

## « Une forêt de signes » ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal

Fabien Gris, UMR CELLF, Sorbonne Université 

*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](http://www.revue-relief.org)

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

### Pour citer cet article

Fabien Gris, « "Une forêt de signes" ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 50-59. [doi.org/10.51777/relief13496](https://doi.org/10.51777/relief13496)

## Une « forêt de signes » ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal

FABIEN GRIS, Sorbonne Université

### Résumé

Le cinéma a considérablement marqué les textes d'Olivia Rosenthal dans les années 2010. Dans cet article, il sera moins question de revenir sur les thématiques en elles-mêmes, qui sont portées par ces références filmiques, que de réfléchir sur leur dimension réflexive au sein de la poétique de l'écrivaine. Elles témoignent notamment de son refus de l'illusion réaliste. Mais, au-delà des seules images cinématographiques, on se demandera si le recours aux images en général ne fait pas de l'œuvre de Rosenthal une « forêt de signes ». La part suggestive qu'elles véhiculent vient troubler les significations et nuance l'aspect documentaire et littéraliste qu'on a tendance à mettre en avant dans les textes de l'écrivaine.

Au sein de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, qui se déploie depuis près d'un quart de siècle désormais, il y a eu un moment particulier dans la décennie 2010. De *Que font les rennes après Noël ?*, en 2010 précisément, jusqu'à *Toutes les femmes sont des aliens* en 2016, les textes de l'écrivaine sont en effet marqués par un élément spécifique. Il ne s'agit pas seulement de leur frappante évolution formelle, sous le prisme de la polyphonie et du montage des discours (l'entremêlement des témoignages rapportés, des discours savants et du récit personnel d'une narratrice) : c'est bien *On n'est pas là pour disparaître*, et dans une moindre mesure *Viande froide*, qui avaient déjà amorcé cette bascule à partir de 2007-2008. L'élément, plus modeste mais tout de même notable, sur lequel je voudrais insister ici, est plutôt la forte présence de l'art cinématographique dans les textes. Ce sera ainsi l'objet des brèves remarques qui vont suivre, avant d'élargir le propos aux images en général, sous leurs différentes formes.

En effet, une impression de lecture s'imposerait pour qui parcourrait les écrits de cette période : celle d'une présence régulière du cinéma dans les textes, élément culturel focal sur lequel ils reviennent sans cesse – sans doute davantage que les références littéraires à proprement parler. Les renvois à des films sont ainsi bien plus frappants et actifs que les mentions, citations ou allusions à des textes, en jeu dans la traditionnelle intertextualité littéraire. *Que font les rennes après Noël ?* fait ainsi intervenir massivement trois films au sein du récit de la narratrice (*King Kong*, *La Féline*, *Rosemary's Baby*), en tant que trois expériences spectatoriennes marquantes et fondatrices. Comme en écho et en prolongement, deux ans plus tard, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* fait du cinéma le cœur même de son projet, en donnant la parole à douze spectatrices et spectateurs ordinaires, qui évoquent le film qui « a changé [leur] vie<sup>1</sup> » – témoignages auxquels s'ajoutent deux récits énoncés par une narratrice, en prologue et en épilogue, et fondés sur le même principe d'évocation d'un film décisif. C'est à

---

1. Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012, quatrième de couverture.

nouveau dans la collection « Minimales » des Éditions Verticales qu’Olivia Rosenthal publie en 2016 *Toutes les femmes sont des aliens*, constitués de trois textes dans lesquels, là encore, quatre films (la série des *Alien*, *Les Oiseaux*, *Le Livre de la jungle* et *Bambi*) sont partiellement décrits et racontés, ainsi que commentés, par une narratrice pour qui ils apparaissent capitaux à différents égards. Même si les textes sont différents dans leur principe énonciatif, l’effet de répétition certain entre *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* et *Toutes les femmes sont des aliens*, renforcé par ces deux titres-phrases énonçant des formules mystérieuses, apparaît remarquable – les deux livres demeurant axés sur le rôle potentiellement fondateur de certains films, notamment dans les processus affectifs et les mouvements d’émancipation personnelle. Enfin, *Mécanismes de survie en milieu hostile*, quoique ne référant pas explicitement au cinéma, reste lui aussi travaillé souterrainement par le septième art – ce que le choix de la couverture des éditions originale et poche confirme<sup>2</sup>. Ces quelques rappels permettent de mesurer l’effet de répétition – pour reprendre une notion qui n’est pas étrangère à l’œuvre de Rosenthal – que ces textes successifs suscitent quant à leur recours au cinéma.

