

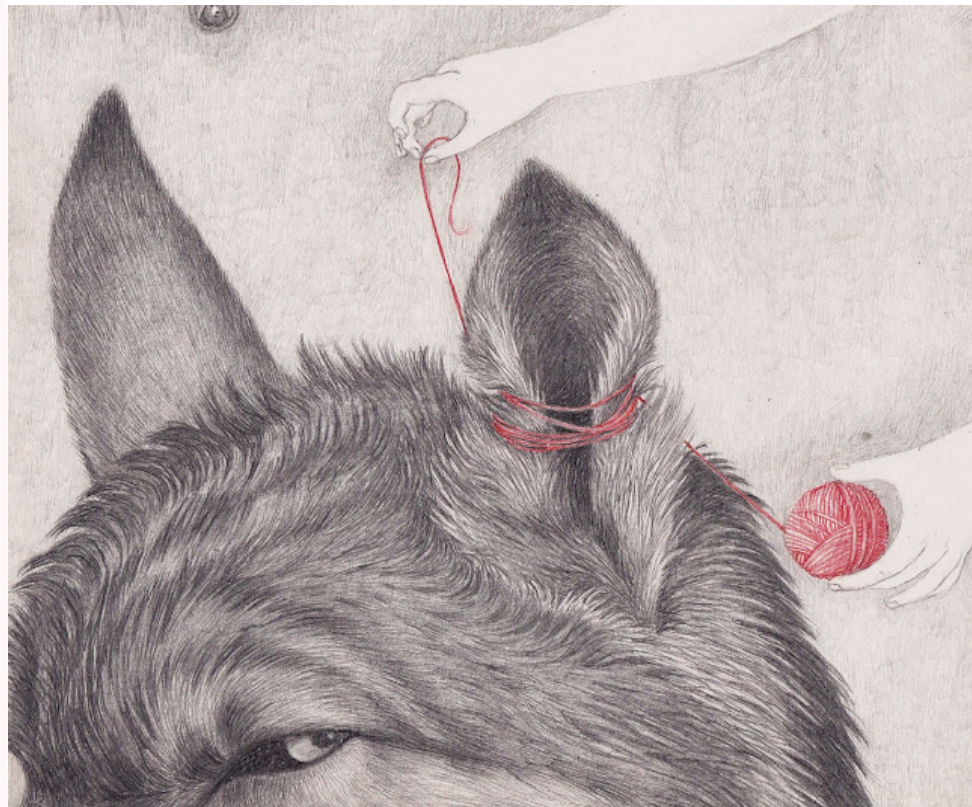
# RELIEF

Revue électronique de littérature française

## Olivia Rosenthal l'écriture aux aguets

*Relief*, vol. 16, n° 2, 2022

sous la direction de Morgane Kieffer et David Vrydaghs



**RADBOUD  
UNIVERSITY  
PRESS**

## **RELIEF – Revue électronique de littérature française**

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

### **Rédacteurs en chef**

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

### **Comité éditorial**

Clément Girardi, CNRS - Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Magali Nachtergaele, Université Bordeaux Montaigne

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

### **Secrétaire de rédaction**

Tessa van Wijk

### **Comité scientifique**

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franc Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

### **Comité d'honneur**

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

## TABLE DES MATIÈRES

### Dossier thématique : Olivia Rosenthal : l'écriture aux aguets

#### Éditorial

MORGANE KIEFFER et DAVID VRYDAGHS, Olivia Rosenthal : l'écriture aux aguets	1
---	---

#### Études critiques

FRÉDÉRIC MARTIN-ACHARD, De la distanciation à l'adhésion ? Ironie et empathie chez Olivia Rosenthal	18
---	----

ESTELLE MOUTON-ROVIRA, Les exercices interprétatifs d'Olivia Rosenthal. La réception, entre intime et collectif	35
---	----

FABIEN GRIS, « Une forêt de signes » ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal	50
--	----

MAUD LECACHEUR, Avec Freud, contre Freud : de quelques usages de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal	60
--	----

LAURENT DEMANZE, Olivia Rosenthal, la dernière des Égyptiennes. Un fétichisme entre agentivité des objets et transitionnalité du langage	78
--	----

DAVID VRYDAGHS, Autoportraits couleur fauve : le portrait de soi chez Olivia Rosenthal et Nastassja Martin	89
--	----

DENIS SAINT-AMAND, Politique d'Éloge des bâtards	109
--	-----

MATHILDE ROUSSIGNÉ, Tours et détours du Grand Paris. <i>La ronde</i> , une commande littéraire entre immersion et distanciation	126
---	-----

#### Inédit

OLIVIA ROSENTHAL, Et si le loup entrait dans la bergerie	138
--	-----

#### Entretien

MORGANE KIEFFER, « Ni trop loin ni trop près : la distance dont j'ai besoin pour écrire ». Une conversation avec Olivia Rosenthal	148
---	-----

#### Archives

Écrits, créations et travaux d'Olivia Rosenthal	160
---	-----

#### **Compte rendu**

VIOLETTE POUILLARD, Alisa van de Haar et Annelies Schulte Nordholt (dir.), <i>Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe. Du Moyen Âge à nos jours. Essais en hommage à Paul J. Smith</i>	169
--	-----

# Olivia Rosenthal : l'écriture aux aguets

MORGANE KIEFFER, Université Jean Monnet de Saint-Étienne

DAVID VRYDAGHS, Université de Namur

## Résumé

L'introduction du dossier dresse dans un premier temps un état de l'art des études rosenthalienne, à partir du constat paradoxal de l'omniprésence de l'œuvre dans les préoccupations contemporaines et d'une difficulté de la critique à en prendre la pleine mesure. On distinguera ainsi un premier moment, autour des années 2010, qui suit deux directions : d'une part, la critique interroge l'œuvre au prisme d'un imaginaire cinématographique de la littérature française, à partir des réflexions fondatrices sur les enjeux de l'intermédialité ; elle réfléchit d'autre part au statut de l'adresse et de la figure du lecteur chez cette écrivaine. Un second moment, actuel, coïncide avec l'avènement d'une préoccupation critique de plus en plus affirmée pour la littérature hors du livre ainsi que pour les protocoles et épistémologies des littératures dites « de terrain ». L'introduction s'applique ensuite à saisir et déployer une dynamique essentielle, visible depuis les premiers textes mais de plus en plus remarquable au fil du temps : le positionnement de l'écriture rosenthalienne aux aguets, impliquant une vigilance de tous les instants, chez l'autrice comme chez ses lecteurs, devant les formes utilisées mais aussi une capacité d'accueil de l'autre sans naïveté ni paranoïa.

## ***Partout et nulle part à la fois : présence d'Olivia Rosenthal dans la critique contemporaine***

Partout et nulle part à la fois, ou plutôt indéniablement présente mais rarement placée au centre : la position d'Olivia Rosenthal au sein de la littérature française contemporaine repose sur un ensemble de paradoxes, ou de tensions, que nous avons voulu explorer en proposant ce collectif dix ans exactement après la tenue de la première (et dernière à ce jour) journée d'études consacrée à l'écrivaine, organisée par Fabien Gris à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et dont les actes ont paru en 2020<sup>1</sup>. Sur le plan institutionnel, l'œuvre bénéficie en effet d'une reconnaissance aussi bien du public que des académies, jurys et organes de presse littéraires. Pourtant son importance au sein des discours universitaires demeure contrastée : ses travaux font moins l'objet d'approches monographiques directes qu'ils ne sont sollicités à l'appui de démonstrations théoriques portant sur des corpus larges ou des questions dont la portée intéresse l'œuvre, souvent sans aborder celle-ci de front pour autant.

En effet, si les premiers textes de l'écrivaine, *Dans le temps* (Verticales, 1999), *Mes petites communautés* (Verticales, 1999), *Puisque nous sommes vivants* (Verticales, 2000), *L'homme de mes rêves ou les mille travaux de Barnabé le sage devenu Barnabé le bègue suite à une terrible mésaventure qui le priva quelques heures durant de la parole* (Verticales, 2002), et

---

1. La journée d'études « Olivia Rosenthal : le dispositif, le monde et l'intime » s'est tenue le 19 octobre 2012 (voir [www.fabula.org](http://www.fabula.org)). Les actes sont disponibles sous cette référence : 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.

jusqu'aux *Sept voies de la désobéissance* (Verticales, 2004), n'ont pas fait grand bruit alors, et demeurent marginaux parmi les corpus étudiés par la critique universitaire, les textes suivants au contraire ont bénéficié d'une forte reconnaissance. *On n'est pas là pour disparaître* (Verticales, 2007) a remporté le Prix Wepler-Fondation la Poste, le Prix Pierre Simon « Éthique et société » et le Prix franco-allemand Candide, et a figuré sur diverses sélections littéraires parmi les plus prestigieuses (Goncourt, Livre Inter, sélection France Inter – JDD) ; *Que font les rennes après Noël ?* (Verticales, 2010) a remporté le Prix Alexandre-Vialatte et le Prix du Livre Inter 2011, et est arrivé finaliste des prix Femina, Médicis et Décembre ; *Éloge des bâtards* (Verticales, 2019) a reçu le Prix Transfuge du meilleur roman de la rentrée en 2019, enfin *Un singe à ma fenêtre* (Verticales, 2022) s'est trouvé sélectionné pour le Prix Femina, et a figuré parmi les finalistes du Médicis.

