


## « Ni trop loin ni trop près : la distance dont j'ai besoin pour écrire » Une conversation avec Olivia Rosenthal

Morgane Kieffer, 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](http://www.revue-relief.org)

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

### Pour citer cet article

Morgane Kieffer, « "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](https://doi.org/10.51777/relief13504)

## « Ni trop loin ni trop près : la distance dont j'ai besoin pour écrire » Une conversation avec Olivia Rosenthal

MORGANE KIEFFER, Université Jean Monnet de Saint-Étienne

### Résumé

Ce dialogue s'inscrit dans la continuité d'une collaboration d'un an avec Olivia Rosenthal, organisée à l'occasion de la préparation de ce numéro de *Relief* autour d'une journée de travail auprès des étudiant·e·s de Licence de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et d'une rencontre publique en librairie (Forum, Saint-Étienne, 16-17 mars 2022). La conversation qui suit a été menée à l'écrit et à distance. Il s'agit d'abord d'une lecture du dernier roman en date d'Olivia Rosenthal, *Un singe à ma fenêtre*, à partir de la tonalité crépusculaire de l'enquête qu'y mène la narratrice sur les attentats au gaz sarin à Tōkyō en 1995. Ce travail réveille des traumatismes et des culpabilités enfouis chez celle-ci comme chez les témoins qu'elle interroge. À l'historique se mêle alors l'intime, et il n'y a pas jusqu'à la liste des attentats envisagés qui ne dessine une cartographie personnelle du deuil et de la perte. Il s'est donc agi de réfléchir à la fois à la singularité de ce livre et, à partir de celui-ci, aux prolongements et aux infléchissements de la trajectoire rosenthalienne. Comment les grandes problématiques de l'œuvre s'affirment-elles jusqu'à ce dernier livre paru, comment s'infléchissent-elles aussi dans le temps long d'un parcours de vingt-trois ans d'écriture et de création ? Il faut lire là un point d'étape bien plutôt qu'un bilan ; l'occasion d'entretenir et de relancer la réflexion autour de points qui se confirment désormais comme repères cardinaux du travail de l'autrice. Merci à Olivia Rosenthal de s'être prêtée à l'exercice.

Morgane Kieffer (MK) – Dans votre dernier livre, *Un singe à ma fenêtre* (2022), le projet professionnel de la narratrice-enquêtrice fournit, selon un mouvement oscillatoire dont vous êtes coutumière, un mode d'interrogation de soi et de retour sur son expérience de vie, qui intègre même des aveux explicites en première personne. Quelle part la dimension autobiographique occupe-t-elle dans la conception du projet d'écriture ? Elle semble plus affirmée ici, plus délibérément intime – jusqu'à prendre le pas totalement sur l'enquête initialement annoncée.

Olivia Rosenthal (OR) – Comme pour mes autres livres, je n'avais pas le projet d'écrire un texte autobiographique mais vraiment de m'entretenir, comme je l'écris dans les premières pages, avec des personnes diverses autour des attentats au gaz sarin qui avaient eu lieu à Tōkyō en 1995. Je voulais travailler sur les répercussions intimes, les traces, les restes quasi invisibles qu'un événement collectif laisse dans les vies individuelles de ceux qui n'ont pas été directement concernés par les faits. Et comme pour certains autres projets (*Que font les rennes après Noël ?* ou *Mécanismes de survie en milieu hostile*), c'est en préparant le livre que je me suis rendu compte que cette enquête devait être rattachée intimement à celle qui écrivait, que je devais m'inclure dans le processus dès lors que c'était justement une enquête sur le lien entre l'intime et le collectif. Cette évidence est apparue à mesure que j'essayais de trouver la forme de ce texte, forme qui, pendant très longtemps, s'est dérobée à moi.

Peut-être que l'impression que ce livre laisse (un livre plus personnel et intime que les autres) est liée au fait que, à la différence de mes autres récits, l'enquête, ses méandres, ses dérives, devient ici le cœur même du récit. Le livre raconte comment un écrivain cherche et échoue et cherche encore, s'acharne, se perd. C'est la première fois qu'un de mes récits tourne explicitement autour de l'écart entre un projet d'écriture et sa réalisation, parle sans détour des conditions d'exercice de l'écriture et des écueils où on se trouve quand on essaye de s'y atteler, et de ce point de vue, il y a très peu d'écart entre la narratrice (écrivaine qui est allée au Japon pour enquêter sur le gaz sarin et qui a échoué) et moi...