Le récent *Futur antérieur* revient d’ailleurs, à son tour, sur cette forte présence de l’art filmique qui a caractérisé les textes des années 2010-2016<sup>3</sup>. Ce petit essai correspond parfaitement aux objectifs de la collection « Diaporama » dans laquelle il a été publié : le but étant que les écrivains sollicités développent un discours réflexif sur leur œuvre « en s’appuyant sur les images de leur choix », afin de constituer « le roman-photo de l’écriture, un petit traité de poésie imagée<sup>4</sup> ». De façon logique, *Futur antérieur* revient alors notablement sur une partie des films dont il a été question dans les précédents textes, photogrammes à l’appui : c’est spécifiquement le cas pour les différents films de la série *Alien*, *La Féline*, *Vertigo*, *Le Village des damnés*. La mention des *Demoiselles de Rochefort* permet aussi d’évoquer, indirectement, *Les Parapluies de Cherbourg* du même Jacques Demy, qui était le sujet du court texte « Les larmes », constituant l’épilogue d’*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. À ces retours viennent s’ajouter de nouvelles références marquées à nouveau par leur éclectisme : *L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*, le Buster Keaton de *Steamboat Bill Jr*, Laurel et Hardy, Beep-Beep et le coyote, mais aussi *Spider-Man 2* de Sam Raimi, *La Dernière Piste* de Kelly Reichardt, *Atlantique* de Mati Diop et *Tabou* de Friedrich W. Murnau. L’essai s’ouvre d’ailleurs sur une opposition entre photographie et cinéma, à la faveur de ce dernier :

Mon goût pour le cinéma a été un mode de contestation de cette culture du memento mori, une manière de choisir le mouvement contre l’image fixe et contre l’obligation de se souvenir. Pour rester fidèle à ce choix ancien, esthétique et existentiel, j’ai constitué ma bibliothèque d’images mentales moins avec des photographies qu’avec des photogrammes extraits de films, des images où l’instant n’est pas figé, où l’on sait que la fixation est un leurre [...]. (FA, p. 6)

- 
2. Il s’agit, sous une forme retravaillée, d’un photogramme tiré du film *Le Village des damnés* de Wolf Rilla (1960).
  3. Olivia Rosenthal, *Futur antérieur*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions de l’Imec, coll. « Diaporama », 2022. Désormais FA.
  4. C’est avec ces mots que les objectifs de la collection de l’Imec sont décrits (*Ibid.*, deuxième de couverture).

La focalisation sur le cinéma observée dans la décennie 2010 trouve donc ici une part de son explication. Le rapport conflictuel avec la photographie s'appuie sur la dimension temporelle traditionnellement attachée aux différentes formes d'images. L'image fixe est ainsi assimilée à un passé embaumé et figé, là où le cinéma propose flux et durée. Mais la photographie est aussi liée à un rétrécissement personnel : cette dernière est d'abord, pour Rosenthal, un objet privé, une archive familiale, là où le cinéma offre des expériences communes à partager – c'est d'ailleurs sur deux photographies de ses grands-parents, portraits posés comme il était d'usage au début du xx<sup>e</sup> siècle, que débute *Futur antérieur*. À celles-ci succède un photogramme de la célèbre vue ferroviaire Lumière, dont l'absence d'organisation esthétique (pas de symétrie particulière, pas d'agencement visuel remarquable) et l'aspect légèrement flou – dû précisément au « bougé » du film – créent un contraste avec les images précédentes. On comprend que l'œuvre d'Olivia Rosenthal, rétive à toute forme de figements, soucieuse d'accueillir les débordements, transpose un tel rapport sur le versant visuel.