L'effet de liste est parlant, et nous renseigne en lui-même sur la reconnaissance allouée à l'œuvre rosenthalienne, sa visibilité indubitable. Dans la même perspective, la publication au sein de la collection « Folio » d' *On n'est pas là pour disparaître*, de *Que font les rennes après Noël ?*, des *Mécanismes de survie en milieu hostile* et d' *Éloge des bâtards*, respectivement en 2009, 2012, 2016 et 2021, constitue un indice du succès des livres de Rosenthal auprès du lectorat, de même que les nombreuses traductions de ses livres dans des langues étrangères : en hongrois déjà pour *Les sept voies de la désobéissance*, en allemand (*On n'est pas là pour disparaître* – dont il existe aussi une version radiophonique en suisse allemand – et *Mécanismes de survie en milieu hostile*), en anglais (extrait des *Fantaisies spéculatives de J.H. le sémite* (Verticales, 2005) ; *On n'est pas là pour disparaître* ; *Que font les rennes après Noël ?* ; « Les larmes » et « Le vertige » extraits de *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*), en italien (*Que font les rennes après Noël ?*), en coréen ou en néerlandais (*Mécanismes de survie en milieu hostile*). Le rayonnement de l'œuvre est bel et bien international, et dès 2006, *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite* était sélectionné aux côtés de neuf autres textes par la Villa Gillet et le bureau du livre français à New York, pour représenter la France dans un numéro spécial sur la littérature française.

Pour autant, la critique universitaire semble, sinon réticente, en tous les cas prudente face à cette œuvre, qu'elle préfère aborder de biais. Bien sûr, le travail de Rosenthal est largement commenté, à plusieurs titres et depuis deux décennies déjà : que ce soit dans une perspective d'étude des relations intermédiaires (on pense aux travaux sur les liens entre la littérature et le cinéma), une perspective thématique (autour des enjeux de l'écriture de soi, principalement), tonale (sur l'humour, l'ironie et le mordant) ou formelle/structurelle (autour alors du montage des voix et du rapport de l'écriture aux entretiens, voire aux terrains, qui la nourrissent). Le sommaire du premier collectif consacré à l'autrice couvre ainsi toutes ces approches, et les analyses proposées là, tant dans le texte que pour les prolongements et reprises qu'on peut en lire par ailleurs, font référence. Depuis quelques années, on assisterait ainsi à un phénomène de classicisation de l'œuvre de Rosenthal, qui semble avoir acquis un statut quasi-paradigmatique au sein de la production littéraire française actuelle. Le corpus rosenthalien bénéficie d'une attention nourrie au sein du paysage critique, dont la publication

récente des actes de la journée stéphanoise qui lui a été consacrée en 2012 marque un point d'orgue. Mais cet effet d'actualité de la critique est trompeur, et ces études datent en fait de dix ans en arrière. Depuis ce premier moment d'émulation critique autour de l'œuvre, rares en effet sont les études à s'en être emparées frontalement.

Pourtant, un sentiment de présence diffuse et incontournable des travaux d'Olivia Rosenthal au sein des discours académiques persiste. Une entreprise de recensement quantitatif aussi bien que qualitatif des modes de présence de l'écrivaine au sein d'événements comme de textes universitaires permet d'ancrer ce sentiment dans une réalité paradoxale des pratiques. Séminaires de travail, journées d'études, colloques, tables rondes et autres entretiens : un examen approfondi de la liste fournie par l'autrice et donnée en annexe de ce dossier (« Écrits, créations et travaux d'Olivia Rosenthal ») suffit à montrer la fréquence de ses interventions à l'Université, et, partant, la prégnance de son discours au sein des entreprises de théorisation et de réflexion du fait littéraire de ces dernières années.

Souvent invitée en tant que « contemporaine », aux côtés d'autres écrivain-e-s et dans une visée d'introduction aux enjeux de la littérature française actuelle, Rosenthal est également sollicitée depuis quelques années selon des perspectives critiques plus ajustées : ainsi en 2015 par exemple, aux côtés de Patrick Deville lors du séminaire conduit par Dominique Viart pour réfléchir aux modes de documentation de l'écriture non-fictionnelle, ou aux côtés de Jean-Charles Massera sur l'invitation de Stéphane Bikialo pour revenir sur la notion de « littératures exposées ». Plus récemment, c'est au sujet de sa maison d'édition que l'écrivaine a été sollicitée dans le cadre du colloque « Écrire et éditer debout : les éditions Verticales » (Poitiers et Paris 1, avril 2017). La voix d'Olivia Rosenthal nous est donc familière, et sa parole entre en écho avec nos propres discours – un *nous* critique et théorique. Pour autant dans cette liste, y compris dans les programmes des journées d'études et colloques cités, rares sont les études – monographiques ou comparatistes – spécifiquement dédiées aux travaux de l'écrivaine. Partout, et nulle part à la fois.

Un état de l'art à plus large focale permet néanmoins de dégager deux grands ensembles au sein de la critique rosenthalienne, et d'en souligner une nouvelle fois la rareté, quoiqu'en même temps l'importance, tant cette œuvre très vite est entrée en résonance avec les préoccupations de l'époque et de la critique. En ce sens, un premier « moment Rosenthal » se distingue d'abord au début de la décennie 2010, qui suit principalement deux axes critiques. Le premier concerne l'étude d'un imaginaire cinématographique de la littérature française, à partir des réflexions fondatrices sur les enjeux de l'intermédialité et au sein d'un corpus par ailleurs conséquent<sup>2</sup>. Le deuxième s'inspire des travaux de la pragmatique et

---

2. Voir notamment Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne / Francfort-sur-le-Main / Nancy, Peter Lang, 1984 ; Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, Littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, 2009 ; Jean Cleder, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012 ; Marie Martin (dir.), *La Licorne*, n° 116, *Cinéma, littérature : projections*, 2015.

réfléchit au statut de l'adresse et de la figure du lecteur dans les textes de Rosenthal : par le biais du ton et sur le plan énonciatif et stylistique (chez Stéphane Chaudier autour de l'humour rosenthalien dans le premier collectif consacré à l'autrice, ou dans le présent dossier sous la plume de Frédéric Martin-Achard autour de l'ironie cette fois), mais aussi en empruntant des entrées narratologiques et formelles. C'est le cas de la thèse qu'Estelle Mouton-Rovira a soutenue en 2017 autour des « théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français », et des articles qui prolongent ces analyses<sup>3</sup>. C'est également dans cette perspective, quoique selon une dimension davantage métadiscursive qui interroge la portée de cet effort de requalification de la littérature par ses effets, que Justine Huppe propose d'analyser *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* pour éclairer « quelques enjeux et ambiguïtés de cet apparent désir partagé de reconnecter la littérature à ses usages<sup>4</sup> ».

Si ce premier (double) grand courant d'analyse des textes d'Olivia Rosenthal se prolonge jusqu'à aujourd'hui au gré de publications ponctuelles, force est toutefois de constater un écart chronologique entre ce premier moment Rosenthal, culminant lors de la journée stéphanoise qui parachève l'entreprise de légitimation académique de ce corpus, et le moment actuel d'un regain d'intérêt pour celui-ci, qui coïncide avec l'avènement d'une préoccupation critique de plus en plus affirmée pour la littérature hors du livre, interrogeant par ce prisme d'une part les pratiques et médias des littératures dites « exposées », qui privilégient des espaces d'expression dont le livre ne constitue plus la fin nécessaire<sup>5</sup> ; et d'autre part les protocoles et épistémologies des littératures dites « de terrain »<sup>6</sup>. Un imaginaire commun sous-tend ces perspectives critiques tournées vers une littérature qui échappe aux lieux, aux formats et aux méthodes traditionnels de l'Université française depuis la réforme de la discipline autour des principes de l'histoire littéraire de Lanson, et qui se diffracte ensuite en plusieurs directions.

Cet ensemble, consacré à la pratique de l'entretien et au montage des voix dans une perspective développée plus tard à partir de la catégorie notionnelle des littératures dites « de terrain », constituait déjà une entrée, quoique minoritaire, parmi les études rassemblées par le premier collectif consacré à Rosenthal, dans le titre duquel le terme de « dispositif » désignait le *modus operandi* de chaque projet. Dans cette perspective, mais en interrogeant cette fois les implications épistémologiques et éthiques de la démarche, les travaux de Mathilde Roussigné étudient les enjeux de requalification et de légitimation du littéraire qui

- 
3. Estelle Mouton-Rovira, « Imaginer la réception. Figures de lecteurs et déplacements herméneutiques chez Éric Chevillard et Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 190, 2018, p. 59-73 ; *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2017.
  4. Justine Huppe, *La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019.
  5. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010 ; *Littérature*, n° 192, *La littérature exposée 2*, 2018.
  6. Alison James et Dominique Viart (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, *Littératures de terrain*, 2019 ; Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014 ; Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25 ; Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.

se nouent derrière l’imaginaire du terrain. Deux autres thèses en cours autour des travaux d’Olivia Rosenthal sont enfin à signaler, qui empruntent à leur tour des voies qui s’intègrent dans les grands ensembles déjà identifiés et confirment l’intuition selon laquelle la focale adoptée pour étudier ces livres serait passée de thématique et formelle à épistémologique, pour le dire sans doute un peu vite. La première interroge les liens entre pratique littéraire et expérience de pensée, selon une perspective philosophique notamment développée à partir du statut et des effets de la fiction et dont l’essor est vif, tant dans les domaines de la narratologie qu’au sein des études philosophiques<sup>7</sup>. La seconde travaille à partir des fictions documentaires d’Olivia Rosenthal, et joint à ce critère générique une problématique tonale et thématique en y étudiant l’ironie comme forme possible d’un engagement politique<sup>8</sup>. On le voit : ces deux sujets prennent pour angle d’entrée dans l’œuvre le caractère extra-fictionnel de celle-ci, d’abord dans une perspective pragmatiste puis en faisant de la sortie de la littérature hors de la fiction, et de sa volonté d’agir sur la scène politique et sociale un critère de sélection du corpus.