FIG. 1. Portrait d'Olivia Rosenthal par Francesca Mantovani / Gallimard, 2019.

MK – Cette oscillation entre le carnet de terrain et la part réflexive se marque principalement sur le plan énonciatif, par l'alternance entre les passages de récit et d'autres dialogiques, souvent sous la forme de questions adressées – à qui ? (sur le modèle d'*On n'est pas là pour disparaître*, 2007, ou de *Que font les rennes après Noël ?*, 2011). Le pas est marqué par la rupture de la troisième à la deuxième personne, voire dans ce livre la première, de façon inédite. Comment se négocie l'équilibre entre ces instances, et pourquoi, comment, prendre la parole à la première personne pour ce livre ?

OR – L’alternance des pronoms a été l’un des moyens que j’ai trouvés, à la fois pour être tout à fait en adéquation avec mon sujet et pour prendre la distance dont j’ai besoin en général pour écrire. J’avais commencé à écrire le livre au pronom indéfini « on ». Et si ce pronom fonctionnait très bien au début, justement parce qu’il instaurait une distance entre la narratrice et moi et créait une forme d’humour, sur le long terme, il m’empêchait d’avancer et d’être au plus près de ce que j’avais ressenti, précisément parce qu’il instaurait une distance trop grande entre mon personnage et moi, devenait abstrait, m’empêchait de déployer mon histoire, de raconter de petites actions et émotions que j’avais éprouvées sur place, bref, manquait de chair. J’ai donc fini par l’abandonner au profit d’un « je » mais le « je », à l’inverse, ne rendait pas compte du jeu entre la narratrice-enquêtrice et les témoins, de l’écart entre ce qu’ils disent et ce qu’elle entend, le « je » m’obligeait à être un peu trop collée à ma narratrice. La présence du « tu » m’a ainsi offert une résolution à ces problèmes de distance (ni trop loin, ni trop près). Les questions, énoncées à la deuxième personne, permettent en effet, d’une part d’inclure le lecteur (à qui ces questions peuvent s’adresser), d’autre part d’évoquer la résonance que les paroles des témoins ont sur l’enquêtrice. Les questions à la deuxième personne valent comme écho, elles donnent une idée sensible des effets vibratoires que les entretiens laissent dans l’esprit de la narratrice. Et au lieu d’harmoniser et de lisser le tout, c’est-à-dire de choisir entre les pronoms, j’ai préféré justement garder la trace de mes errements, et jouer sur la variation des pronoms, ce qui, me semble-t-il, crée une forme de vacillement et d’instabilité assez représentative d’un des principaux motifs de ce texte.

MK – Le motif des attentats s’affirme comme un fil d’Ariane qui conduit des souvenirs des personnes interrogées sur les attentats de Tōkyō à ceux dont la narratrice elle-même pourrait être dépositaire, concernant d’autres attentats situés cette fois à Paris : l’attentat de la rue Copernic en 1980 contre une synagogue, celui de la rue des Rosiers en 1982. De ces derniers, il est question dès les premières pages du livre, mais pour dire que l’enquête ne s’y intéressera pas. L’objet d’étude a été modelé avec un impératif de distance : historique (1995), étranger (au Japon), et personnel (ce ne sont pas des Tokyoïtes qui sont interrogés, mais des habitants de Kyōtō). L’enquête porte moins sur les attentats que sur ce qu’il en reste dans les souvenirs, les consciences des interrogés – et, d’ailleurs, n’aboutit pas. *On n’est pas là pour disparaître* abordait déjà ce thème de la mémoire, mais sous un tout autre jour, où déjà toutefois se lisait l’importance du couple antithétique de la mémoire et de l’oubli. C’est donc la question de la mémoire qui travaille, voire qui hante ce texte, sur un plan tant historique (garder la trace des événements, par rapport à l’actualité ?) que sur le plan de la construction de soi, ce qu’on gagne, et ce qu’on risque peut-être, à se souvenir ?

OR – Oui, c’est tout à fait ça. Le texte entre, de ce point de vue, en résonance avec *On n’est pas là pour disparaître* et essaye d’explorer l’oubli comme envers de la mémoire, à la fois sur le plan collectif et sur le plan individuel.



FIG. 2. Olivia Rosenthal, *Un singe à ma fenêtre*, Paris, Verticales, 2022.

