un jeu d'écho s'élabore entre ces « exercices » et les fragments de dialogues qui font entendre la voix des patients, dont les incongruités, entourées de blanc sur la page, résonnent de manière poétique. Par exemple :

De quelle couleur est le sang ?

Rouge.

Et la neige ?

Blanc.

Et le lait ?

C'est bon.

Citez-moi le nom d'une fleur.

Je les adore toutes.

Où vit le poisson ?

Dans la forêt, sur les arbres. (ONP, p. 19-20)

Ces fragments, issus d'un matériau documentaire, deviennent ici matière poétique – le lexique abstrait, la disposition sur la page évoquant, avec une pointe d'humour, tant une comptine d'enfant qu'un poème d'inspiration symboliste. Dans ce contexte, les « exercices » à l'impératif, parce qu'ils enjoignent aux lecteur·ice·s de s'identifier aux malades d'Alzheimer, créent une continuité troublante entre l'empreinte anonyme des patients interrogé·e·s et celle, tout aussi indistincte mais projective, des destinataires du texte. Des entretiens lacunaires à la lecture orientée, ce sont deux espaces de disponibilité que le texte met en regard – l'adresse devenant alors le lieu d'une expérience de dépossession et de déprise de soi⁷, et d'une confrontation, à travers les heurts de la mémoire, à la question de l'oubli et de la perte⁸.

7. Dominique Rabaté évoque la manière dont plusieurs textes d'Olivia Rosenthal invitent à l'identification comme à la désidentification, jusqu'à faire l'épreuve d'une véritable « plasticité émotionnelle » (« Les fonctions de l'identification », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal. Le dispositif, le monde, l'intime*, op. cit., p. 152).

8. Sur la question de la transmission de la mémoire dans *On n'est pas là pour disparaître*, voir Marie-Odile André, « Hériter la mémoire ? – Olivia Rosenthal et la maladie de A. », dans Wolfgang Asholt et Marc

Un deuxième ensemble dans l'œuvre de Rosenthal concerne l'expérience de réception cinématographique. Dans *Que font les rennes après Noël ?* (2010), à la fois récit d'apprentissage et recueil d'entretiens, le montage juxtapose l'histoire, à la deuxième personne, du passage de l'enfance à l'âge adulte d'une jeune fille, et des fragments, à la première personne, qui font entendre le quotidien de professionnels travaillant avec des animaux (boucher, dresseur, soigneur, gardien de zoo, etc.)⁹. Ce montage fait apparaître de nombreux effets d'analogie, invitant à mettre en regard l'émancipation de la jeune femme (par rapport à sa mère, mais aussi à une hétérosexualité normative) avec l'enfermement d'animaux domestiqués, exploités ou arrachés à leur état sauvage. Les thèmes du corps, de sa liberté, de la sexualité traversent le livre, jusqu'à dessiner, pour le personnage féminin, une véritable métamorphose, qui permet la rencontre d'une autre femme et la découverte de l'homosexualité. Plusieurs films accompagnent cette trajectoire, dont le visionnage par la jeune femme est l'occasion de souligner des points de convergence ou de divergence entre ces narrations cinématographiques et sa propre vie, comme par exemple à propos de *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas :

Vous voyez *Lumière silencieuse*, un film de Carlos Reygadas, sans votre mère. Le personnage principal vit une grande histoire d'amour avec une autre femme que son épouse. À la fin du film, l'épouse meurt. Le personnage principal pleure. La femme qu'il aime vient le voir le jour des funérailles et lui dit, on ne peut pas revenir en arrière. Pour la première fois, cette évidence ne vous plonge pas dans la mélancolie. Vous éprouvez même une sorte de satisfaction à mesurer les conséquences d'un tel phénomène. Vous vous répétez la phrase en boucle. On ne revient pas en arrière. Elle entre en vous et vous imprègne. Grâce à l'art cinématographique, vous acceptez cette idée, vous en profitez, vous trouvez même que c'est une très bonne nouvelle. Vous vous émancipez. (*QFR*, p. 200-201)

Le bref récit d'une expérience de réception constitue ici une manière de raconter non seulement la réception immédiate d'un film, les effets qu'il produit (la locution « grâce à » exprime la causalité), mais également son influence sur la construction de la subjectivité et le devenir de la spectatrice. À ce titre, on peut remarquer que ce n'est pas l'image qui fait l'objet de ce commentaire, mais plutôt une « phrase », au sein de laquelle se rejoue ce double mouvement qui caractérise la réception selon Rosenthal : appropriation ressassante – « Vous vous répétez la phrase en boucle » – et effectivité des œuvres – « [e]lle entre en vous et vous imprègne », comme le montre le chiasme grammatical qui place la spectatrice en position de sujet puis d'objet des verbes. Le dialogue de cinéma, et la réplique en particulier, se déplacent et trouvent des prolongements existentiels dans la vie du personnage : ce mouvement d'appropriation, comme l'a montré Marielle Macé¹⁰, souligne la contiguïté possible de

Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169-180.

9. Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010]. Désormais *QFR*.
10. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011 ; *Style. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016. Dans ces deux ouvrages, d'abord dans une perspective littéraire, puis en élargissant sa perspective, Marielle Macé explore la manière dont la notion de style permet de décrire la circulation de formes entre les arts et différents domaines de l'existence comme

l'expérience esthétique et de l'expérience vécue. Or, l'emploi de la deuxième personne permet en effet au « je » de se dire par le détour, et constitue aussi une fiction d'adresse aux destinataires, qui les invitent à interroger tant la part dialogique du texte que leur propre rapport aux formes esthétiques¹¹.

Pour autant, l'expérience cinématographique n'est pas uniquement faite d'adhésion et de projection, pour Olivia Rosenthal. En 2012, elle publie *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, un texte d'abord adossé à une version scénique et à la pratique de la performance¹². Là encore, l'entretien constitue un matériau préparatoire qui donne toute sa substance à l'ouvrage, puisque celui-ci est composé d'une série de monologues, dans lesquels des spectateur·ice·s évoquent la manière dont un film les a particulièrement touché·e·s, ému·e·s ou bouleversé·e·s. Ces témoignages, réécrits et réagencés en paragraphes séparés par des blancs, semblent ainsi tramés de silences ou de coupes. Deux monologues en vers libres encadrent cet ensemble, un « prologue » et un « épilogue », dans lesquels la narratrice évoque deux films, dont elle entrelace le commentaire avec des événements de sa propre vie : l'expérience extrême du deuil qui parvient à se dire au détour du commentaire de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock pour le premier, le récit de la vive émotion que suscite le visionnage des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy pour le second¹³. Véritable recueil d'expériences esthétiques, ce texte permet de mettre en récit la manière dont un sujet élabore un discours sur sa propre expérience de réception. Si le cinéma est ici le moyen d'une expérience singulière, menant parfois à une bifurcation existentielle, c'est bien la littérature qui permet de ressaisir verbalement cette expérience et qui devient espace de confrontation des discours et des représentations.

Enfin, dans *Toutes les femmes sont des aliens*, la narratrice fait l'expérience de revoir des films qu'elle a vus par le passé : les quatre volets d'*Alien* de Ridley Scott, *Les Oiseaux* de Hitchcock, *Bambi* et *Le Livre de la jungle* de Walt Disney. Parce qu'elle raconte simultanément deux expériences de réception – le premier visionnage, puis la manière dont le second déplace et défait le premier – Olivia Rosenthal propose ici une mise en récit, non seulement de la réception vécue, mais aussi de l'interprétation qu'elle fait de ces films, à distance de quelques années. Ce récit herméneutique se fait lieu d'examen critique des discours, des images, des histoires véhiculés par ces films : l'écart entre les deux visionnages permet alors de questionner non seulement l'empreinte que ces œuvres peuvent laisser sur les existences

de la vie sociale. La « stylistique de l'existence » qu'elle décrit permet de penser la réception comme un processus d'appropriation de formes.

11. Dans l'entretien joint à ce dossier, Olivia Rosenthal précise que l'emploi de la deuxième personne, de nouveau mobilisé dans *Un singe à ma fenêtre* (Verticales, 2022) permet à la fois « d'inclure le lecteur » et « d'évoquer la résonance que les paroles des témoins ont sur l'enquêtrice ». (« Ni trop loin ni trop près : la distance dont j'ai besoin pour écrire. » Une conversation avec Olivia Rosenthal », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 148-159).
12. Les textes du prologue et de l'épilogue ont d'abord été créés sous forme de performance : *Le Vertige* en 2006 avec Olivier Ducastel, *Les Larmes chantier* en 2008 puis *Les Larmes performance* en 2010 avec Laurent Larivière.
13. Sur la manière dont le cinéma devient une médiation entre les spectateur·ice·s et leur propre sensibilité, voir Nancy Murzilli, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes* hors le livre », *Cahiers de Narratologie*, n° 23, 2012.

et les subjectivités, mais aussi la mémoire culturelle qu'elles contribuent à construire et, en la transmettant, à pérenniser.

Ces différentes configurations narratives permettent donc de mettre en valeur deux ensembles formels : d'une part, l'emploi de la deuxième personne renvoie à la possible valeur pragmatique de l'adresse littéraire¹⁴, d'autre part, la mise en récit d'une expérience de réception fonctionne comme un geste d'attestation, par lequel se donne à lire l'entrelacs d'une vie et d'une œuvre.

Enjeux intimes de la réception et critique de l'adhésion spectatoriale

Exercices adressés invitant à s'imaginer autre, récits narrants des processus d'identification cinématographique : l'ensemble de ces représentations de la réception se fonde en partie sur l'exploration des émotions que suscite la réception. Des phrases obsédantes que l'on se répète aux visionnages redoublés, les textes d'Olivia Rosenthal proposent ainsi autant d'« exercices » interprétatifs, qui inscrivent la réception dans une forme de répétition ; à travers l'écart entre deux manières distantes dans le temps de déchiffrer une œuvre, la réception devient aussi une pratique mémorielle et permet d'explorer, au prisme des films comme du texte, la part intime de la réception.