L’orientation de plus en plus affirmée des travaux d’Olivia Rosenthal vers le format de la performance et les expériences extra-livresques, d’une part, ainsi que ses explorations toujours plus poussées du rapport entre l’écriture littéraire et la matière première d’une parole étrangère recueillie en entretien, d’autre part, inscrivent à double titre l’écrivaine dans les logiques de la catégorie notionnelle du terrain – jusqu’à faire de son travail un terreau d’élaboration théorique. Cette correspondance entre le parcours d’une œuvre et le renouvellement des questions critiques pourrait en partie expliquer le regain d’intérêt prêté à cette œuvre, quoique Rosenthal souligne avec fermeté dans l’entretien qui figure dans ce numéro que son travail d’enquêtrice s’est ouvert sous cette forme bien avant qu’apparaisse la notion critique qui semble aujourd’hui offrir la terminologie et la méthode les plus efficaces pour en cerner les enjeux de circulation entre les paroles, les supports, les formes et les pratiques, dans une entreprise toujours relancée d’exploration connexe du monde et de soi. Cette revendication d’autonomie de l’écrivaine face au discours critique, affirmation d’une indépendance de l’écriture face au discours académique comme au sein des courants de la production contemporaine (le contre-temps apparaissant ici comme motif de singularisation positive), fait tendre l’oreille.

### **Une position plurielle au sein de l’institution littéraire**

Car, deuxième tension et deuxième point d’articulation de nos réflexions, Olivia Rosenthal occupe une position plurielle au sein de l’institution littéraire française<sup>9</sup> : écrivaine, *dans* et

---

7. Flora Isidore, *La pratique littéraire comme expérience de pensée : Emmanuel Hocquard, Olivier Cadiot et Olivia Rosenthal*, thèse en préparation à l’Université Paris Cité sous la direction de Dominique Rabaté.

8. Stéphanie Arc, *L’engagement littéraire ? Perspectives de la recherche-crédation sur Noémi Lefebvre, Emmanuelle Pireyre, Nathalie Quintane et Olivia Rosenthal*, thèse en préparation à Cergy Paris Université, sous la direction de Chantal Lapeyre et de Jean-François Puff.

9. Au sens où l’entend Jacques Dubois, qui se distingue de la notion bourdieusienne de « champ » en mettant l’accent sur les logiques d’interrelations entre les acteurs et actrices de ce système institutionnel, composé



hors le livre, et enseignante-chercheuse (à l'Université Paris 8 - Saint-Denis). À partir de cette coïncidence, assez fréquente certes à l'Université, on soulignera toutefois trois endroits de frottements, voire de porosité, entre ces pratiques<sup>10</sup>.

Si l'entrée d'Olivia Rosenthal au sein du monde académique se fait initialement en tant que spécialiste de la littérature française de la Renaissance<sup>11</sup>, premier objet dont elle affirme s'être tout à fait détournée dans le cadre de ses activités professionnelles, ce sont désormais les perspectives de la recherche-crédation qui attirent son intérêt d'enseignante-chercheuse. Dans cette perspective, on lui doit la première Habilitation à Diriger des Recherches (HDR) dans le domaine de la recherche-crédation, soutenue à l'Université Paris Nanterre sous la direction de Dominique Viart, en 2017<sup>12</sup>. Ceci constitue en soi un point d'intérêt pour les études de la pratique rosenthalienne : les enjeux et pratiques de la recherche-crédation au sein de l'Université française, longtemps (si ce n'est toujours) réticente à les intégrer ; les relations de complémentarité et d'innutrition réciproque entre la pratique de l'écriture créative et le travail de théorisation. Quels nouages s'effectuent, quels rapports nécessairement se déplacent entre ces pôles ? Cette intersection constitue la première frontière où situer le travail d'Olivia Rosenthal.

Un deuxième lieu qu'on voudrait ici suggérer d'aborder comme un espace-frontière est celui du Master de création littéraire de l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, que Rosenthal a fondé aux côtés de Lionel Ruffel et de Vincent Message en 2013. Ce Master construit en effet un espace symbolique reconnu à l'échelle nationale et internationale, tant pour les collectifs qui s'y forment sous une bannière désormais largement identifiée que pour les instances de diffusion et valorisation de la création littéraire. Cet espace symbolique se définit également dans sa proximité avec d'autres espaces, socio-économiques, notamment l'espace éditorial de la collection « Chaoïd » dirigée par Lionel et David Ruffel au sein de la maison Verdier et qui accueille certains des textes élaborés par des diplômé-e-s du Master. Un lien fort existe ainsi entre cette pratique pédagogique spécifique et la naissance de voix nouvelles au sein de la production littéraire française : un lien d'accueil et de soutien, un lien d'affinement de sensibilités littéraires d'abord rassemblées suivant une procédure de sélection sur dossier, puis accompagnées et soutenues en vertu d'un principe de polyvalence des acteur-ric-e-s au sein de l'institution littéraire.

---

à la fois d'une organisation autonome, d'un système socialisateur et d'un appareil idéologique (*L'Institution de la littérature*, préf. Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [Labor, 1978]).

10. La présence des écrivain-e-s contemporain-e-s au sein de la sphère académique constitue en elle-même un objet d'étude dont certain-e-s commentateur-ric-e-s se sont emparé-e-s avec acuité. Voir Mathilde Barraband et Jean-François Hamel (dir.), *Analyses*, vol. 5, n° 3, *Les Entours de l'œuvre. La Littérature française contemporaine par elle-même*, 2010 ; Marie-Odile André et Mathilde Barraband (dir.), *Du « contemporain » à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
11. Elle est l'autrice d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani en 1992, intitulée *La poésie comme la peinture : structures et modèles visuels dans quelques recueils de vers amoureux de la fin du seizième siècle (1575-1620)*.
12. Olivia Rosenthal, *La création littéraire à l'université : éloge de la pensée indirecte*, inédit d'HDR soutenu le 16 octobre 2017 à l'Université Paris Nanterre, sous la direction de Dominique Viart.

Une troisième frontière, enfin, sans doute la rencontre la plus serrée entre deux pôles de la pratique professionnelle d'Olivia Rosenthal, est celle qui unit création et théorisation. Revenant plus haut sur l'actualité critique de ses livres, on distinguait deux ensembles chronologiques. Le premier s'occupait d'identifier les lignes de force de ce corpus, à partir de l'étude des modes de relation à la littérature et à ses formes, au monde, et à soi (« Le dispositif, le monde et l'intime »). Cette veine a dominé la critique jusqu'à la parution de *Que font les rennes après Noël ?*, très largement commenté, et auquel seul *On n'est pas là pour disparaître* pourrait disputer la place du livre le plus étudié d'Olivia Rosenthal. Une explication à ce succès est sans doute à trouver, en partie du moins, dans la coïncidence de ces textes avec des notions dont l'examen occupait largement la critique au tournant des années 2010 : l'écriture de soi, la part de l'intime, l'obliquité comme marque de la littérature française depuis les années 1970, la manière dont une nouvelle génération d'écrivain·e·s contemporain·e·s, venue après les grands précurseurs, s'emparent de ces questions. Le deuxième, ouvert depuis maintenant quelques années, correspond à une rotation concordante de la sphère critique et à l'intérêt de plus en plus prégnant de celle-ci pour les littératures hors du livre. C'est ici qu'on dessinera le dernier X sur la ligne tangente où se tient Rosenthal à travers les territoires littéraires : à l'endroit où la recherche-crédation, nourrie de la pratique d'écriture, informe à son tour et avec succès le discours théorique.

En 2010 en effet, Olivia Rosenthal dirige avec Lionel Ruffel un numéro de la revue *Littérature* qui introduit la notion théorique de « littérature exposée », prête à devenir une catégorie critique aussi bien grâce à son ampleur et à sa plasticité que malgré celles-ci<sup>13</sup>. Cette publication est particulièrement remarquable à deux titres principaux : d'abord parce qu'elle s'articule avec un intérêt croissant de la critique comme de la production littéraires pour les formes de littérature hors du livre, en lien avec un contexte changé de production de la littérature informé par l'essor des pratiques de résidence et de commande et la multiplication des supports de création (qui correspond aussi, il faut le préciser, à une véritable inquiétude pesant sur les conditions matérielles du métier d'écrivain·e et la nécessaire diversification des pratiques professionnelles dans ce cadre<sup>14</sup>) ; mais aussi parce qu'elle émane, pour moitié du moins, d'une personnalité qui s'identifie davantage comme écrivaine que comme chercheuse – ou, pour le dire plus justement, qu'elle témoigne d'une pratique de recherche-crédation encore relativement inédite dans le discours théorique français. Olivia Rosenthal y parle à la fois comme écrivaine et comme théoricienne, sans plus désolidariser ces deux expériences, ces deux panoplies, ces deux approches du fait littéraire. Force est de constater qu'il s'agit en effet d'un outil particulièrement efficace pour réfléchir à sa propre pratique que Rosenthal, en compagnie de Lionel Ruffel, fournit avec cette notion à laquelle le duo consacre un deuxième numéro de *Littérature* en 2018, effectuant ainsi par ce doublet un travail en deux temps : d'introduction et de mise à l'épreuve d'une notion critique d'abord, puis de légiti-

13. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010.

14. Voir à ce sujet les analyses de Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006.

tion et de pérennisation de celle-ci, et confirmant son ancrage dans les pratiques au moment où elle se trouve concurrencée plus directement par des notions connexes (celles de « littératures de terrain », qui en recouvre une partie du faisceau, en particulier)<sup>15</sup>.