MK – À mesure que progresse ce dernier livre, et en convoquant la lecture des précédents (*On n'est pas là pour disparaître*, *Que font les rennes après Noël ?*, mais encore *Éloge des bâtards*, 2019), se dessine une convergence entre les thèmes de la mémoire, du secret, et de l'appartenance. Le silence et le secret fonctionnent certes comme un revers nécessaire de la structure investigatrice adoptée ici, mais ils contribuent à créer un réseau thématique et historique complexe qui mène des attentats de Tōkyō aux crimes de guerre du Japon (en Mandchourie, où l'Empire japonais avait installé des camps de travail et de torture), et met en lien la mélancolie de la perte avec la hantise des origines. Ailleurs, c'est *Futur antérieur* qui s'ouvre d'ailleurs sur un portrait de vos grands-parents. La question de la communauté devient ainsi centrale, dès le premier niveau du récit pour ainsi dire puisque de nombreux personnages, dans ce texte de nouveau, se posent la question de l'appartenance – et notamment ceux qui se sont laissés séduire par la secte Aum. La référence à la judéité se déploie à ce croisement de manière inédite, après avoir traversé très discrètement certains de vos textes et à mesure que s'affirment certaines figures familiales : le père, la sœur, la mère. L'équilibre entre extime et intime semble se modifier, et ménager plus de place à l'introspection comme au récit de famille (par rapport à ce qui passait dans *Les Rennes*, par exemple, où il était furtivement question d'une recette grand-maternelle de « carpe à la juive » sans que le texte ne s'engouffre aucunement dans la voie ainsi ouverte). Le « secret » de la narratrice a-t-il partie liée avec son rapport compliqué à sa famille, à ses figures tutélaires (le père, la mère encore vivante et d'autant plus absente dans le texte), ses origines ? L'un des personnages du livre semble ouvrir cette piste, dont les parents se sont rencontrés en Mandchourie et qui se construit autour du silence maintenu par eux quant à cette époque.

OR – Je ne cherche pas dans ce livre à explorer des questions liées à mes origines et de manière générale je me méfie un peu des textes généalogiques qui remontent dans le passé pour « expliquer » le présent. C'est d'ailleurs contre la tentation généalogique que j'ai écrit *Éloge des bâtards*, pour proposer un modèle alternatif à ce modèle généalogique qui est si présent et si écrasant en littérature. Je ne crois donc pas que ce livre explore vraiment les questions liées à la communauté, en tout cas beaucoup moins que d'autres, comme *Mes petites communautés* (1999) ou *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite* (2005). Mais comme j'ai décidé de m'inclure dans le livre et d'explorer mon propre rapport au silence et à l'oubli, je ne pouvais pas faire l'économie de ceux à qui je suis attachée et rattachée. Ils participaient, que je le veuille ou non, à l'expression de mon identité. C'est pourquoi ils apparaissent ici, mais plutôt de manière un peu fantomatique, précisément parce que je voulais moins évoquer ce qui est visible que ce qui est invisible (ou le devient).

MK – Nous mentionnions plus haut l'importance de la distance dans le protocole de l'enquête sur lequel repose le livre. C'est aussi un thème récurrent : distance entre les êtres (notamment par le silence et la discrétion qui font loi au Japon, selon le regard qu'y porte la narratrice) ; entre les attentes de l'enquêtrice et le résultat de ses entretiens ; entre ce qui advient effectivement et les réactions de l'enquêtrice – colère de plus en plus grande à mesure qu'elle rencontre ses témoins, panique immense qui cause une quasi-claustration suite à une rencontre avec une scolopendre, torrents de larmes à l'exposition de Christian Boltanski, bien vite séchés par une suggestion pragmatique de sa compagne... Quelle est la part de la distance dans l'écriture de ce livre ? Il semble que l'ironie caractéristique de certains textes précédents s'estompe, pour laisser place à une forme d'humour parfois triste (les scènes où l'enquêtrice emboîte le pas aux petits vieux dans les rues de Kyōtō, s'imposant un ralentissement presque burlesque de ses gestes, ne sont pas sans évoquer une forme de rire keatonien, par exemple...).