Dans *Toutes les femmes sont des aliens*, la narratrice se heurte, en revoyant les films, à l'approximation de ses souvenirs : pour le premier film, *Alien*, elle peine d'abord à rétablir l'ordre chronologique des épisodes, elle confond ensuite les acteur-ice-s des *Oiseaux* d'Hitchcock, avant de feindre l'étonnement en constatant que *Bambi* et *Le Livre de la jungle* véhiculent des représentations idéologiques¹⁵. D'un visionnage à l'autre, la narratrice met peu à peu en place une lecture féministe de chacun des films. Olivia Rosenthal narre ainsi la manière dont se disjoignent le souvenir du film et sa redécouverte puis livre sa propre interprétation, où se lit une part de récit de soi en même temps qu'une réflexion plus collective et politique – ainsi s'entrelacent les différentes lignes de ce récit de réception. On le voit par exemple à travers cette longue phrase qui, au sujet d'*Alien*, par glissements et répétitions, reproduit l'émergence de ce cheminement interprétatif :

Voilà, j'y suis, je commence à m'approcher du film et en m'approchant je m'approche aussi de moi, un film qu'on aime et qu'on raconte ça rapproche de soi, je fais le récit d'*Alien* parce que je ne peux pas faire le récit de ma vie, on aurait tous envie de raconter dans l'ordre les épisodes de sa vie mais c'est impossible, avant de connaître la fin on n'a aucune chance de savoir quelle direction, quel sens et même quel chemin, donc *Alien* est une bonne alternative, *Alien* est un bon exercice, *Alien* c'est l'histoire d'une femme dont on peut craindre qu'elle ne devienne une autre et si on le craint c'est que toutes les femmes, toutes, toutes les femmes, dès lors qu'elles sont habillées en soldats et qu'elles ont du pouvoir

14. À propos de l'emploi de formes d'adresse dans le récit contemporain, Julien Piat esquisse les contours d'un « redevenir discours » de la littérature après les années 1980, qui met à distance la supposée clôture du texte, au profit d'une conception plus rhétorique de la relation littéraire (Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 530-531).

15. Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016. Désormais TFA.

et qu'elles prennent des décisions et qu'elles sont fortes, toutes les femmes qui sont dans cette situation peuvent être considérées comme des Aliens ou d'éventuels Aliens ou de futurs Aliens [...]. (TFA, p. 14-15)

L'image de l' « exercice » ressurgit ici (« *Alien* est un bon exercice ») pour éprouver, à travers le passage du temps, l'épaisseur conquise d'une personnalité. Voir, puis revoir un film, c'est donc faire l'expérience d'un écart entre deux temporalités, reliées par la trame d'une existence où l'on peut déceler, d'un récit l'autre, l'empreinte du film sur cette vie¹⁶. Or, cet exercice revêt ici une portée critique ; Jean-Max Colard note ainsi « une tendance commune du sujet à se retourner contre les films, contre l'illusion cinématographique, contre leur "mensonge" comme si une ressaie par soi du sujet passait par le visionnage, ou plutôt la relecture critique des œuvres cinématographiques qui ont bouleversé son existence »¹⁷. L'exercice de réinterprétation fait alors de la première personne le support d'une expérimentation, qui invite les lecteur-ice-s à examiner à leur tour leur mémoire de spectateur-ice-s. Mais il s'agit autant de mettre en valeur la dimension marquante pour soi des films que de mettre à distance la normativité des représentations collectives qu'ils transmettent : en montrant par exemple dans « *Bambi & co* » que l'axiologie qui détermine l'intrigue (le retour de Mowgli parmi les humains comme *happy end*) est réversible, ou tout au moins contestable, la mise en récit d'une expérience interprétative, et de sa réévaluation, fonctionne comme invitation à la réinterprétation et souligne la valeur politique d'un tel projet critique¹⁸. Françoise Lavocat souligne ainsi, dans *Fait et fiction*, que l'identification comme les réflexes d'une réception empathique n'ont pas toujours eu bonne presse au sein de la réflexion sur la réception des images : elle rappelle que Brecht associait l'identification à la « théâtralité du régime nazi », et cite l'exemple de Barthes qui critiquait la « mystification » à l'œuvre dans *Sur les quais* d'Elia Kazan¹⁹. On peut également se souvenir des analyses de Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, qui commentait déjà les films de Walt Disney et s'interrogeait sur ce que le rire, devant les images de Mickey Mouse, révélait de l'inconscient du public²⁰. Olivia Rosenthal ne fait pas autre chose, en dévoilant la part sombre de *Bambi* ou du *Livre de la Jungle*, dans *Toutes les femmes sont des aliens*.