### Les films de sa vie

Si le tropisme cinématographique voit ici sa « genèse » en partie dévoilée, j'aimerais désormais revenir sur l'originalité des références filmiques et de leur usage, telle que l'écrivaine nous le propose. Pour ce qui est de la nature même des références en question, on note d'abord que, comme quelques autres écrivains ou poètes de sa génération<sup>5</sup>, l'on se situe assez loin de la cinéphilie classique. Aux grands titres du cinéma muet et de l'âge d'or hollywoodien, formant les panthéons canoniques du septième art, se substitue un ensemble bien plus mêlé, hétérogène, qui brasse allègrement les genres, les époques, les courants, sans se soucier le moins du monde d'une quelconque cohérence esthétique et fuyant le purisme cinéphilique. Buster Keaton voisine avec *Alien*, Walt Disney avec Jacques Tourneur, *Beep Beep* avec Alain Resnais. Ce réseau référentiel fait se chevaucher films de l'*Entertainment* hollywoodien et de la culture populaire (*Bambi*, *Le Livre de la jungle*, *Thelma et Louise*...) avec un cinéma d'auteur classique (Murnau, Hitchcock) ou contemporain (Andrei Zviaguintsev, Mati Diop), sans craindre le moins du monde la nécessaire impureté ainsi créée par l'ensemble. La raison en est simple et tient à l'usage que fait Olivia Rosenthal du cinéma, qui s'écarte de ce que l'on a pu majoritairement lire dans la littérature française des années 1980 et 1990. L'écrivaine ne fait ni un usage formaliste ou ludique du cinéma (comme le firent à leurs débuts Jean Echenoz ou Patrick Deville), ni un usage postmoderne et « baudrillardien » – pointant l'artificialisation croissante de nos environnements et la confusion voire la perte du réel derrière les images infinies –, ni même un usage nostalgique ou mélancolique, par lequel le film se donne comme un objet mémoriel fuyant, un des supports des imaginaires de la trace et de l'archive. Olivia Rosenthal fait plutôt partie de ces écrivaines et écrivains contemporains qui envisagent d'abord et surtout le cinéma sous l'angle spectatoriel. Le film est avant tout perçu à travers le visionnage qu'en fait le personnage ou le narrateur, indépendamment des canons ciné-

---

5. On pense par exemple à Pierre Alferi et à son imposant roman *Le Cinéma des familles* (Paris, P.O.L, 1999) ou à son recueil *Des enfants et des monstres* (Paris, P.O.L, 2004).

philiques, puisque l'importance esthétique et poétique n'est pas en jeu ici. Le visionnage en question devient à cet égard une authentique rencontre. En effet, le film importe quand il bouleverse le sujet, quand il constitue une sorte de puissante et inattendue figuration de ses affects ou de certains aspects de son existence, quand il se donne comme un reflet déformé ou comme une incitation pour l'avenir – faisant entrevoir une possible « voie » à suivre, pour reprendre un autre mot rosenthalien. Peu importe qu'il s'agisse d'un classique du muet ou d'un dessin animé de Walt Disney : l'un comme l'autre peuvent entrer en résonance avec l'individu qui les regarde, au-delà de tout critère intellectuel et de tout jugement de valeur.