Qu'on se le dise : il ne s'agit pas ici d'évaluer le mérite ou les torts d'un tel fonctionnement éco-systémique de l'institution littéraire, particulièrement évident au sein des études sur le contemporain, mais plutôt d'en identifier les points de friction, et d'explicitier les questions que soulèvent ces liens d'interdépendance. Au reste, cette réflexion ne prétend pas s'abstraire de ces relations réciproques, et l'on entend au contraire les précédentes propositions comme une exposition réflexive du caractère situé de cette introduction d'une part, et du présent dossier d'autre part, plus précisément pour ce qui touche aux annexes qui l'accompagnent<sup>16</sup>.

### L'écriture « aux aguets »

Ce travail collectif eut pour point de départ un constat que l'évolution de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, à partir d'*On n'est pas là pour disparaître*, a rendu plus sensible encore. Depuis l'intégration, au cœur des fictions ou des écritures autobiographiques, de ressources documentaires sous la forme, le plus souvent, d'entretiens réalisés et réécrits par l'écrivaine, apparaît en effet de façon très visible ce qui se jouait déjà en sourdine dans les premiers textes : un mouvement de l'écriture, contradictoire ou dialectique selon les circonstances, entre des procédés de distanciation, créant une forme de rupture dans la communication littéraire – ainsi de l'incursion de témoignages de spécialistes du monde animalier dans un récit autobiographique (*Que font les rennes après Noël ?*) –, et des mécanismes d'adhésion, telle l'immersion fictionnelle sensible dès l'incipit de *Mécanismes de survie en milieu hostile* et *Éloge des bâtards*.

Plusieurs contributions à ce dossier portent la trace de ce premier état de notre réflexion. À leur lecture, comme en partageant nos impressions devant cette œuvre exigeante, il nous est apparu que ce couple notionnel de l'adhésion/distanciation, pour être un outil de saisie de cette écriture approprié à l'une de ces dynamiques, ne faisait pas justice à l'ensemble des déplacements et mouvements de balancier qui l'animent. Surtout, il témoignait incomplètement d'un positionnement de l'œuvre qui s'observe à ses différents niveaux (stylistique, rhétorique, thématique, générique, pragmatique) et dont les études rassemblées dans ce dossier rendent toutes compte à leur façon : ce sentiment, qui s'éprouve globalement autant que localement, d'être confrontés à une écriture sans cesse « aux aguets ».

Le terme vient du latin médiéval et désigne d'abord le fait, pour un chasseur, de se tenir en embuscade, les sens en éveil, dans l'attente du gibier. Le mot continuera longtemps

---

15. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 192, *La Littérature exposée 2*, 2018.

16. Pour une introduction à la notion de point de vue situé et ses applications possibles en littérature, voir Marie-Jeanne Zenetti, Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren et Aurore Turbiau, « Introduction : Situer la théorie et les pratiques de recherche en études littéraires », *Fabula-LhT*, n° 26, 2021.

de s'appliquer au domaine des sensations, tout en colorant l'écoute et la vue d'intentionnalités variables : être en embuscade, à l'affût, implique de se cacher pour surprendre plus efficacement l'animal de passage ; être attentif engage le guetteur dans une surveillance de ce qui l'environne. De là sans doute le mot s'est-il appliqué au domaine moral, désignant une attitude de vigilance, de méfiance, voire de dissimulation face à une menace de quelque nature qu'elle soit.

Ce maintien de l'écriture sur le qui-vive s'applique, nous l'avons dit, à un large spectre de phénomènes textuels voire contextuels. Sur le plan thématique, d'abord, les scènes d'attente, de vigilance et de dissimulation traversent l'œuvre. Sa première phrase en témoigne déjà : « L'amie de mon amie a les oreilles pointues, ce qui n'a l'air de rien, même si ce sont instruments avec lesquels elle pèse, apprécie et mesure les critiques qui contre sa personne fusent<sup>17</sup>. » Ce portrait de femme en louve à l'attention aiguisée – à la page suivante, nous apprenons que son rire est un cri et son cri un hurlement – annonce en tout cas les développements ultérieurs de cette topique. La narratrice de *Mes petites communautés* garde ainsi en permanence, lors de sa conversation avec un ancien « amoureux » plus vu depuis longtemps, ses « lunettes fumées [...] pour [s']assurer possibilité de retraite<sup>18</sup> ». Celle de *Puisque nous sommes vivants* s'emploie à suivre une femme croisée dans un supermarché : « m'avait-elle repérée, moi à l'affût de ses arrêts, de ses choix, des denrées posées en vrac [...] moi, l'œil perçant, réalisant une filature d'un type nouveau pour me rapprocher d'elle<sup>19</sup> ».

De ces premières voix à l'enfant de *Que font les rennes après Noël ?*, qui se surveille en permanence et dissimule aux siens ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même, les modalités morales du guet qualifient les conduites de nombre de personnages. Il arrive même que rester sur le qui-vive soit l'attitude la plus partagée et la plus intense d'une fiction : les cinq récits qui composent *Mécanismes de survie en milieu hostile* s'articulent autour de telles situations en raison de menaces – dont les causes échappent toujours aux lecteur-riche-s – qui planent sur les narratrices et les maintiennent en position d'attente. Nous découvrons ainsi l'héroïne de « La fuite », récit inaugural du volume, seule face à un « vaste terrain à découvert » et attendant la nuit pour le traverser, « épiant les moindres mouvements, les changements de lumière, essayant de deviner la présence d'assaillants invisibles<sup>20</sup> ». Celle du deuxième récit, à moins qu'il ne s'agisse de la même, ailleurs, plus tôt ou plus tard – les noms manquent, comme les repères temporels et toponymiques – est également en position de guet, « [d]ans la maison » – c'est le titre de ce récit – qu'elle occupe :

Ils vont entrer dans la maison. [...] Je les attends. Je garde les lieux. Je surveille les alentours. J'écoute les rumeurs. Je veille. C'est le rôle des guetteurs d'observer, d'interpréter et d'imaginer ce qui pourrait

17. Olivia Rosenthal, *Dans le temps*, Paris, Verticales, 1999, p. 11.

18. Olivia Rosenthal, *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999, p. 21.

19. Olivia Rosenthal, *Puisque nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000, p. 24.

20. Olivia Rosenthal, *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016 [2014], p. 11.

advenir. J'assume cette tâche que personne ne m'a demandé d'assumer. Il faut bien que quelqu'un voie, entende, repère, suppose, décrypte et se prépare<sup>21</sup>.

Se déploie ici une pratique de l'attention combinant une heuristique, une herméneutique et une réflexion spéculative.

Inutile d'insister davantage : tous les livres de Rosenthal revisitent et réécrivent ces scènes, allant même jusqu'à ériger l'affût au rang d'une poétique dans le dernier récit paru à ce jour :

Et, suivant en cela les conseils que je donnais avec une fausse assurance à de jeunes écrivains qui parfois me le demandaient, je me suis dit qu'il fallait faire confiance à son propre aveuglement, s'appuyer sur lui sans essayer de le brusquer et de le réduire, pour faire jaillir à force de travail, de reprises et d'errements, la bête tapie derrière tout ça, silhouette inconnue encore qui attendait la clef grâce à laquelle ouvrir enfin sa cage<sup>22</sup>.

Chaque texte issu de cette poétique prendra une forme différente, mais toujours l'écriture portera la trace du guet qui l'a fait naître. Celle-ci sera sensible en divers lieux du texte, que parcourront à leur façon les études rassemblées dans ce dossier.

Être aux aguets, pour un écrivain, passe d'abord par un ton, dont l'article de Frédéric Martin-Achard qui ouvre ce dossier retrace l'évolution. L'ironie volontiers sarcastique des débuts, s'appliquant alors aux énoncés aussi régulièrement qu'à leur énonciation, cède progressivement le pas, sans disparaître pour autant, à l'empathie. Apparue simultanément à la pratique de l'entretien, la stimulation de celle-ci recouvre une variété d'enjeux : il peut aussi bien s'agir de faciliter la compréhension la plus fine possible de la maladie d'Alzheimer, en incitant les lecteur·rice·s à s'imaginer dans la position du malade ou d'un de ses proches, que de faire ressentir le poids des déterminismes sociaux façonnant l'éducation à travers un portrait de sa propre enfance suffisamment généralisant pour que nombre de personnes puissent y reconnaître des éléments de leur propre expérience.

Ce changement de statut de l'ironie et l'émergence de l'empathie comme valeur esthétique, qui se constate aussi à l'échelle de la littérature et de la critique contemporaines<sup>23</sup>, ne s'accompagne pas pour autant chez Rosenthal d'un reflux de la vigilance extrême qui caractérise son écriture. La tonalité singulière que l'aguet donne aux récits de Rosenthal s'incarne aussi dans cet ensemble de sollicitations laissant ses lectrices et lecteurs en permanence sur le qui-vive, tant ces voix qui s'adressent pour partie à eux ont une portée déstabilisatrice. Dès l'apostrophe de *Mes petites communautés*, les lecteur·rice·s sont invité·e·s non sans ironie à occuper une position similaire à celle de l'autrice :

---

21. *Ibid.*, p. 37.

22. Olivia Rosenthal, *Un singe à ma fenêtre*, Paris, Verticales, 2022, p. 150.

23. Sur ce point, le traitement de l'ironie par la critique est particulièrement parlant, depuis Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), « Hégémonie de l'ironie ? », [www.fabula.org/colloques/sommaire978](http://www.fabula.org/colloques/sommaire978), 2008, jusqu'à Aude Laferrière et Frédéric Martin-Achard (dir.), *Carnets*, n° 23, (*In*) *actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020)*, 2022.