16. Je renvoie ici aux analyses proposées par Jean-Max Colard, qui propose à ce sujet la notion de « filmobiographie » pour désigner cet entrelacs des œuvres cinématographiques et de l'existence (« Filmobiographie et récit de vie », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal. Le dispositif, le monde, l'intime, op. cit.*, p. 153-165).

17. *Ibid.*, p. 164.

18. On peut mettre en relation cette hypothèse avec les propositions d'Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007. Il y propose notamment une pensée de l'actualisation des œuvres qui met à distance, comme le fait Rosenthal, les conceptions traditionnelles de la lecture et de l'herméneutique.

19. Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 345-346. Le texte cité de Barthes est celui des *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, p. 69.

20. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936]. La note 49, dans l'appareil critique, mentionne ces propos sur les films de Disney, présent dans la deuxième version du texte de Benjamin.

Cette portée critique était déjà présente dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* : l'exercice proposé aux spectateur·ice·s y repose sur la réinterprétation narrative d'une expérience de réception passée²¹. Si certains monologues soulignent de manière positive l'efficacité ou l'influence d'un film, d'autres insistent au contraire sur le piège de l'adhésion aux images et au récit, dont il aura fallu par la suite se déprendre. Dans « *La Nuit américaine d'Angélique* », le texte s'ouvre sur la mention d'une vocation – « à la fin du film j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte » (*INS*, p. 27) –, dont l'énoncé sera finalement inversé par la négation, en guise de clause – « Nous ne voulons plus être scriptes parce que nous ne voulons plus être les confidentes de nos pères » (*INS*, p. 31). Le passage de la première personne du singulier à la première personne du pluriel suggère ici un élément de suture entre le matériau recueilli – la parole de la spectatrice – et la réécriture d'Olivia Rosenthal. Le pronom « nous », la dimension formulaire de la phrase (emploi générique du pluriel, phrase relativement brève, subordonnée causale, présent étendu qui tend vers une valeur gnomique), mettent à l'épreuve les conditions de possibilité d'une généralisation de l'expérience racontée et des émotions qu'elle convoque. La polyphonie ici, en superposant la voix de la spectatrice et celle de la narratrice, dit à la fois l'intensité de l'expérience esthétique, associée à un mouvement d'émancipation et sa mise à distance critique, par un travail stylistique qui met en tension l'intime et le collectif.

Dans les autres récits du recueil, l'analyse critique de la réception est également mise en valeur par la présence de ces phrases formulaires, qui rendent perceptible le travail de montage et de réécriture du matériau préexistant au texte. Ces formules désamorcent en effet tout discours théorique généralisant au sujet des effets et les usages des films. Dans cette juxtaposition poétique entre fragments de récits de soi au singulier et sentences critiques au pluriel, se loge la possibilité de la réinterprétation, du film comme de soi-même, à l'épreuve du temps passé²². On y perçoit tout autant la nécessité d'un rapport d'identification aux images cinématographique que le refus de leur dimension trompeuse : « [m]ême les plus fervents spectateurs de cinéma renoncent un jour ou l'autre à l'angélisme » (*INS*, p. 23), « [n]ous sommes peut-être abusés par le cinéma, mais nous aimons les erreurs dans lesquelles ils nous plongent » (*INS*, p. 39), lit-on par exemple dans « *Il était une fois la révolution de Vincent* », tandis que le visionnage occasionne une déception dans « *Rouge d'Anne-Sophie* » (« je n'ai pas du tout aimé, ça m'a déçue, ça m'a rendue triste », *INS*, p. 40), et que certains films (« *Le Dernier Tango à Paris* de Béatrice ») sont qualifiés de « [destructeurs] » (*INS*, p. 58). *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* montre donc un large répertoire d'effets possibles, sans idéalisation de ce que serait un cinéma efficace ou agissant. Le récit de réception expose bien ce que le film révèle de soi, mais tient à distance la vision trop simple d'un

21. Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012. Désormais *INS*.

22. Dans ses réponses à nos questions concernant l'emploi littéraire de formes prescriptives, Olivia Rosenthal a évoqué la manière dont ces « phrase[s] prescriptive[s] [...] parodique[s] » visaient à susciter la « contestation » : leur dimension formulaire invite, précisément, à poursuivre les gestes de réinterprétation (« Enquête », *Fabula LhT*, n° 29, *Manuels et modes d'emploi. Comment la littérature dispose à l'action*, dir. Adrien Chassain, Éléonore Devevey et Estelle Mouton-Rovira, 2022).

art qui influencerait directement les consciences et les actes. Pour le dire autrement, en racontant la manière dont les œuvres prennent place dans les vies, Olivia Rosenthal n'explore pas l'efficacité des œuvres mais plutôt les gestes par lesquels leurs destinataires s'en emparent, dans un dialogue constant entre mouvement empathique et ressaisie interprétative. Cette opposition entre la place donnée aux œuvres dans l'existence, et le geste critique de réinterprétation des représentations transmises peut rappeler la dichotomie courante dans les théories de la réception entre immersion (par l'adhésion à la fiction et à ses univers de croyances) et pratique d'une critique plus distanciée²³ : il ne s'agit pas ici de reconduire ce partage, mais plutôt de souligner qu'Olivia Rosenthal n'attribue pas d'effet a priori aux œuvres : elle insiste davantage sur les pratiques de réception et, partant, sur les usages qui font circuler les formes littéraires au fil des existences.