À partir de là, qu'il s'agisse des quasi anonymes interrogés dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, de la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?*, *Toutes les femmes sont des aliens* et *Mécanismes de survie en milieu hostile*, ou de l'autrice elle-même (*Futur antérieur*), les sujets-spectateurs évoquent leurs films fétiches par le double prisme d'une sorte de projection et d'identification<sup>6</sup>. Dans le regard des sujets, les œuvres cinématographiques viennent donner forme à des histoires personnelles, des émotions, des hantises, mais viennent aussi faire lever des désirs jusque-là informulés. Par mécanisme d'identification, il ne faut pas entendre ici un simple décalque de la réalité dans la fiction, reposant sur des correspondances presque littérales. Ce sont bien des personnages et des figurations présentant un écart manifeste avec les narrateurs et les narratrices qui, pourtant, trouvent un écho inattendu chez ces derniers – l'exemple le plus frappant étant sans doute l'étrange proximité que la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?* ressent pour le gorille géant de *King Kong*, bien plus que pour sa prisonnière aux cris stridents<sup>7</sup>. La projection-identification est ainsi davantage un dialogue et un mouvement de tension qui naissent entre deux formes de vie (l'une réelle, l'autre fictionnelle<sup>8</sup>) qu'un pur jeu de symétries. Ces relations entre films et sujets spectateurs ont déjà été décrites et étudiées par, notamment, Dominique Rabaté<sup>9</sup>, Nancy Murzilli<sup>10</sup> – à travers le concept d'« expérience de pensée » – ou Jean-Max Colard – qui a proposé le terme de « filmo-biographie<sup>11</sup> » pour désigner cette façon dont une narration filmique vient s'enkyster, en quelque sorte, dans l'(auto)biographie d'un individu et lui en proposer une figuration. Sans développer outre mesure ce qui a déjà donné lieu à des analyses

- 
6. Sur la notion de projection, on renverra aux nombreux travaux de Marie Martin (voir p.ex. « L'écriture et la projection. Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études littéraires*, vol. 55, n° 2, *Écrire après le cinéma*, dir. Jan Baetens et Nadja Cohen, 2019, p. 115-133).
  7. Voir Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012, p. 594-601.
  8. Une brève exception à cela se trouve dans le chapitre « *Nuit et Brouillard* de Denis », parmi les textes d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, dans lequel le film décisif n'est évidemment pas une fiction (*op. cit.*, p. 51-55).
  9. Dominique Rabaté, « 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.
  10. Nancy Murzilli, « Récits fictionnels sur l'art : une expérience de pensée intermédiaire », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 8, *Fiction et savoirs de l'art*, dir. Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton, 2014.
  11. Jean-Max Colard, « Filmo-biographie et récit de vie », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, *op. cit.*, p. 153-165.

fouillées, on relève logiquement dans la diversité des titres de la cinémathèque rosenthalienne des récurrences thématiques, qui dialoguent avec les lignes de force de l'ensemble de l'œuvre écrite : le trouble identitaire, l'homosexualité, la question de l'enfantement et de la maternité, les pulsions et les désirs d'émancipation par rapport aux normes, aux carcans et aux pressions sociales... C'est notamment dans les films de terreur ou les films mettant en scène monstres et animaux (*Alien*, *La Féline*, *King Kong*, *Les Oiseaux*, *Bambi*, *Le Livre de la jungle*) que ces thématiques trouvent une figuration et un développement narratif possibles. Il ne faut pas non plus oublier le motif matriciel de la chute, qui prend son origine dans une tragédie personnelle. C'est bien *Vertigo* d'Alfred Hitchcock qui, dans le prologue d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, inaugure ce long tropisme cinématographique : la hantise du vide ressentie par le personnage joué par James Stewart, son impuissance à sauver les autres du suicide et de la chute, viennent puissamment résonner avec le terrible geste de la sœur de l'écrivaine, dont l'évocation oblique n'a de cesse d'affleurer tout au long des textes<sup>12</sup>.

### Un romanesque par références

Il ne s'agit pas tant, dans ces quelques lignes, de revenir plus longuement sur ces éléments qui ont déjà été décrits ailleurs, mais bien plutôt de s'interroger sur une sorte de conséquence poétique ou réflexive de cet usage si fréquent du cinéma. Que dit-il de l'écriture d'Olivia Rosenthal, de son rapport à la représentation ? Pourquoi en passer ainsi par le cinéma pour évoquer ces questionnements et ces thématiques ?