OR – Comme je le disais précédemment, il y a, tout au long de ce texte, une petite distance, nécessaire, entre la narratrice et moi. La distance permet en quelque sorte de voir, de ne pas être tout à fait aspirée par l'écriture. Mais lorsque j'étais au Japon, j'avais l'œil, l'oreille et l'esprit collés à ce qui se passait, je manquais de recul. C'est aussi pourquoi des épisodes anodins, la rencontre avec des animaux, de petits accidents de la vie domestique prennent tant de place dans le livre, ils manifestent la difficulté que j'avais là-bas à faire la part des choses, à distinguer l'important de l'insignifiant. Le grossissement de faits minuscules produit, je crois, des effets humoristiques dès lors que la narratrice se laisse emporter par la peur ou la colère à propos de très petites choses. Cette disproportion entre les faits et leurs conséquences tourne parfois au burlesque, et c'est un peu ce que je cherchais. Ne pas trop prendre au sérieux les angoisses de cette narratrice me paraissait salutaire. Mais en même temps, je voulais rendre compte de cette disproportion, donc donner de la place aux émotions fortes, colère, anxiété, en montrant qu'elles pouvaient se déclencher à contre-temps, donc qu'elles

avaient peut-être d'autres causes que les causes apparentes qui les faisaient jaillir. Et il me semble que le rire et le burlesque (s'ils existent ici) sont l'autre versant de la mélancolie.

MK – Le dispositif de l'enquête, de l'élaboration du projet au choix des participant-e-s en amont, jusqu'au recueil d'entretiens, est mis en avant et même mis en scène dès l'ouverture. Le livre progresse comme une sorte de compte-rendu de terrain, où l'enquêtrice livre surtout le récit de ses échecs, de ses doutes, de son apathie et de ses mésaventures. Raconter une enquête ratée, et même abandonnée avant la fin du livre, et mettre en scène les déconvenues de l'écrivaine entre accablement neurasthénique et frustration : n'y a-t-il pas là une manière de relancer la discussion sur le rapport au terrain qu'entretient tout un pan de la littérature contemporaine, particulièrement représenté dans la production des dernières décennies et mis en valeur par la critique, de l'Université à la presse ?

OR – Cela fait bien longtemps que je pratique ces enquêtes de terrain, avant que cela ne devienne une sorte de mode en littérature. Et à la différence de textes qui se contentent de la restitution de l'enquête et de la transcription d'entretiens, je cherche tout à fait autre chose. Il s'agit pour moi de faire résonner les voix et les témoignages, donc de les inventer. J'assume complètement l'idée de la fabrication, à partir d'une enquête de terrain, de la fiction, c'est-à-dire d'un texte qui ose le montage, l'ellipse, la transformation, qui joue sur le plein et le vide, bref qui travaille le rythme, le phrasé et la composition des séquences, qui assume de « trahir » le témoin au nom de la logique propre du texte. Selon moi, cette « trahison » de surface a pour objectif de faire entendre mieux, autrement, avec une intensité décuplée, de suivre certains prolongements et non-dits, donc de faire apparaître ce qui est resté dans l'ombre. De ce point de vue, je garde à l'esprit cette idée de fidélité à la parole du témoin mais une fidélité qui œuvre par déplacement plutôt que par reprise.

L'enquête de terrain est donc un point de départ, elle vaut comme matériau à modeler, à malaxer, à travailler. Et la recherche de la forme juste à donner à ce recueil de voix est un enjeu littéraire extrêmement stimulant pour moi et à chaque fois reconduit. C'est la raison pour laquelle les textes issus de toutes les enquêtes que j'ai pu faire sont si différents. Je cherche à trouver comment faire entendre les voix de ceux et celles avec qui je me suis entretenue, de construire une chambre d'échos, mais j'essaie aussi d'adapter chaque texte à ce que j'ai recueilli, autrement dit je récuse un système d'écriture déjà constitué, une forme pré-établie. Il s'agit de donner à ces voix une place et de voir comment elles produisent en moi des résonances et des effets. Le texte joue donc d'un dialogue entre ce qui est dit et ce qui est entendu, un dialogue qui est aussi une brèche car chaque message, chaque phrase prononcée donnent lieu dans mon esprit, en tant que réceptrice de ces messages et de ces phrases, à une interprétation et à des réactions. Et je cherche à me situer exactement dans cet interstice entre ce qui est dit et ce que j'entends. Pour chaque projet, je suis donc à la recherche de la forme susceptible de rendre compte de cette brèche et chacune de mes enquêtes exige de réinventer le rapport entre récit et entretien. Pour ce texte-ci, j'ai eu envie, pour la première fois, de faire état de l'enquête elle-même et des conditions de son exercice parce que, pour

une fois, cette enquête a été à la fois source d'écriture et empêchement, elle m'a portée et m'a retardée, elle a constitué elle-même une question.