Une théorie de la transmission : partages empathiques et micro-communautés ?

La réflexion d'Olivia Rosenthal sur la réception cinématographique valorise une approche plurivoque de la place des fictions dans la vie, entre illusion et dessillement, aliénation et émancipation. Les films – comme les livres – donnent lieu à une réflexion sur la manière dont l'expérience esthétique s'inscrit dans le temps : les « exercices » de ressaisie critique montrent que la réception, et les éventuelles métamorphoses qu'elle suscite, invitent à réfléchir à la valeur mémorielle de ces expériences. On retrouve cette question du passage du temps et du mouvement qui l'accompagne dans le court texte *Futur antérieur*, publié dans la collection « Diaporama » de l'Imec²⁴, qui donne la parole à des écrivain-e-s, leur proposant d'évoquer leur conception de l'écriture à travers une sélection d'images. De nouveau, il s'agit de composer un portrait de soi écrivant face aux images, qui interroge les effets de transmission entre un répertoire culturel iconographique, des pratiques d'écriture, et la manière dont on interprète les unes comme les autres. Le montage des photogrammes et de l'écriture montre en effet que, pour Olivia Rosenthal, l'écriture se pense au prisme de l'image, s'inscrivant dans ce que Magali Nachtergaele a identifié comme une « littérature visuelle²⁵ ». Deux versants d'une même écriture s'y laissent saisir, et avec eux les jeux de miroir qu'ils engagent. D'abord, une dimension théorique, qui s'épanouit dans cette forme du commentaire méta-

23. Ce partage entre immersion (perçue comme passive, associée à la lecture de loisir) et critique (perçue comme active, associée à la lecture savante) est en effet structurant dans la plupart des théories de la réception. Sur le discrédit attaché à la lecture naïve ou ordinaire, voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, *Après le Bovarysme*, dir. Marielle Macé, 2012. Marie Baudry a retracé la généalogie de cette opposition, soulignant qu'elle recouvrait aussi un partage genré des manières de lire : une lecture d'adhésion, peu valorisée, féminine, contre une lecture critique, aux connotations mélioratives, masculine (*Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014).

24. Olivia Rosenthal, *Futur antérieur*, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022. Désormais *FA*. Sur le site imec-archives.com, la collection est ainsi présentée : « L'Imec invite des écrivains à parler de leur travail en s'appuyant sur les images de leur choix. Diaporama, c'est le roman-photo de l'écriture, un petit traité de poétique imagée, une invitation à parler de soi en regardant ailleurs. »

25. Magali Nachtergaele, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », dans Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 294.

littéraire. Ensuite, une dimension intime et affective, que le tour volontiers ludique, souvent ironique des premiers textes de Rosenthal ne laissait pas forcément présager, mais que déployait justement son travail autour du cinéma, attentif aux émotions spectatoriales. On lit ainsi, dans *Futur antérieur* : « Écrire consisterait moins à retenir qu'à lâcher, à suivre les mouvements erratiques de la pensée, un art de perdre, une attention méditative à ce qui bouge en très petit, un dessaisissement » (FA, p. 10). Un photogramme extrait du film *Alien* suit, puis le texte reprend :

La métamorphose n'est pas seulement objet d'écriture mais aussi mode opératoire. Écrire c'est se dépendre, se tenir au bord, être ouvert, être disponible à l'instant de bascule où s'opère le changement, où nous nous transformons plus ou moins volontairement, plus ou moins consciemment, plus ou moins rapidement et parfois aussi à notre corps défendant. (*Ibid.*)

La métaphore du mouvement permet, ici, de tenir ensemble l'animation des images cinématographiques, figées par le photogramme, et les effets imperceptibles de l'écriture qui renvoient ici à un processus de transformation de soi, tant en ce qui concerne la production que la réception du texte. Au motif de la métamorphose succède celui du double, lorsqu'Olivia Rosenthal commente *La Féline* de Jacques Tourneur (l'un des films importants de *Que font les rennes après Noël ?*). Ce rapprochement fait ressurgir l'idée, récurrente chez Rosenthal, que le processus de la réception renvoie tant à la manière dont les œuvres « hantent » l'existence, qu'aux potentialités subjectives qu'elles ouvrent, en faisant advenir, par l'identification, une forme de polyphonie existentielle – pouvoir être autre, mais aussi, pouvoir rejeter ce que l'image impose.