Tout d'abord, le recours au cinéma présente un avantage certain : il permet à Olivia Rosenthal, plus nettement en tout cas à partir des années 2010, d'échapper elle-même à la fabrication narrative et fictionnelle et aux artifices du réalisme littéraire traditionnel. En effet, plutôt que de créer elle-même des personnages, pris dans des péripéties, elle préfère les prélever dans l'immense banque d'images offerte par le cinéma. Ce faisant, elle échappe aux procédés classiques de la narrativisation, auxquels elle dit ne pas parvenir à se soumettre, tout en maintenant dans ses textes une présence fictionnelle et la force herméneutique de cette dernière. C'est qu'Olivia Rosenthal, tout comme Paul Valéry en son temps raillant les marquises sortant de chez elles à cinq heures, a fort peu de goût pour la création narrative *ex nihilo*, qu'elle juge trop arbitraire et fabriquée. Dans *Futur antérieur*, elle affirme ainsi : « Je ne crois pas aux personnages. Je suis hermétique à ce qu'on appelle les êtres de papier. » (p. 13) Cette désaffection explique combien nous peinons quelque peu à donner le qualificatif, pourtant plastique, de « romans » à la plupart des œuvres de l'autrice depuis 2007 au moins (à l'exception, peut-être d'*Éloge des bâtards*). Élaborer un personnage romanesque implique communément de lui conférer une certaine assise, voire une certaine unité – matérielle, psychologique, affective – qui est ensuite éprouvée par les actions et événements auxquels il est confronté. Or l'autrice, convaincue que « je suis plusieurs » (*ibid.*), dénonce cette pseudo-

12. Cet élément autobiographique, jadis alludé, a connu une explicitation croissante au fil des textes, y compris dans le dernier en date, *Un singe à ma fenêtre* (Paris, Verticales, 2022, p. 155 ; Désormais SF), où la référence cinématographique est pourtant quasiment absente.

unité, factice à ses yeux. La convocation d'un ensemble de films lui permet au contraire de confronter la voix narrative avec plusieurs potentialités fictionnelles et figuratives, qui l'éclairent ou la provoquent, l'enveloppent ou la troublent. Alors que le cinéma a pu être utilisé par certains écrivains des quarante dernières années comme un intensificateur de fiction, une façon de réapprovisionner la machinerie romanesque (Jean Echenoz, Patrick Deville, Christian Gailly, Tanguy Viel, Pierric Bailly...), Olivia Rosenthal semble plutôt en faire un contre-poids à l'élaboration narrative classique. Les fictions filmiques viennent se greffer sur une ligne vocale, constituant une sorte de romanesque incident et comme « ajouté ». Cette manière de faire ne remet pas en cause la puissance et les échos de ce romanesque, mais elle le tient à distance relative. Les livres de l'écrivaine sont ainsi peuplés de silhouettes, de figurations multiples, mais non de personnages classiquement constitués. Par ce biais – et sur une ligne de crête périlleuse –, Olivia Rosenthal se dérobe aux fictions au premier degré, sans renoncer à leur nécessité existentielle dans la définition du sujet.

### Vers une poétique des signes

Mais il me semble que cette forte présence référentielle du cinéma dans les textes renvoie, plus largement, à la place des images en général, qui est loin d'être marginale. C'est ici qu'émerge une forme de paradoxe, face à une œuvre profondément contradictoire – ou plus exactement profondément tendue entre deux pôles *a priori* antithétiques. D'une part, on ne peut que se joindre aux chercheurs qui ont souligné la dimension documentaire qui caractérise la poétique de l'écrivaine, à travers le recours aux entretiens, aux témoignages, à travers son intérêt pour des champs professionnels ou scientifiques, ainsi que par la mise au jour de ces éléments avec des jeux de montages textuels qu'elles opèrent depuis *On n'est pas là pour disparaître*. Mais, d'autre part, il ne faudrait pas négliger pour autant, aux côtés de ces éléments prélevés dans le réel, l'importante présence des images, le goût récurrent pour des figurations qui tirent les textes, régulièrement, vers une forme de poétisation du monde. J'aimerais aussi comprendre l'usage du cinéma par ce biais-là : la volonté d'équilibrer l'orientation proprement documentaire par le déploiement des images, culturelles et poétiques.