MK – Dans la même perspective d'explicitation des étapes de l'enquête, *Un singe à ma fenêtre* raconte les prémices institutionnelles du projet : la rédaction d'un projet de candidature pour une résidence d'écriture, le processus de sélection, la rencontre avec le jury, les financements, jusqu'à l'achat des billets et la réservation du séjour. Cette pratique de la résidence vous est familière, et devient par ailleurs de plus en plus courante aujourd'hui où elle semble non seulement modifier les conditions d'exercice du métier d'écrivain (rémunération, engagement, etc.), mais aussi se répercuter dans la matière même des textes. Comment l'engagement institutionnel s'articule-t-il avec la création, dans votre expérience ?

OR – Je choisis rarement des commandes qui me sont imposées de l'extérieur et auxquelles je réponds, je les choisis dès lors que je peux les articuler à quelque chose qui me tient profondément à cœur. Donc, la commande prolonge et approfondit le geste d'écriture, elle permet aussi d'explorer d'autres manières d'écrire quand elle est associée à des supports autres que le livre (des affiches dans l'espace public, des textes à dire à haute voix, des pièces sonores enregistrées avec du son, etc.). Ça a été le cas pour *La ronde*, une œuvre qui était destinée à être écoutée lors d'une promenade de 45 minutes autour de la nouvelle gare Issy-Vanves-Clamart-Malakoff. C'était un travail fait pour l'oreille, qui a été conçu comme un album musical écrit et réalisé en compagnie du compositeur Pierre Aviat. L'idée était que chaque promeneur, muni d'un plan précis du parcours, puisse le réaliser en marchant et en écoutant au casque la diffusion de notre enregistrement (je lisais mes propres textes sur la musique de Pierre Aviat). L'écart entre le texte publié et la pièce sonore est circonstanciel : la revue *Vacarme* qui a publié ce texte n'avait qu'un nombre de pages limité, c'est pourquoi le texte n'a pas été reproduit dans son intégralité<sup>1</sup>.

De manière générale, la commande m'intéresse quand elle m'oblige, soit à approfondir des questions et des thèmes qui m'obsèdent (par exemple le lien entre les lieux et la mémoire individuelle de ces lieux, pour le projet *Architecture en paroles*), soit à questionner le lien entre la littérature et d'autres arts (musique, cinéma, arts visuels), soit à réfléchir sur les supports de l'écrit et à adapter mon écriture à ces différents supports : ce n'est pas tout à fait la même chose d'écrire pour dire en direct devant un public ou d'écrire pour un lecteur seul et silencieux, de même que ce n'est pas la même chose d'écrire pour un livre ou d'écrire pour afficher des textes dans l'espace public.

---

1. Mathilde Roussigné note dans le présent dossier critique à propos de *La ronde* que le texte repris pour la publication n'est pas exactement le même que sa version originale (« Tours et détours du Grand Paris. La ronde, une commande littéraire entre immersion et distanciation », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 126-137).





FIG. 3. © collection personnelle d'Olivia Rosenthal, issue de son séjour au Japon, 2019.

MK – En février 2022 est paru *Futur antérieur*, au sein de la collection « Diaporama » de l'Imec initiée par Nathalie Léger, qui propose d'aborder l'écriture par le biais des images avec lesquelles elle compose. Votre imaginaire littéraire est sur ce point notablement composite, et, outre l'importance des images (cinématographiques essentiellement), se tend vers des pratiques créatrices hors du livre, que vous avez vous-même interrogées d'un point de vue théorique, en collaboration avec Lionel Ruffel (« La littérature exposée », *Littérature*, 2010 et 2018). Performances, spectacles, résidences, collaborations artistiques... sans compter les expériences d'adaptation : cinématographiques, théâtrales, mais aussi d'un format d'écriture à l'autre, performances ou lectures publiques, pour ne citer qu'elles. Comment envisagez-vous la circulation entre ces formes ? Ces passages que vous effectuez vous offrent-ils aussi une forme de laboratoire des effets produits par vos textes (selon le *medium*, la position du public, le niveau d'interactivité, etc.) ?