Comme l'a évoqué Justine Huppe, le travail d'Olivia Rosenthal s'attache à tisser des liens entre le réel et la fiction, dans une perspective qui n'est pas sans rappeler le « tournant pragmatique » des études littéraires²⁶. La question des émotions s'avère centrale dans ce processus, puisqu'il s'agit tout autant de donner forme à l'expérience réelle à travers la mise en récit de la réception que, par la lecture ou le visionnage de films, d'approcher une expérience médiée, rendue partageable, du réel. C'est alors la forme du récit de cette expérience qui devient décisive et qui permet de mettre en valeur les motifs de la transmission et de la traversée, qui tous deux tendent à déplacer la réception de l'expérience singulière vers l'horizon d'un possible partage collectif. Cet idéal de la mise en commun de l'expérience rappelle les thèses de Walter Benjamin qui, dans « Le Conteur », déplore l'impossibilité moderne de la transmettre, de la raconter, et de la partager. Olivia Rosenthal ne se fait certes pas conteuse au sens de Benjamin, ses textes n'entendent pas délivrer de « bon conseil²⁷ », mais sa pratique d'écriture renoue avec la possibilité d'une transmission – tout comme elle se

26. 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. Voir également les pages qu'elle consacre à Olivia Rosenthal, et notamment à *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, dans *La littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019, p. 159-171.

27. Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Pierre Rusch, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 119 [*Der Erzähler*, 1936].

montre elle-même touchée, par les œuvres qu'elle rencontre, ou bien par les paroles qu'elle recueille. Or, dans *Éloge des bâtards*, Olivia Rosenthal fait le portrait d'une petite communauté dont les personnages, activistes résistant de manière politique et poétique à la logique de contrôle qui régit leur ville, se réunissent à la nuit tombée : les cinq « nuits » qui composent l'ouvrage donnent à entendre le récit de l'histoire de chacun·e²⁸. Lily, la narratrice, est dotée d'une compétence particulière qui la rend capable d'entendre les pensées des autres et, ainsi, de connaître leur histoire avant même qu'elle n'ait été racontée.

Le motif de la communauté fonctionne ici comme emblème d'un mode de résistance politique, et prend forme à travers un récit choral, où chaque voix déploie tour à tour son récit, dans un geste qui politise le dévoilement de soi : désignés par des pseudonymes, les personnages ne savent rien les uns des autres, cette ignorance étant un gage de sécurité au sein du paysage dystopique et menaçant qui les environne. En témoignent les nombreuses images liées à la dissimulation qui scandent le texte : éteindre la lumière, baisser les rideaux voire s'enfuir sont autant de stratégies qui disent la nécessité de n'être pas reconnu·e-s. Le récit de soi fait advenir une autre forme de communauté, où la levée partielle de l'anonymat, si elle constitue une réelle prise de risque, modifie l'équilibre du groupe, soudé non plus seulement par les projets d'action politique mais aussi par la conscience d'histoires racontées et d'expériences communes : en effet, Lily et ses huit compagnons ont en partage une histoire personnelle tramée d'abandon, de pertes et de disparitions. Dans un article consacré aux stratégies de résistances figurées dans le récit contemporain, Frédéric Martin-Achard souligne que, dans *Éloge des bâtards*, la « création d'une petite communauté » par le déploiement d'une parole intime semble en deçà des enjeux soulevés par le décor dystopique du roman²⁹. Mais dans cette ville dystopique que l'on imagine régie uniquement par des rapports marchands ou de contrôle, où les existences semblent juxtaposées et solitaires, parvenir à se raconter avec les autres figurerait alors un seuil anthropologique à partir duquel se réinvente une forme sociale, un faire-groupe, qui constitue en lui-même une stratégie de résistance à l'environnement flou mais oppressif qui les entoure : « [j]e pensais que ce qui compte, c'est pas l'histoire, c'est le fait de la raconter. Si on supprime la nécessité de raconter devant témoins, on perd presque tout le sens de nos actes » (*ÉB*, p. 209). Récit et action iraient ainsi de pair, pour ces neuf personnages, tout à la fois marginaux, résistants et narrateurs – ce faisant, le récit serait une réponse au motif de l'isolement, qui rappelle la solitude du romancier moderne décrit par Benjamin.

Éloge des bâtards déplace donc encore la question de la réception, quittant le strict terrain des œuvres d'art au profit d'une réflexion plus large sur les conditions de la transmission. Les « nuits » partagées par les personnages sont autant de veillées qui réactivent la

28. Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021 [2019]. Désormais *ÉB*.

29. « [...] Lily, douée de télépathie ou de télé-empathie, sans cesse assaillie par la vie des autres, développe une vision consolante de la parole, de l'écoute intime et de la création d'une petite communauté (voir par exemple : *ÉB* 288 et 309), dont on peut estimer qu'elles constituent des réponses un peu faibles au monde dystopique dans lequel évoluent les personnages. » (Frédéric Martin-Achard, « L'invisibilité et la marginalité comme formes de résistance paradoxale au pouvoir », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 21, *Fictions et pouvoirs*, dir. Aurélie Adler et Julien Lefort-Favreau, 2020).