Cela étant posé, j'oserais presque aller jusqu'à lire l'œuvre d'Olivia Rosenthal comme voisinant en partie – marchons sur des œufs ! – avec une forme de symbolisme. Le rapprochement peut légitimement heurter et pourtant : on sait que le symbolisme, dans ses caractéristiques premières, est un antiréalisme qui souhaite s'émanciper des conventions mimétiques et des effets de réel sur lesquels le roman, psychologique comme réaliste, s'est appuyé durant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet antiréalisme s'est construit notamment par un recours notable aux images, et plus précisément à leur pouvoir d'évocation et de suggestion : les images se donnent moins comme des traductions claires des éléments auxquels elles renvoient que comme des signes aux résonances complexes et troubles<sup>13</sup>. Le cinéma et, plus

13. Cela renvoie à la distinction que, dans sa réponse à l'enquête littéraire menée par Jules Huret en 1891, Maurice Maeterlinck faisait entre allégorie et symbole : « [...] je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole de propos délibéré ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. [...] L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à

largement, les éléments qui fonctionnent comme des images ou des symboles dans les textes, me paraissent s'orienter vers une telle poétique. Les narrateurs et les narratrices chez Rosenthal sont ainsi confrontés à une « forêt » d'images, dont le sens ne se donne jamais immédiatement, mais qui les interpelle sans cesse, leur « parle » plus ou moins indistinctement. De ce point de vue, les nombreux films évoqués sont à considérer comme des interpellations figurales, des éléments suscitateurs que les sujets reçoivent sans toujours parfaitement les comprendre.

À rebours des représentations classiques, la poétique rosenthalienne n'hésite pas à privilégier la puissance figurale des choses, l'impression, la suggestion. Contre l'élaboration traditionnelle des personnages et du cadre spatio-temporel du récit, l'écrivaine fait le choix d'éléments écraniques, déjà médiatisés par le cinéma, qui lui permettent de creuser le champ des significations. En témoigne par exemple la mention de l'ultime film de Murnau, *Tabou*, à la fin de *Futur antérieur*. Le lecteur, à la suite de l'écrivaine elle-même, est surpris par cette référence. Pourquoi cette tragédie amoureuse située dans les îles polynésiennes vient-elle tant fasciner Olivia Rosenthal ? Celle-ci insiste d'abord sur l'étrangeté d'une telle rémanence filmique, images mystérieuses qui s'imposent : « [...] elles continuaient à se faufiler en moi sans raison objective [...] » (*FA*, p. 40). De là naît chez elle une volonté, si ce n'est de déchiffrement, du moins de compréhension : « [...] j'ai voulu faire confiance à leur insistance, donner raison à cette impulsion et à cette hantise. » (*ibid.*) Surgit alors le sens que le film lui adresse, non comme un codage symbolique prédéterminé et motivé, mais comme étonnante force signifiante faisant écho en elle : « ces images [...] rejouent la fatalité de la chute, la perte du paradis. » (*ibid.*) Ce film tourné dans les lagons polynésiens – qui se déroule donc dans une géographie absolument *plate* et horizontale ! – rejoue finalement, contre toute attente, le motif de la chute, à comprendre dans ses deux sens – le fait de tomber et le sens chrétien. Les images de *Tabou* vont même impliquer, par ricochet, l'emploi d'une métaphore : à savoir celle de la « perle qu'on a cueillie en apnée » (p. 37) et qui désigne, figuralemment, les fantômes et les souvenirs perdus que la mémoire tente en vain de faire revenir à la surface. Référence filmique et image poétique sont ici conjointes, au profit d'une même exploration de l'intime et des affects – deux expressions figurales qui sont autant mises à distance des émotions que biais heuristique pour les faire surgir et les nommer.

On comprend désormais que, partant du cinéma, c'est bien l'usage global des images, dans toutes leurs manifestations (références culturelles, mais aussi motifs spécifiques aux univers diégétiques, images au sens rhétorique et stylistique du terme...), qui est en jeu, chez une écrivaine qui est loin de les délaissier complètement. C'est notamment par cette virulence des images que je comprends le très étrange *Mécanismes de survie en milieu hostile*, qui représente peut-être le texte le plus radical et le plus expérimental de l'écrivaine à ce jour. Dans la majorité des pages de cette œuvre, l'espace et le temps, les éléments de la diégèse,

---

l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée [...]. Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'œuvre, si celle-ci est viable. L'œuvre née du symbole ne peut être qu'une allégorie [...]. » (Cité par Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 147).