Si par hasard vous vouliez vous faire une idée de l'exaltation particulière et méchante, de la jubilation spéciale qu'on éprouve à décrire l'extraordinaire des vies communes, commencez.

Vous n'êtes pas accusé, pas coupable et personne ne vous tiendra rigueur de vos désirs<sup>24</sup>.

Plus tard dans l'œuvre, ce sera là un moyen de questionner nos réactions devant la maladie d'Alzheimer – « Faites un exercice. / Imaginez que vous puissiez effacer de votre mémoire une personne de votre entourage ainsi que tous les événements afférents à cette personne et dans lesquels vous êtes impliqués. Qui effaceriez-vous<sup>25</sup> ? » –, nos rapports au passé – « Y a-t-il une chose dans ta vie que tu regrettes<sup>26</sup> ? » – ou nos émotions esthétiques, cinématographiques surtout.

Estelle Mouton-Rovira déplie les logiques au cœur de ces exercices singuliers, qu'ils soient figurés, comme dans les exemples cités *supra*, ou racontés, dans les récits de visionnage de films, fréquents sous la plume de Rosenthal à partir de 2010. La réception esthétique, de plus en plus étroitement intégrée à l'œuvre elle-même, informe autant la construction de soi que la relation à l'autre. En définitive, il ressort de ces logiques que se tenir aux aguets n'est pas une façon de nier l'autre ou de le considérer uniquement sous le prisme du danger, mais d'établir une connexion avec lui. Rosenthal en convient, elle qui écrivait récemment : « La solitude ne me vaut rien, elle flétrit et dessèche, là où les présences multiples de celles et ceux qui m'entourent me permettent d'éprouver ma pensée, mes émotions et mon humanité même<sup>27</sup>. »

Une éthique de la relation naît en effet de ces échanges, éthique que l'on pourrait qualifier de *diplomatique* à l'appui de cette réflexion du philosophe pisteur Baptiste Morizot :

Le courage diplomatique que ces explorateurs qui ont avancé paumes ouvertes vers l'étranger, les armes dormant à la ceinture, mais toute vigilance aux aguets, capables de désamorcer la crise par un extraordinaire décentrement empathique, alors même que la peur rend chacun obnubilé par lui-même, verrouillé sur son point de vue. Le décentrement qui permet de pressentir l'éthologie des autres et d'imposer, à la force délicate de l'intelligence, une tournure pacifique à une confrontation qui risque toujours de virer au conflit<sup>28</sup>.

Elle est en effet sans naïveté, prudente et téméraire à la fois, capable d'empathie comme de distanciation.

Cette conception de la relation guide également Rosenthal dans ses rapports au cinéma, dont elle attend souvent une forme de révélation sur elle-même – « un film qu'on aime et qu'on raconte ça rapproche de soi<sup>29</sup> », affirme-t-elle dans *Toutes les femmes sont des*

---

24. Olivia Rosenthal, *Mes petites communautés*, op. cit., n. p.

25. Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2007], p. 138.

26. Olivia Rosenthal, *Un singe à ma fenêtre*, op. cit., p. 158.

27. Olivia Rosenthal, *Futur antérieur*, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022, p. 25.

28. Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021 [2018], p. 61.

29. Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016, p. 14.

*aliens* (2016) après en avoir fait la démonstration dans *Que font les rennes après Noël ?* et plus encore dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (2012), relatant des entretiens nés de la question « simple et vertigineuse<sup>30</sup> » : « Quel film a changé votre vie ? »

La contribution au présent volume de Fabien Gris, déjà auteur de plusieurs études sur Rosenthal et le cinéma, se présente d'abord comme un retour conclusif sur ses premiers travaux avant d'apporter un nouvel élan aux études intermédiaiques en proposant une hypothèse inédite, celle d'un rapport à l'imaginaire cinématographique dans les textes de Rosenthal que les années auront rendu peu à peu moins thématique ou figural que symbolique. Attentive aux résonances que les films vus ont en elle comme pour d'autres spectateurs, Rosenthal s'intéresse moins au cinéma comme carburant pour l'imagination de la romancière – elle-même écrit peu de fictions – que comme réserve inépuisable de signes pour se comprendre et saisir le monde.

La pratique de l'attention qui aura permis à cet imaginaire de se constituer et de se formaliser est également centrale dans les entretiens que l'écrivaine réalise régulièrement depuis le mitan des années 2000 :

J'y écoute celles et ceux qui me parlent pour saisir dans ce qu'ils énoncent des prolongements possibles de leurs mots, pour explorer les défaillances, les retraits, les silences, les hésitations, corrections et repentirs qui ponctuent leurs récits et leur donnent leur relief. C'est là qu'il faut aller chercher, à cela qu'il faut être attentive puisque l'entreprise à laquelle je me livre alors ne consiste pas à transcrire ce qui a été dit mais plutôt à aller chercher au cœur de la parole ce qui n'a pas encore été énoncé, ce qui attend que quelqu'un d'autre le dise<sup>31</sup>.

Maud Lecacheur, qui a consacré une thèse et plusieurs articles à l'étude des dispositifs de montage des voix au sein d'un corpus reliant Georges Perec à Olivia Rosenthal (dont le nom figure dans le titre de la thèse<sup>32</sup>), revient pour ce collectif sur ces questions en s'intéressant cette fois aux héritages de la tradition psychanalytique dans le traitement des entretiens et le recueil des voix chez Rosenthal, déplaçant ainsi la focale de l'imaginaire sociologique ou anthropologique des littératures « de terrain » à une autre relation de la littérature aux sciences humaines, à laquelle le discours critique s'intéresse peu depuis la fin de la vogue de la critique psychanalytique dans le sillage de Gaston Bachelard, et qui se trouve ici renouvelée tant dans la méthode que dans les questions posées.

Thématique, tonale, herméneutique, la posture du guet et ses déclinaisons transparaissent aussi dans le regard que pose Rosenthal sur les bêtes, dans sa vie quotidienne – « malgré [...] une étrangeté à côtoyer des espèces avec qui on ne partage quasiment rien et surtout pas la parole [...] elle s'applique à les approcher [...]. Une peur intacte, primitive, lui

---

30. Comme le précise la quatrième de couverture de la première édition (Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012).

31. Olivia Rosenthal, *Futur antérieur*, op. cit., p. 23-24.

32. Maud Lecacheur, *La littérature sur écoute : recueillir la parole d'autrui de Georges Perec à Olivia Rosenthal*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2022.

donne ce sens de l'observation<sup>33</sup> » – comme dans ses écrits, où le rapport à l'animal est sans cesse interrogé sous différentes modalités : l'animal comme objet de désir, l'animal comme objet d'identification, l'animal comme part de soi, ou encore l'animal comme inconnaissable.

Laurent Demanze questionne à nouveaux frais ces relations à partir d'un texte de circonstance peu étudié encore, *Jouer à chat* (2017). Écrit pour la collection « Récits d'objets » du Musée des Confluences de Lyon à partir de trois chats momifiés faisant partie de l'exposition permanente, ce bref conte est entrecoupé de réflexions sur le fétiche qui conduisent Rosenthal à interroger nos rapports aux doudous (des voix de personnes interrogées à ce sujet surgissent aussi entre les épisodes du conte). Son analyse fait apparaître un mode de relation à l'animal peu visible dans l'œuvre, qui relève de la transitionnalité plus que de l'identification.

Ce processus était au cœur de *Que font les rennes après Noël ?*, livre sur lequel David Vrydaghs revient dans sa contribution pour le comparer à *Croire aux fauves* de l'anthropologue et écrivaine Nastassja Martin. Ces textes à la généricité complexe – entre autobiographie, compilation d'entretiens et fiction pour le premier cité ; et entre autobiographie, étude anthropologique et fragments poétiques pour le second – fonctionnent comme autant d'autoportraits interrogeant nos rapports aux bêtes : objets de langage chez Rosenthal et signes à travers lesquels se raconter, elles sont davantage des vivants parmi d'autres chez Martin, avec lesquels il est possible d'entrer en relation, voulue ou accidentelle.

Demeurer sans cesse sur le qui-vive est aussi une manière de vivre en société, de tisser du lien, de constituer une éthique voire une politique. *Éloge des bâtards*, paru en 2019, est emblématique de cette tension entre méfiance et recherche de proximité. Mettant en scène une petite communauté que rien n'unit, sinon la bâtardise et une opposition au pouvoir en place – dont la nature et les modes de fonctionnement resteront opaques pour les lecteur·rice·s –, ce roman imagine différentes formes d'action politique mais questionne plus encore ce qui nous lie aux autres et nous permet de construire du commun. Denis Saint-Amand analyse pour ce dossier les ambivalences de cette dynamique en se penchant sur les modes d'action du groupe imaginé par Rosenthal et en les comparant à d'autres récits contemporains de la révolte, par exemple ceux que l'on doit à Nathalie Quintane et à Sandra Lucbert.