OR – Je crois que le passage par la scène a été déterminant dans mon écriture, au sens où il a encore accentué la place que j'accorde à la voix dans mes textes. Depuis le début, j'ai toujours dit mes textes à haute voix en les écrivant (c'est déjà le cas pour *Dans le temps*, mon premier livre, dont je précise en exergue qu'il doit être lu à haute voix) et cela a produit des échanges et des passerelles constantes entre mes récits et les textes que j'ai pu proposer pour la scène. Premier exemple frappant : *On n'est pas là pour disparaître*, qui a, je crois, été nourri de cette expérience que j'ai commencé à faire en montant sur scène pour dire certains de mes textes. C'est le premier de mes livres à jouer vraiment de la polyphonie. Il est conçu comme un concert de voix à entendre. D'ailleurs, je crois que ce n'est pas un hasard, ce texte-là a fait

l'objet de plusieurs adaptations théâtrales, la dernière en date par Mathieu Touzé au Théâtre 14 à Paris (2021, reprise en 2023). Et dans cette dernière adaptation, toutes les voix sont prises en charge par un seul corps, celui de l'acteur Yuming Hey. Or, c'est exactement comme ça que j'avais envisagé ce texte, comme un texte plurivoque dont toutes les voix traverseraient un seul corps, comme une sorte de vaste travail de ventriloquie. Et il a été écrit avec cette idée-là, d'où sa forme presque poétique, les passages à la ligne étant aussi là pour signifier le phrasé et le rythme de ces voix.

Après *On n'est pas là pour disparaître*, je me suis aventurée avec un peu plus d'assurance du côté de la scène : en 2008 avec *Les lois de l'hospitalité* (Inventaire/Invention mis en scène par Marie Vialle) ; en 2013, quand j'ai écrit pour le collectif Ildi ! eldi une série de textes sur le cinéma (*Toutes les femmes sont des Aliens*) ; en 2018 quand j'ai préparé, écrit et conçu avec Eryck Abecassis un spectacle qui portait sur les animaux dans les villes (*Macadam animal*). Je poursuis actuellement cette expérience qui mêle l'écriture pour la scène et le jeu avec un spectacle, *Le commun des mortels*, conçu, réalisé et joué avec Keti Irubetagoiena (metteuse en scène de théâtre). J'y propose une conférence performée sur le thème de la défécation, conférence qui met en scène une enquêtrice (moi) qui cherche à explorer ce thème et les tabous qui s'y attachent. Ces expériences spécifiques approfondissent mon lien avec la voix, avec le parlé, avec l'adresse, et avec la transmission, toutes choses qui circulent du texte joué au texte écrit et qui participent d'une même conception de la littérature, une littérature qui est faite pour être dite à l'oreille du lecteur, et qui implique une relation très directe avec lui, interlocuteur principal et garant du texte.

Sur le plan pratique, ces échanges entre récits et performances prennent, dans mon expérience, des formes très variées. Parfois les textes que j'écris pour la scène sont publiés, d'autres fois non, parfois ils ont été écrits au préalable et parfois ils sont véritablement conçus et pensés uniquement pour être dits devant un public. Tous les cas de figure et tous les cas d'échanges sont possibles et je suis très attentive à ces variations : d'une part parce qu'il n'y a pas toujours de nécessité à publier un texte conçu pour la scène et que sa nature volatile doit être défendue et acceptée, d'autre part parce qu'il peut être important parfois qu'un texte écrit pour le théâtre prenne la forme d'un livre comme dans le cas de *Toutes les femmes sont des Aliens*, que j'ai en partie réécrit pour qu'il puisse devenir un récit à part entière après qu'il a été joué sur scène. Le texte écrit, dans ce cas, n'est pas seulement une trace, mais aussi l'occasion d'élaborer une pensée, une logique et une composition qui, à l'oral, seraient trop complexes ou tortueuses. Et comme j'attache de l'importance aux logiques sinueuses, qui me semblent porteuses de modes de pensée alternatifs (où l'ambivalence et le paradoxe sont à l'œuvre), je me suis attelée à cette tâche avec beaucoup de plaisir.