sont comme essentialisés. Tout n’y est que silhouettes, ombres indéterminées, éléments désancrés de toute détermination réaliste classique. Les narratrices se débattent au sein de décors primordiaux, rarement décrits en détails : maison, cave, cagibi, couloir, route... Les personnages traditionnels laissent presque exclusivement place à des figures schématisées comme « le chasseur », « la patrouille », « la sentinelle », « l’intrus » ou encore « la silhouette ». L’ensemble paraît fonctionner à travers ce prisme suggestif généralisé, qui confine à l’épuration et qu’il est difficile, en conséquence, de ne pas saisir par un biais symbolique<sup>14</sup>.

Enfin, même s’il se présente comme un récit autobiographique moins radical, le dernier titre en date, *Un singe à ma fenêtre*, ne s’éloigne pas complètement de cette poétique. Narrant le séjour que l’écrivaine fait au Japon, autour d’un projet de recueil de témoignages sur les attentats au gaz sarin dans le métro de Tokyo en 1995, le livre prend le contre-pied complet du récit de voyage qu’on pourrait attendre. Les descriptions du pays étranger sont réduites au minimum, fuyant tout aspect pittoresque. La narratrice, au contraire, semble presque ne voir du Japon que la résidence impersonnelle dans laquelle elle est logée – décor sans aspérités, bruit d’ascenseur à travers les cloisons, murs blancs, baie vitrée offrant une « vue » dont on ne sait pas grand-chose. Lorsqu’elle en sort, c’est, la plupart du temps, pour déambuler et se perdre dans des rues presque désertées, sans noms ni numéros, ou bien pour procéder à ses rendez-vous, pris dans des lieux interchangeables – un bureau loué pour l’occasion dans un immeuble moderne, des cafés sans charme ni « typicité » japonaise. Deux éléments à la présence latente tranchent avec cet univers aseptisé : une scolopendre aperçue sur un mur à son arrivée, et dont la morsure est réputée mortelle, ainsi qu’un petit singe à peine entrevu. Ces deux animaux, s’ils renvoient à des présences concrètes, fonctionnent aussi et avant tout comme des images dotées d’une énergie figurale, c’est-à-dire signifiant autre chose qu’eux-mêmes, excédant leur strict statut d’animaux, comme doués d’un sens obtus, pour reprendre le terme employé par Roland Barthes<sup>15</sup>. N’écrit-elle pas, juste après avoir vu pour la seconde fois le « singe à [s]a fenêtre » : « J’ai pensé que le mot singe était une anagramme du mot signe » ? (*SF*, p. 57). Mais de quoi ces animaux seraient-ils le signe ? Scolopendre et singe désigneraient sans doute, obscurément, aux yeux de la narratrice, une forme de menace pour la première et, sans doute, une forme de liberté et de déprise pour le second. Mais au-delà des différentes lectures envisageables de ces images, qui procèdent du réflexe herméneutique propre à la narratrice comme aux lecteurs, c’est d’abord leur vertu même de signe qui importe, cette manière de présenter au sujet qui s’y confronte un décentrement, qui met en mouvement son esprit et ses émotions. Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si, alors qu’elle évoque les confidences bouleversantes que lui a faites une chorégraphe

14. Cette façon de recourir à des éléments essentialisés, à envisager les décors comme des lieux réduits à leur expression la plus épurée, et les « personnages » comme des silhouettes, des esquisses, me fait penser – rapprochement perturbant s’il en est – à certaines pièces de Maurice Maeterlinck pendant sa période symboliste (*L’Intruse*, *Intérieur*, etc.). Les personnages n’y sont nommés qu’à travers leur statut général (« l’aïeul », « l’aveugle », « la mère ») et se déploient dans un espace quasi abstrait, non réaliste, constitué simplement d’une poignée d’accessoires symboliques (une bougie, une porte, une fenêtre, etc.). Certaines pages de *Mécanismes de survie en milieu hostile* reprennent étrangement ces motifs maeterlinckiens.