Le projet *Architecture en paroles* participe également de cette veine. Depuis la fin des années 2000, il multiplie les formes de création – livres<sup>34</sup>, pièces sonores, affiches, chansons, etc. – pour raconter des lieux de vie de nos villes et banlieues. Parmi les affichages de textes proposés dans cette perspective figure ainsi celui-ci, placé à Bobigny, en Seine-Saint-Denis : « Les lieux communs vous gênent<sup>35</sup>. » Emblématique d'un regard scrutant le monde qui l'entoure en se défiant de toute *doxa*, il est néanmoins significatif d'un désir de nouer des liens, de trouver un terrain commun d'entente et de rencontre. L'étude que Mathilde Roussigné

33. Olivia Rosenthal, « La panoplie littéraire », *Décapage*, n° 61, 2019, p. 82.

34. Olivia Rosenthal, *Viande froide*, Paris, Lignes / Centquatre, coll. « Reportages », 2008.

35. Olivia Rosenthal, « La panoplie littéraire », art. cité, p. 105.



livre pour ce collectif porte ainsi sur l'une des pièces de ce vaste projet, *La Ronde*, récit-balade immersif conçu en collaboration avec le créateur sonore Pierre Aviat en 2016 dans le cadre d'une commande du Grand Paris. Loin de souscrire pleinement aux objectifs iréniques voire publicitaires de celle-ci, Rosenthal y déploie une « ronde » rappelant la légèreté du jeu d'enfant mais aussi le chemin qui permet la circulation des sentinelles dévouées à la protection d'une ville ou d'une place-forte.

### Bilan et tremplin

Le cheminement critique développé dans ces articles s'accompagne enfin d'un trio de documents de statuts différents : un inédit d'Olivia Rosenthal, un entretien avec l'écrivaine mené par Morgane Kieffer, et une liste d'archives qui recense toutes ses créations et travaux depuis la parution de son premier livre chez Verticales, en 1999. Ces documents répondent chacun à l'ambition initiale de ce numéro qui se veut à la fois bilan d'étape de l'œuvre rosenthalienne et tremplin critique. L'un des points communs de chaque texte ici réuni, en effet, en est la dimension réflexive, qui permet de saisir à partir de l'étude de cas des dynamiques et des questions qui innervent plus généralement le discours théorique sur le contemporain, appelé à se situer désormais comme une tradition critique installée, face à laquelle les contestations initiales sonnent comme les traces d'un *ethos* académique conservateur, voire réactionnaire, et dont les arguments semblent, sinon pleinement acceptés, du moins intégrés par l'institution et repris dans les contenus pédagogiques de l'Université et du secondaire.

Intitulé « Un loup dans la bergerie », le texte que nous a confié Olivia Rosenthal peut se lire à la fois comme une somme de traits identifiés du travail de l'écrivaine et comme un envoi. Ce texte de sortie de résidence, demeuré inédit jusqu'ici<sup>36</sup>, illustre à son tour les processus de travail de l'écrivaine à partir de son terrain d'étude. Différentes modalités de présence y sont dépliées : présence de la parole à travers les entretiens et les rencontres menées selon un protocole affiné au fil des expériences ; présence du corps également, dans le décentrement que le terrain requiert, l'accoutumance des sens à un espace et à des rapports entre les personnes nouveaux, *autres*. Ce texte reprend et déplace également la problématique animale, rejoue le rapport d'identification possible avec le loup comme avec les brebis, détisse les épaisseurs de discours qui les entourent chacun : le mythe, le conte, le calendrier politique, l'histoire familiale, humaine. Il raconte un rapport aux humains comme au territoire. Il joue sur la polysémie des noms, du patronyme des bergers auprès desquels Rosenthal a effectué la résidence, les Blanc, aux substantifs désignant les espèces : le loup, les brebis. Il frappe enfin par sa forme très éloignée de la prose continue à laquelle des textes dont on le rapprocherait immédiatement sur le plan thématique, surtout *Que font les rennes après Noël ?*, ont habitué le public de Rosenthal. Ici le blanc typographique l'emporte, la phrase est entrecoupée, les accents sont ceux du prologue et de l'épilogue d'*Ils ne sont pour rien dans mes*

---

36. Aucune publication n'était en effet prévue dans le cadre de cette commande de l'Espace André-Malraux de Chambéry. Le texte a néanmoins fait l'objet d'une lecture de sortie de résidence à Bonneval-sur-Arc, le 29 août 2020, lors du festival « Andiamo! ».

*larmes* : des textes proches du souffle, peut-être d'une certaine forme de poésie contemporaine qui ne correspond pas, pour l'écrivaine, à une entreprise distanciatrie de montage ou de stylisation, mais au contraire à une forme d'immédiateté non contrainte de la parole.

C'est moins à un entretien qu'à une conversation critique qu'on est convié ensuite. Une lecture commentée d'*Un singe à ma fenêtre*, le dernier roman paru de Rosenthal à l'heure où nous proposons ce collectif, nous a paru importante pour faire place à ce texte dont la date de parution a empêché qu'il soit systématiquement pris en compte dans les corpus explorés par nos contributeur-ice-s. *Singe* en effet prolonge les directions les plus commentées du travail de Rosenthal autour du montage des voix, des enjeux de la restitution d'un travail de terrain mêlé aux problématiques de l'écriture de soi jusqu'au dévoilement, plus intime et plus explicite que dans les textes précédents de l'autrice, d'une expérience du deuil qui s'entrelace avec l'enquête. Ce texte, intrigant et bouleversant, nous a également permis d'étendre l'échange avec Rosenthal à des enjeux de contextualisation et de périodisation de son travail tels qu'elle-même les conçoit, parfois contre la parole et les intuitions critiques. Il a notamment été l'occasion d'approfondir la réflexion autour de deux foyers : d'abord la place du lecteur, le rapport entre adhésion et distanciation qui se tisse à lui au fil des textes selon une tonalité dont la versatilité nous maintient aux aguets de livre en livre, le travail matériel également de la voix au gré du changement des formes de la création ; puis la question, sur laquelle cette longue introduction s'est attachée à revenir, de la posture « exposée » d'Olivia Rosenthal aux carrefours dessinés par les voies du littéraire, son rapport à la commande, à la création, au dehors du livre.

Enfin, nous livrons en fin de volume une liste d'archives, transmise par l'autrice elle-même, qui regroupe ses travaux publiés classés par statut (roman, théâtre, écrits divers au sein d'ouvrages collectifs ou dans la presse), un répertoire de ses performances, de ses activités en recherche-crédation, et enfin de ses travaux pour le cinéma et le spectacle vivant. Ce faisant, ce collectif s'insère à son tour dans les intersections serrées que nous avons pointées au sujet de la position plurielle d'Olivia Rosenthal dans le monde littéraire. Dossier critique à son point de départ, il admet également une dimension de valorisation et de diffusion de cette œuvre jusqu'à rassembler par cette liste finale des ressources propres à soutenir d'éventuels futurs travaux de recherche, en particulier autour du geste créateur de Rosenthal par la performance et le spectacle vivant dont les expressions, à notre connaissance, n'ont pas encore fait l'objet d'un tel recensement. L'attention au contemporain sans doute amène-t-elle à ces croisements, caractéristiques d'une approche qui réintègre à l'étude du fait littéraire une dimension socio-économique qu'une tradition dérivée du structuralisme aurait tendance à considérer comme l'apanage d'autres disciplines. Sans doute aussi est-ce par cet effort réflexif de situation de nos travaux que la difficulté liée à une possible collusion des registres (théorique et épideictique) peut mener au contraire à une prise en compte critique des logiques du contemporain, et à redéployer nos discours selon une grammaire enrichie.

## Bibliographie

- ANDRÉ Marie-Odile et BARRABAND Mathilde (dir.), *Du « contemporain » à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- ARC Stéphanie, *L'engagement littéraire ? Perspectives de la recherche-crédation sur Noémi Lefebvre, Emmanuelle Pireyre, Nathalie Quintane et Olivia Rosenthal*, thèse en préparation à Cergy Paris Université, sous la direction de Chantal Lapeyre et de Jean-François Puff.
- BARRABAND Mathilde et HAMEL Jean-François (dir.), *Analyses*, vol. 5, n° 3, *Les Entours de l'œuvre. La Littérature française contemporaine par elle-même*, 2010. À consulter sur [uottawa.scholarsportal.info](http://uottawa.scholarsportal.info)
- CLERC Jeanne-Marie, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne / Francfort-sur-le-Main / Nancy, Peter Lang, 1984.
- (dir.), *Cinéma, Littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, 2009.
- CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2012.
- DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- 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.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, préf. Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [1978].
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012. [theses.hal.science/tel-00940135](https://theses.hal.science/tel-00940135)
- HUPPE Justine, *La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*. Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019.
- ISIDORE Flora, *La pratique littéraire comme expérience de pensée : Emmanuel Hocquard, Olivier Cadiot et Olivia Rosenthal*, thèse en préparation à l'Université Paris Cité sous la direction de Dominique Rabaté.
- JAMES Alison et VIART Dominique (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, *Littératures de terrain*, 2019. [doi.org/10.4000/fixxion.1254](https://doi.org/10.4000/fixxion.1254)
- LAFERRIÈRE Aude et MARTIN-ACHARD Frédéric (dir.), *Carnets*, n° 23, *(In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020)*, 2022. [journals.openedition.org/carnets/13349](https://journals.openedition.org/carnets/13349)
- LAHIRE Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006.
- LECACHEUR Maud, *La littérature sur écoute : recueillir la parole d'autrui de Georges Perec à Olivia Rosenthal*, Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2022.
- MARTIN Marie (dir.), *La Licorne*, n° 116, *Cinéma, littérature : projections*, 2015.
- MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021 [2018].
- MOUTON-ROVIRA Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2017.
- « Imaginer la réception. Figures de lecteurs et déplacements herméneutiques chez Éric Chevillard et Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 190, 2018, p. 59-73. [doi.org/10.3917/litt.190.0059](https://doi.org/10.3917/litt.190.0059)
- PEREZ Claude, GLEIZE Joëlle et BERTRAND Michel (dir.), « Hégémonie de l'ironie ? », [www.fabula.org/colloques/sommaire978](http://www.fabula.org/colloques/sommaire978), 2008.
- ROSENTHAL Olivia, *Dans le temps*, Paris, Verticales, 1999.
- *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999.
- *Puisque nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000.
- *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007.
- *Viande froide*, Paris, Lignes / Centquatre, coll. « Reportages », 2008.
- *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.
- *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Gallimard, 2016 [2014].

- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2016.
  - *La création littéraire à l'université : éloge de la pensée indirecte*, inédit d'HDR soutenu le 16 octobre 2017 à l'Université Paris Nanterre, sous la direction de Dominique Viart.
  - « La panoplie littéraire », *Décapage*, n° 61, 2019, p. 71-125.
  - *Futur antérieur*, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, Éditions de l'Imec, coll. « Diaporama », 2022.
  - *Un singe en hiver*, Paris, Verticales, 2022.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- *Littérature*, n° 192, *La littérature exposée 2*, 2018. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- RUFFEL Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25. [doi.org/10.3917/litt.166.0013](https://doi.org/10.3917/litt.166.0013)
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.
- ZENETTI Marie-Jeanne, BUJOR Flavia, COSTE Marion, PAULIAN Claire, RUNDGREN Heta et TURBIAU Aurore, « Introduction : Situer la théorie et les pratiques de recherche en études littéraires », *Fabula-LhT*, n° 26, 2021. À consulter sur [www.fabula.org](http://www.fabula.org)

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

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

## Résumé

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

L'œuvre d'Olivia Rosenthal oscille entre divers procédés de distanciation et des mécanismes d'adhésion ou d'immersion fictionnelle ; la tension entre le refus de toute forme d'illusion référentielle et l'exploration des phénomènes d'identification, en particulier par le biais du cinéma, constitue un des principaux facteurs d'unité d'une œuvre protéiforme, explorant les genres et déjouant souvent les frontières entre factuel et fictionnel. De prime abord, le lecteur peut avoir le sentiment d'être la bobine attachée à une ficelle entre les mains du petit Ernst ; *fort* : éloigne-toi car tout ceci n'est que fiction, montage, artefact littéraire ; *da* : rapproche-toi car la voix narrative s'adresse à toi, réfléchit à ce qui se joue dans l'identification<sup>1</sup>. Toutefois, l'hypothèse que je vais suivre ici est que derrière cette oscillation, ce jeu de va-et-vient entre adhésion et distanciation, se dessine en réalité une trajectoire, une dynamique qui va d'un primat de la distanciation dans les premiers récits à une tendance à favoriser les mécanismes d'adhésion, d'empathie ou d'identification dans les œuvres plus récentes. Il s'agit de postuler moins une rupture nette, même si on identifiera des points de bascule, qu'une inversion progressive de polarité entre la distanciation et l'empathie. Cette trajectoire m'apparaît comme exemplaire de celle d'une partie significative de la prose narrative française et des études littéraires en général lors des dernières décennies : le passage d'une hégémonie, aussi bien critique que littéraire, de l'ironie et des formes de distanciation et de réflexivité comme valeur esthétique dominante à un « moment non ironique » marqué par une « culture de l'empathie<sup>2</sup> » au cours des deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Pour mettre en lumière

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

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

### **Ironie and co.**

Lorsque paraissent les premiers récits de Rosenthal, au tournant des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles, la littérature française contemporaine fait l'objet d'un certain consensus critique que je résumerai ainsi, de façon un peu abrupte : elle est marquée, depuis deux décennies par un « retour » à des catégories autrefois décrétées périmées par les avant-gardes, telles que le récit, l'intrigue, le personnage, le sujet, le réel, etc. Or cette narrativité et cette transitivité retrouvées ne se font pas naïvement, sans les enseignements du « soupçon » sarrautien, mais, comme l'écrit Kibédi Varga, « sur le mode ironique dans le sens large que le romantisme allemand donnait à ce terme<sup>4</sup> ». De même, les grandes catégories du romanesque sont réinvesties (intrigue, personne, frontière entre fait et fiction), mais pour être mieux subverties : « Cette réhabilitation de la fiction romanesque, note Bruno Blanckeman, ne signifie pas en effet une restauration. La fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres<sup>5</sup>. » Et cette distanciation prend différentes formes, dont les principales ont partie liée avec l'ironie : parodie, détournement, métalepse, travail sur les clichés, réflexivité, antiphrases et mentions échoïques<sup>6</sup>. De son côté, la critique érige l'ironie au rang de quasi-synonyme de littéarité et de valeur esthétique suprême, s'étendant « aux discours de divers ordres de la vie sociale<sup>7</sup> ».

Aussi la vogue ou le moment ironique est-il aussi bien critique que littéraire. C'est dans ce contexte que s'inscrivent, *nolens volens*, les premières publications d'Olivia Rosenthal, contexte dont elles portent la trace. Si elles convoquent des formes narratives (récit de filiation, de soi, initiatique, d'apprentissage...) et des topoï romanesques, si elles jouent avec des mécanismes rhétoriques d'adhésion ou d'interpellation (l'usage fréquent du *vous*), c'est pour mieux ironiser ces formes et ces mécanismes, en saper les fondements et en railler les pré-supposés. *Mes petites communautés* feint de proposer des portraits de figures familiales (les grands-parents, les parents, l'oncle d'Amérique et la sœur aînée) et mobilise ainsi conjointement les caractéristiques du récit de filiation, des vies minuscules, mais pour les tenir à distance, voire les tourner en dérision<sup>8</sup> :

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

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

*Exit* donc les prétentions à l'universalité, le devoir de mémoire<sup>9</sup>, la dignité offerte aux « humbles » et anonymes de l'histoire par le truchement de l'écriture, ou la nécessité impérieuse d'un projet mûri de longue date, puisque la voix narrative avoue que son intérêt pour son grand-père remonte à la semaine précédente (MPC, p. 16). De même, la possibilité d'atteindre une forme de vérité ou de justesse dans le portrait des disparus est déniée par la voix narrative qui dit tout inventer ou a recours à l'absurde :

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

Outre le projet de mémoire familiale et les fondements éthiques du récit de filiation, c'est le discours narratif lui-même qui se trouve miné, ironisé, et ce par deux voies principales : d'une part, les commentaires incessants en incidentes parenthétiques, et, d'autre part, une série d'assertions qui laissent planer le doute sur la fiabilité de la voix narrative. L'incidente parenthétique, stylème majeur de la prose de ces premiers récits, fait intervenir, dans un décrochage énonciatif, une autre voix qui ironise les affirmations de la voix narrative, en raille les prétentions, en dévoile les faiblesses<sup>10</sup>. Autrement dit, elle est la voix de l'*eirôn*, la polyphonie énonciative dépliée. Comme le montre Aurélie Adler, dans *Mes petites communautés*, « l'ironie met à mal le pacte de lecture sur lequel repose le récit de filiation en interrogeant sa légitimité<sup>11</sup> ». Mais, dans un autre mouvement, cette division des voix et le rôle attribué à chacune se trouvent mis en cause :

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

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

---

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

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

11. Aurélie Adler, « L'émancipation par trahison dans les fictions d'Olivia Rosenthal. Du dispositif à la disponibilité », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 67.

n'est-il pas précisément de dissimuler sa posture de rusé, de malin<sup>12</sup> ? Que penser dès lors, simultanément, d'une voix narrative qui prise l'imposture et d'un ironiste qui s'affirme ironique ? La tension instaurée par les incidentes parenthétiques, à laquelle le lecteur s'était habitué, fondant son interprétation sur cette polyphonie dévoilée, exposée, s'effondre. Car une troisième dimension constitutive du texte se trouve interrogée, perturbée, celle de sa réception. Par l'entremise du *vous*, une figure de lecteur<sup>13</sup> se trouve inscrite dans le texte, régulièrement interpellée, ses réactions ou ses prétentions herméneutiques anticipées, dictées ou raillées par la voix narrative – jusqu'au refus même de l'interprétation ordonné par la voix narrative ironiquement impérieuse : « Bref, voilà qui suffit pour votre instruction et pour votre gouverne et vous clouera le bec le temps de lire et d'entendre les suites de cette épopée à n'interpréter sous aucun prétexte comme déjà dit. » (*MPC*, p. 67).

*Puisque nous sommes vivants* poursuit le même travail de sape, en s'attaquant davantage au récit de soi qu'au tableau familial et aux questions de l'identité personnelle et de l'intériorité, lesquelles sont systématiquement tournées en dérision, tout comme l'inter-texte cartésien qui parcourt tout le récit<sup>14</sup>. Au milieu de péripéties sentimentales, la narratrice, qui vit sous la menace d'une ablation de la glande pinéale ou épiphyse (centre de l'âme, liens entre les émotions et le corps pour Descartes), se livre à des parodies de discours philosophique dont Descartes constitue le principal hypotexte<sup>15</sup>, s'adressant à sa substance, puis son moi, le tout étant systématiquement tourné en dérision dans une chute burlesque :

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

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

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

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



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

Tout système (philosophique), toute forme (narrative), toute quête (de soi) se trouvent mis à distance, souvent par les mêmes procédés que dans *Mes petites communautés* : la parodie, l'ironie (et notamment l'auto-ironie), l'humour absurde, les incidentes parenthétiques, le revirement et la palinodie, ainsi que l'inscription du lecteur et l'adresse<sup>16</sup>. Est ainsi rendue impossible la double tentation d'adopter un éthos trop sérieux et d'énoncer une vérité univoque. L'ironie elle-même, en tant que posture énonciative et esthétique garantissant un peu trop facilement l'absolution de l'arbitre des élégances, n'échappe pas au soupçon : « Que j'ai l'air bête depuis que j'ai laissé mes facultés hargneuses, mes mots acerbes et mon ironie de façade au vestiaire ! » (PNSV, p. 78) En définitive, si la narratrice évite l'ablation de la glande pinéale, sa tentative parodique de figuration de soi n'aboutit qu'à la question initiale, ultime exemption du sens :

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

*Larvatus prodeo* pour rester brièvement en compagnie de Descartes, mais d'un Descartes relu par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « je m'avance en montrant mon masque du doigt<sup>17</sup> ». Tel semble être le *credo* de ces premiers récits héritiers du soupçon, soucieux d'exhiber leurs mécanismes, de mettre à distance toute forme d'illusion, tout en fédérant une « petite communauté » de lecteurs, toujours inscrits dans le texte. Il en est ainsi de *L'Homme de mes rêves...*, récit toujours retardé des (més)aventures de Barnabé, à la manière des amours de Jacques, qui mêle à une pratique de diverses formes de métalepse une interpellation régulière de son lectorat :

Après un quart d'heure de pluie d'été, Barnabé s'est décidé à agir. Il appelle les pompiers, ils arrivent, entrent dans la chambre. Et là... Eux ne paraissent pas surpris, mais le narrateur de cette histoire... n'en trouve plus ses mots et il a le cœur qui lui bat dans la tempe, l'émotion sans doute. Pensez donc<sup>18</sup>.