mémoire ancienne de l'épopée – par la guerre qu'ils mènent contre les autorités autant que par l'oralité de ces récits choraux et partagés. La narratrice opère pourtant une sorte de court-circuit dans ce système, puisque son « pouvoir »³⁰ de télépathe permet d'interroger la réversibilité de ces narrations : à quelles conditions peut-on s'emparer de l'expérience d'autrui et raconter, pour ainsi dire, à sa place³¹ ? Dans *Futur antérieur*, Olivia Rosenthal évoque le personnage de Lily à partir d'un film cité également dans le roman, *Le Village des damnés* de George Sanders :

Ce film m'a durablement impressionnée, sans doute parce que s'y tramait déjà la dimension mentale de toute existence, la capacité qu'a notre cerveau d'organiser la résistance à ce qui pourrait l'anéantir. J'ai d'ailleurs raconté l'histoire de ce film dans *Éloge des bâtards*, où le personnage de Lili³², un de mes doubles, a le pouvoir de lire dans la pensée de ses semblables et souffre de ce pouvoir qui, au lieu de la rapprocher des autres, l'oblige à rester à l'écart pour ne pas entrer dans leur esprit contre leur gré. Le travail télépathique est au cœur de l'entreprise littéraire : se mettre à la place de l'autre, se couler dans cette place, sentir ce qu'il sent, dire ce qu'il dit, éprouver ce qu'il éprouve. (FA, p. 23)

Dans les lignes qui suivent, Olivia Rosenthal rapproche cette conception télépathique et empathique de la transposition littéraire des entretiens qu'elle mène comme préalable à l'écriture. Le recueil des expériences comme des paroles lui permet de « [p]rendre la place de l'autre avec son consentement » (FA, p. 24). Or, si l'on peut interpréter ce pouvoir de télépathie comme la métaphore des entreprises de collecte de voix lors des entretiens menées par l'autrice, il n'en reste pas moins tiraillé entre deux dynamiques, l'une empathique et l'autre invasive. Ainsi Lily se présente-t-elle dans le bref texte qui précède la « Première nuit » :

Dehors, je reste sur le qui-vive. Je suis attentive à l'allure des passants, leur âge, leur sexe, j'essaye de saisir pourquoi certains, apparemment si loin de moi, ouvrent en moi une brèche et déversent entièrement qui ils sont, et pourquoi d'autres restent hermétiquement clos. Ensuite, j'écoute. Des voix se croisent juste derrière mes yeux et hurlent dans ma tête. La nuit entière est une longue et terrible traversée, des phrases, des cris, des hullements, des récits multiples et contradictoires remuent en moi, des corps petits et grands, jeunes et vieux, des femmes et des hommes tristes ou tranquilles, m'investissent. (ÉB, p. 14)

Lorsque les personnages se racontent, il s'agit pour Lily de se protéger de ces voix, comme le montre le lexique récurrent de l'intrusion : « [l]a voix de Fox creusait en moi une brèche, il fallait que je me défende » (ÉB, p. 63) ; c'est alors la métaphore d'un mur imaginaire érigé

30. Le terme est présent en de nombreux endroits du texte.

31. Il me semble qu'à travers le personnage de Lily et son don de télépathie, Olivia Rosenthal soulève la question de l'éventuelle fonction politique de la voix narrative et de la relation qu'elle développe à l'égard des voix qu'elle prend en charge, dans une conception post-sartrienne des valeurs politiques du littéraire. Cette polyphonie interroge, d'un point de vue littéraire, l'éthique de la transmission des voix autres. Sur les enjeux éthiques de la restitution, dans le cadre des littératures non-fictionnelles, voir Mathilde Zbaeren, « Donner la parole : à quel prix ? », *CONTEXTES*, n° 32, *Anthropologie et études littéraires : contacts, transferts, imaginaires*, dir. Éléonore Devevey et Jacob Lachat, 2022.

32. L'orthographe du prénom diffère, dans *Éloge des bâtards* et dans *Futur antérieur*.

entre elle et son interlocuteur qui permet à Lily de « [se] tenir à distance de lui », « l'observer sans participer à son chagrin et à sa colère » (*ibid.*). La cinquième et dernière « nuit » sera, en revanche, l'occasion pour la narratrice de renoncer à ce petit mur, quand le récit de Sturm la submerge avant même qu'il ne le prononce : elle révèle au groupe son don de télépathie en racontant à la première personne l'histoire de Sturm. Recevoir la parole d'autrui, la restituer sous son contrôle sans la déformer, c'est réussir à se laisser traverser par une voix sans être altéré par elle. Pourtant, ce récit ventriloqué est bien l'occasion d'une ultime identification : la narratrice comprend que les voix qui l'« assaillent » sont celles qui lui ressemblent, comme la toute première, un poissonnier croisé au marché, et comme Sturm :

Toute la logique de cet enchaînement se révèle à moi, parce que le poissonnier, je m'en souviens maintenant, était un orphelin, un abandonné. Il était comme Fox, et comme Macha et comme les autres, il m'avait touchée. Il avait été le premier vers qui mon esprit s'était tendu, l'un de ceux qui m'appellent et que j'écoute et que j'entends. (*ÉB*, p. 315)