Il est aussi arrivé qu'on me demande de « performer » en compagnie d'un-e autre artiste (pour le programme *Sujets à vif* initié par le festival d'Avignon et la SACD). Dans ce cadre par exemple, j'ai choisi de reprendre un texte déjà publié, « Le Vertige », et de le mettre en situation en proposant à une artiste issue du cirque, Chloé Moglia, de le jouer et de le mettre en scène avec moi, de sorte que le vertige existait, non seulement comme un mot et une idée, mais comme une véritable menace (Chloé Moglia était perchée, sans protection, à

cinq mètres au-dessus de moi et le vertige, si elle l'avait éprouvé, l'aurait mise très directement en danger). D'autres textes publiés ont été adaptés presque tels quels au cinéma (comme par exemple « Les Larmes » ou « La nuit américaine d'Angélique », deux textes issus du recueil *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*). Pour ce livre, j'avais demandé à mes interlocuteurs de me raconter le film qui avait changé leur vie et j'avais écrit des textes à partir de leur récit. C'est assez beau de penser que des films ont été à l'origine de mes textes et que ces textes sont ensuite redevenus des films (l'un de Laurent Larivière et l'autre des réalisateurs Joris Clerté et Pierre-Emmanuel Lyet, deux films qui ont eu une très belle vie en festival et qui sont désormais en accès libre sur internet<sup>2</sup>. Cela montre, en pratique, comment un medium se fond dans un autre et le transforme radicalement. De fait les films qui ont été faits à partir de mes textes ne ressemblent pas du tout aux films qui ont été à l'origine des récits de mes témoins (en l'occurrence *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy et *La nuit américaine* de François Truffaut) et la comparaison entre toutes ces œuvres offre une expérience des circulations, des détours, reprises, relectures, appropriations et interprétations auxquelles on se livre dès lors qu'on reprend, commente et réécrit une œuvre d'art existante.

MK – Pour en revenir à votre dernier livre en date, il s'agit aussi dans *Un singe à ma fenêtre* d'un « anti-récit de voyage », qui redoute le cliché et tout effet d'exotisme. Du Japon, deux types de figures émergent principalement : les personnes âgées et les scolopendres (trichons : singes et veuves noires aussi). Commençons par le bestiaire, qui s'ouvre pour la première fois (sauf erreur ?) à des animaux avec lesquels toute possibilité d'identification est suspendue, notamment du fait de leur réputation terrifiante (exagérée pour les scolopendres, et dangereusement minorée pour les veuves noires). Il n'y a qu'avec le singe, qui fait véritablement exception à plusieurs titres, que semble possible l'esquisse d'une rencontre. Mais ses apparitions demeurent rares : d'abord lorsqu'il déleste la narratrice d'un paquet encombrant, comme on accepte une offrande, puis lorsqu'il apparaît devant sa baie vitrée (dont la vue, d'ordinaire, est bouchée par un mur gris). Les autres animaux contraignent la narratrice, du moins au début du livre, à s'enfermer chez elle, jusqu'à devenir le support de toutes ses angoisses. Comment ce rapport contrarié aux animaux peut-il s'entendre dans ce contexte ? De quoi est-il le signe pour vous ?

OR – Les animaux sont des compagnons assez contrariants parce qu'ils sont là mais on ne sait pas pourquoi, comment ils sont arrivés, ce qui les motive. Il est très difficile d'établir une conversation suivie avec eux, notre relation est faite de suppositions, de silence, d'interprétations. C'est pourquoi, dans ce livre, ils ont une place centrale. On ne sait jamais si leur présence est pur hasard ou s'ils envoient des signes qu'il faudrait déchiffrer, s'ils sont amis ou ennemis, indifférents ou participants. Bref, les animaux restent des énigmes et c'est pourquoi ils sont si attirants, séduisants et parfois bouleversants.

---

2. Voir dans ce dossier le répertoire des « Écrits, créations et travaux d'Olivia Rosenthal », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 160-168.

MK – Quant aux personnes âgées, c'est leur lenteur qui retient l'attention, et qui devient pour la narratrice l'occasion de s'adonner à une forme de méditation, lorsqu'elle leur emboîte le pas pour apaiser ses angoisses en contraignant son mouvement. Cette lenteur forme temporairement une réponse à son tremblement intime, un moyen de survie en milieu hostile, avec un décalage parfois humoristique ou loufoque. Au-delà toutefois de la dimension psychologique de cet attachement, ces personnages retiennent également l'attention au titre de la résistance qu'ils opposent aux diktats d'une société de l'efficacité. On les rapprocherait en ce sens des animaux effrayants cités plus haut, qui jurent avec l'organisation lisse et polie d'une société décrite par le biais de ses injonctions au silence, à la discrétion et à l'effacement. Ces passages font écho à *Éloge des bâtards* où il était question, justement, d'actes terroristes par la bande, de micro-sabotages visant à interrompre l'entreprise de domestication de la ville. Pourtant, cette perspective sur la lenteur et le zen comme formes de résistance ne tend-elle pas aussi à faire du repli sur soi et de la sortie du monde, la seule réponse possible ? D'autant que la deuxième partie du texte prend acte de l'échec de ces premières stratégies, et valorise au contraire les larmes (les pleurs de la narratrice sur l'île de Teshima, par exemple), la vulnérabilité, l'embrassement du chagrin. La résistance politique, ou systémique, serait alors une image d'un blocage personnel et intime ?