15. Roland Barthes, *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

nommée Madeleine, la narratrice achève son texte en déployant justement un pur réseau métaphorique, associant goût pour l'image, métamorphose et résolution vitale :

[...]j'ai marché sur le pont suspendu enjambant le gouffre, j'ai cheminé vers l'autre côté, Madeleine m'a fait accepter l'obscurité. Quand je doute, je peux réécouter sa voix enregistrée et m'imaginer, ouistiti ou babouin, m'accrocher aux branches hautes d'une *forêt de signes* pour traverser cette longue nuit qu'on ne cesse, en avançant en âge, à la fois d'approcher et de quitter. (SF, p. 166 ; je souligne)

C'est un bref mais sinueux parcours que nous avons fait dans ces quelques lignes. L'émergence notable de la référence filmique dans les textes d'Olivia Rosenthal, durant les années 2010, a été envisagée, ici, sous une perspective plus métalittéraire que strictement thématique. Les films évoqués sont une façon d'échapper non seulement au récit autobiographique en tant que tel (notamment dans le cas d'*Ils ne sont rien pour mes larmes* et *Toutes les femmes sont des aliens*), mais également aux formes classiques de la narration réaliste, avec ses « personnages de papier » artificiellement créés et pris dans un ensemble de péripéties. Fictions déjà constituées et partagées, les films apportent *de facto* une distance et une réflexivité, qui interpellent les narratrices, résonnent en elles, se constituent en altérités formatrices. Cela signifie que les films sont alors porteurs d'une force figurale ; ils sont à strictement parler des images dont l'énergie, la puissance, la richesse voire l'étrangeté en viennent à toucher celle ou celui qui les regarde, et à produire, à son égard, des effets de sens. C'est que la poétique rosenthalienne est aussi une poétique de l'image, sous toutes ses déclinaisons : images référentielles, issues principalement du cinéma, mais aussi – et c'est là où mon propos souhaitait s'élargir – images proprement textuelles : soit des métaphores en tant que telles, soit des motifs présents dans la diégèse dont la portée dépasse leur seule littéralité, pour se voir investis d'une dimension symbolique. Par ce dernier terme, il n'était pas question de dire que les textes de Rosenthal reposent sur un système simple de correspondances motivées, associant à telle image un symbole précis et codé par elle. Il s'agit plutôt d'y lire combien, pour certaines et certains, le monde peut se présenter comme une « forêt de symboles », pour reprendre les mots de Baudelaire, ou une « forêt de signes », comme Rosenthal l'écrit elle-même, dans laquelle un film, tout autant qu'une pièce dans une maison ou un insecte sur un mur, se mettent à rayonner, déployant obliquement un écheveau de significations complexes et troublantes. C'est pour Olivia Rosenthal une manière de remettre du jeu et une part de mystère au sein d'une œuvre par ailleurs marquée par le prélèvement documentaire et factuel, et par une certaine littéralité. Les images convoquées constituent ainsi autant d'échappées du sens et de dynamiques suggestives qui ouvrent l'écriture, la confrontent et la métamorphosent.

## Bibliographie

- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- 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.
- DEMANZE Laurent et GRIS Fabien (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020.
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet Saint-Étienne, 2012. [theses.hal.science/tel-00940135](https://theses.hal.science/tel-00940135)
- MAETERLINCK Maurice, *L'Intruse* suivi de *Intérieur*, éd. Pascale Alexandre-Bergues, Genève, Slatkine, 2005 [1891 ; 1894].
- MARCHAL Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- MARTIN Marie, « L'écriture et la projection. Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études littéraires*, vol. 55, n° 2, *Écrire après le cinéma*, dir. Jan Baetens et Nadja Cohen, 2019, p. 115-133. [doi.org/10.7202/1061909ar](https://doi.org/10.7202/1061909ar)
- MURZILLI Nancy, « Récits fictionnels sur l'art : une expérience de pensée intermédiaire », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 8, *Fiction et savoirs de l'art*, dir. Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton, 2014. À consulter sur [www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org](http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org)
- 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, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012.
- *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Verticales, 2014.
- *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.
- *Un singe à ma fenêtre*, Paris, Verticales, 2022.