Cette scène de reconnaissance permet à la narratrice de nommer le groupe auquel elle appartient – les personnages rassemblés autour d'elles comme les voix anonymes qu'elle accueille – sous le nom de « *Bâtards* » (*ÉB*, p. 316). Le motif de l'adresse ressurgit, ici, associé aux images sonores de l'appel et de l'écoute ; les trois verbes « appeler », « écouter » et « entendre » permettant ici d'apaiser la dimension agressive de la télépathie subie ou de l'intrusion, et de replacer le geste de recueil puis de transmission de voix dans le cadre d'un échange fluide. Le passage dit ainsi, par le détour, une définition de la parole littéraire comme mouvement empathique vers autrui autant que comme restitution de l'altérité. La circulation de la parole, parce qu'elle soude le groupe, revêt une fonction « consolante » (*ÉB*, p. 318) pour chacun des membres qui le composent : dans une perspective qui rappelle les philosophies du *care*, comme l'a montré Alexandre Gefen³³, la littérature se pense alors comme soin – ce qui valorise les effets de sa réception – et permet une forme d'apaisement. Ici, les voix des personnages tendent justement à associer cette vocation « réparatrice » du récit à la constitution de leur micro-communauté, qui légitime alors la force politique de leur marginalité et de leurs actions.

Au terme de ce parcours, la question de la réception apparaît, pour Olivia Rosenthal, autant comme une expérience de résistance critique – déconstruire, déjouer les représentations que transmettent les œuvres, construire un mur contre le flot de voix envahissantes – que comme une entreprise de liaison des expériences singulières par la mise en commun des voix. Les films, mais aussi les récits oraux d'*Éloge des bâtards*, sont autant de manières de figurer la réception et, par extension, de proposer une réflexion dont la portée théorique concerne les formes contemporaines de la narration et les conditions par lesquelles elles construisent et font advenir des formes de collectif. Les narrations cinématographiques, mais aussi les autres

33. Sur cette question, voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.

formes de récit qui traversent l'œuvre d'Olivia Rosenthal, ne limitent pas les enjeux de la réception à une « herméneutique de soi », pour reprendre les mots de Michel Foucault, mais invitent à faire de l'interprétation elle-même une pratique polyphonique, où s'éprouve avant tout l'articulation du singulier et du collectif.

Bibliographie

- 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, 2010, p. 169-180. books.openedition.org/psn/2085
- 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. 37-50.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957.
- BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BENJAMIN Walter, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Pierre Rusch, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 114-151 [*Der Erzähler*, 1936].
- *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936].
- BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique. Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- 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.
- DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, *Après le Bovarysme*, dir. Marielle Macé, mars 2012. fabula.org/lht/9/david.html
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- 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
- *La littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019. hdl.handle.net/2268/240809
- JAMES Alison et VIART Dominique (dir.), « Littératures de terrain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, 2019. doi.org/10.4000/fixxion.1254
- JOURDE Michel, « *Early Modern O. R.* Cinq notes sur les vies littéraires d'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. 25-36.
- KIEFFER Morgane, « "Ni trop loin ni trop près : la distance dont j'ai besoin pour écrire." Une conversation avec Olivia Rosenthal », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 148-159. doi.org/10.51777/relief13504
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- LECACHEUR Maud, « Ouvre grand tes oreilles. Les dispositifs de collecte de voix dans la littérature contemporaine », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, *Littératures de terrain*, dir. Alison James et Dominique Viart, 2019. doi.org/10.4000/fixxion.1630
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011.
- *Style. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.

- MARTIN-ACHARD Frédéric, « L'invisibilité et la marginalité comme formes de résistance paradoxale au pouvoir », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 21, *Fictions et pouvoirs*, dir. Aurélie Adler et Julien Lefort-Favreau, 2020. doi.org/10.4000/fixxion.459
- MOUGIN Pascal, *Moderne / Contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
- NACHTERGAEL Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », dans Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
- MURZILLI Nancy, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes* hors le livre », *Cahiers de Narratologie*, n° 23, 2012. doi.org/10.4000/narratologie.6633
- PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- 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.
- ROSENTHAL Olivia, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007.
- *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010].
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012.
- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016.
- *Futur antérieur*, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022.
- *Éloge des bâtards*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021 [2019].
- « Enquête », *Fabula LhT*, n° 29, *Manuels et modes d'emploi. Comment la littérature dispose à l'action*, dir. Adrien Chassain, Éléonore Devevey et Estelle Mouton-Rovira, 2022.
- RUFFEL Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25. doi.org/10.3917/litt.166.0013
- WAGNER Frank, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, n° 4, 2012, p. 387-407. doi.org/10.3917/poeti.172.0387
- ZBAEREN Mathilde, « Donner la parole : à quel prix ? », *CONTEXTES*, n° 32, *Anthropologie et études littéraires : contacts, transferts, imaginaires*, dir. Éléonore Devevey et Jacob Lachat 2022. doi.org/10.4000/contextes.10912
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.