OR – Je ne crois pas que le texte apporte quelque réponse que ce soit, et il ne généralise rien. Il n'offre pas de méthode pour s'accommoder du monde et ne propose pas au lecteur de s'en extraire par le silence ou le repli. Il ne fait que décrire une situation particulière et la réponse provisoire qu'un personnage un peu inadapté au monde dans lequel il évolue, trouve. De manière générale, je ne crois pas trop aux mots d'ordre, aux messages et aux visées politiques globales, surtout si elles sont énoncées dans un récit littéraire. Je crois plutôt à l'efficacité de micro-actions, à leurs effets boomerang et aux petits combats menés en groupes restreints. Je pense que toute action politique s'ancre dans une conviction et une histoire intimes, conviction et histoire qui sont rarement exposées ou explorées en tant que telles et qui pourtant la justifient et lui donnent du sens. C'est d'ailleurs pourquoi il est si difficile de faire de la politique comme de donner des conseils pour résister à des systèmes qu'on juge oppressifs, et je ne m'y risquerais pas.

MK – Contrastant avec la lenteur dont s'efforce de faire preuve la narratrice, à l'image de la philosophie zen qui devient comme l'emblème de son rapport au Japon, la cadence d'*Un singe à ma fenêtre* s'accélère d'un coup brutalement lors du retour à Paris. La mort du père, l'éclatement de la crise sanitaire, tout se bouscule pour créer un sentiment d'urgence. Cette irruption de l'actualité dans votre texte s'inscrit complètement à rebours du projet initial d'enquête sur les attentats, puisqu'il est important pour la narratrice de préserver un recul et une distance suffisantes face aux événements sur lesquels elle enquête. Le propos de ce livre a-t-il été bousculé par l'urgence, tant collective que personnelle et familiale, des événements de 2020 ? Cette cassure de la narration, et la montée en puissance de la deuxième partie après les

frustrations et le passage dépressif du début, se sont-elles imposées comme une réponse, ou un accueil de l'actualité ?

OR – Je crois que tout texte qu'on écrit est en lien avec l'actualité au sens large parce que l'écrivain est traversé par le monde dans lequel il vit et que son rôle est aussi de faire état des résonances et des effets que le monde peut avoir sur lui. Il joue ce rôle-là, il fait entendre ce qui passe, il donne écho à des événements en les déplaçant ailleurs, en les dépayasant. C'est d'ailleurs en pensant à notre actualité (les attentats de 2015) que je suis partie au Japon, précisément parce que je me disais que c'est en explorant le présent par le passé que je pouvais essayer de m'approcher de ce qui nous touche aujourd'hui. De ce point de vue, les écrivains sont aussi des historiens du présent, ils racontent comment le temps (et les événements) s'inscrivent en nous et nous transforment. Mais il est vrai que la fin du livre fait rupture et que je l'ai pensée comme telle. Je l'ai écrite effectivement dans l'urgence, très vite et dans un style un peu différent du reste du livre. J'ai voulu, au final, garder cette forme-là, parce qu'elle faisait écho à tout ce que j'ai déjà dit : la place de l'incertitude, les failles d'une enquête qui ne marche pas, le sens à accorder à l'échec. Il s'agissait au fond de restituer au plus près ce que le réel nous fait quand il nous résiste et comment il suscite des passions inattendues. Pendant l'écriture du livre, je n'avais d'ailleurs aucune idée de la manière dont j'allais le finir, et, même si je n'aime pas beaucoup les expressions vaguement mystiques pour décrire le travail de l'écrivain, cette fin m'a été comme révélée et je l'ai accueillie parce qu'elle me faisait sortir de la prison où j'étais enfermée et m'ouvrait un espace. Cet espace n'est pas exactement ou pas seulement celui du présent, de l'actualité, mais aussi celui de la mémoire. On ne peut pas séparer le présent du passé, les temps se télescopent en nous et nous affectent en même temps, c'est aussi le sens de cette fin.