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

---

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

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

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

empruntant à la « parabase<sup>19</sup> » antique, par la rupture de l'illusion référentielle, la réflexivité (la « belle réflexion de soi<sup>20</sup> » du célèbre fragment 238 de l'*Athenäum*) et le recours au paradoxe. Mais en privilégiant des procédés de rupture des niveaux narratifs, de mise en scène du récit et de l'acte de narration, *L'Homme de mes rêves...* s'inscrit pleinement dans les formes de l'esthétique romanesque de son temps, ce que Morgane Kieffer a appelé le « romanesque paradoxal<sup>21</sup> ».

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

Si l'on suit cette tension entre adhésion et distanciation, un premier point de bascule se situe à partir du premier texte construit selon un dispositif et un montage<sup>22</sup> de matériaux hétéroclites issus notamment d'entretiens et d'enquêtes documentaires, c'est-à-dire entre *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite* et *On n'est pas là pour disparaître*<sup>23</sup>. Mais ce qui m'intéresse spécifiquement ici, c'est le rapport particulier à l'empathie qui se tisse entre ces deux textes. La quatrième de couverture des *Fantaisies spéculatives...* invite, tout en reprenant le *vous* désormais familier des lecteurs d'Olivia Rosenthal, à un exercice d'empathie :

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

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

Comme Stéphane Chaudier<sup>24</sup>, j'y vois un dispositif ironique, en l'occurrence antiphraastique, dans la mesure où, contrairement à ce qu'affirme la première phrase, les différents chapitres qui constituent le récit ont pour objet la violation systématique de lois religieuses, la transgression de valeurs morales ou politiques, ou encore l'infraction des normes d'une famille

---

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

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

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

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

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

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

juive orthodoxe. Tout le récit est une traversée par l'absurde et l'humour *nonsense*<sup>25</sup> de ces différentes transgressions, des revirements et palinodies de J.H. : si l'on rit parfois de J.H., de ses fantaisies loufoques, on rit aussi avec lui de la loi<sup>26</sup>, des interdits, de la morale et du politiquement correct. Faut-il dès lors prendre au sérieux l'injonction à l'empathie, à se mettre à la place de J.H. ? Est-ce seulement possible dans la mesure où J.H. apparaît au long du récit comme un individu dont la « place » est inexistante, sans cesse mouvante au gré de ses « fantaisies spéculatives » (il refuse de manger du porc puis rêve de se métamorphoser en cochon à coup de greffes, il veut devenir une femme, y renonce, puis y revient toujours pour des motifs absurdes, il veut accueillir un Palestinien puis se demande si ces derniers ne sont pas antisémites...)? Aussi l'exercice d'empathie proposé n'apparaît-il pas plus sérieux que les multiples projections de J.H. lui-même lisant *Shoah* et s'identifiant à toutes les victimes, disparues et rescapées :

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

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

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

---

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

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

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

Faites un exercice.

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

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

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

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

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

---

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

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

Si la narratrice de *Puisque nous sommes vivants* pouvait déconstruire les présupposés du récit de soi, la permanence ou la stabilité du moi par exemple, parodier le discours philosophique, la confrontation avec la maladie de A. provoque un changement de registre évident. Il s'agit de tout abandonner, de lâcher prise<sup>29</sup> pour accéder à une expérience radicale de décentrement de soi, sur les décombres de l'identité personnelle. Dès lors, à partir d'*On n'est pas là pour disparaître*, l'empathie n'est plus un phénomène ironisé ou détourné de façon ludique, mais un processus susceptible de donner accès à l'expérience de la maladie et d'aider à ne plus la considérer comme une disparition progressive. Pour autant, il ne s'agit pas de céder aux facilités du pathos, de chercher à susciter à peu de frais l'émotion ou la terreur que peut engendrer la perspective de la maladie<sup>30</sup>. En premier lieu, il faut remarquer que l'ironie – du sort en l'occurrence – et l'humour noir ne sont pas absents du livre, par exemple lorsque la narratrice constate que désormais seules les personnes atteintes de la maladie portent le nom d'Alzheimer. En second lieu, le récit déploie des stratégies rhétoriques pour évacuer le pathos. En même temps qu'une plongée dans la maladie, *On n'est pas là pour disparaître* est aussi une mise à bonne distance des effets de cette affection : « Tu souffres quand tu penses à Monsieur T. Ne pas y penser. Occuper sa pensée à d'autres activités. Réserver le souvenir ou l'image de Monsieur T. pour des moments délimités et spécifiques. » (ONP, p. 143).

Hormis les effets du dispositif énonciatif, du montage et du ressassement<sup>31</sup>, j'aimerais m'arrêter sur trois procédés de distanciation d'ordre plus strictement langagier. Les deux premiers sont patents dans le dernier exemple : il s'agit d'abord de l'énallage pronominal et en l'occurrence du fait pour la voix narrative de s'interpeller en se désignant elle-même à la deuxième personne. Le *tu* d'auto-adresse intervient souvent dans des séquences de forte intensité affective et peut signaler une forme de mise à distance :

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Le rire et les larmes : projection et identification**

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

récit autobiographique au *vous*, une fiction grinçante et loufoque sur la réintroduction des loups, des textes légaux, et des textes issus d'entretiens avec un dresseur de loups, un soigneur dans un zoo, un chercheur qui effectue des expérimentations en laboratoire sur des animaux, un tueur dans un abattoir et un boucher<sup>32</sup>. À la trame de la question animale s'entrecroise la chaîne d'un récit personnel de libération, de conquête progressive d'indépendance et d'acceptation de son identité sexuelle ; ce tissage est l'occasion d'interroger les notions de domination et d'émancipation, d'instaurer du jeu dans les frontières entre l'attachement et la dépendance, entre l'éducation et l'élevage, entre la domination et l'émancipation. À tout cela s'ajoute une réflexion sur les mécanismes et les pouvoirs de l'identification dans l'art cinématographique, qui se poursuivra dans plusieurs textes postérieurs<sup>33</sup>.

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

Le récit de soi se fait donc en partie de façon oblique par un dispositif heuristique qui crée un système d'échos entre la question animale et les rapports humains, met en tension le sauvage et le familier et souligne la part de domestication intériorisée par tout un chacun au cours du processus de socialisation. En retour, il met en lumière parfois sous la forme d'un humour noir, grinçant ou loufoque, la violence, les absurdités de notre rapport aux bêtes, à l'élevage et au monde sauvage, ainsi que les frontières entre humanité et animalité. L'humour corrosif du récit prend souvent la forme de « l'antiphrase axiologique<sup>34</sup> », c'est-à-dire qu'il consiste à dire « ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être<sup>35</sup> ». C'est le cas, de façon exemplaire, lorsqu'il est question de la chasse. La « réintroduction dans la nature d'espèces sauvages élevées en captivité », dans un périmètre défini, permet de « favoriser la chasse, en assurant au chasseur une plus grande sécurité et un plus

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

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

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

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

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

Le récit de l'émancipation personnelle de la narratrice se fait donc par le truchement de la vie animale et des interactions entre espèces, mais il se fait aussi, sur le plan énonciatif, par le recours au *vous*. À ce titre, ce n'est plus du tout le *vous* qui construisait une figure de lecteur inscrit dans les premiers romans, un *vous* interpellé, tyrannisé, une adresse raillée comme un mécanisme d'adhésion trop facile. Par une forme de déplacement proche de l'énullage, le *vous* est désormais l'instance pronominale du récit de soi. Il me semble qu'il y a là une inversion majeure par rapport aux premières œuvres, qui ne tient pas seulement au fait que le *vous* vaut dorénavant pour un *je*. Le *vous* autobiographique génère deux effets principaux : comme le *tu* précédemment étudié, il opère une mise à distance de soi, un dédoublement énonciatif et réflexif de la voix narrative dans l'auto-adresse ; mais plus encore que le *tu*, car ce dernier est le pronom de l'adresse familière<sup>36</sup>.

Le choix du *vous* au détriment du *tu* participerait dès lors d'une défamiliarisation de la voix narrative, au même titre que la confrontation avec des formes de vie animale, dans un récit qui narre une libération de liens familiaux trop contraignants. Mais ce *vous* autobiographique provoque une mise à distance de soi en même temps qu'il mobilise des mécanismes d'interpellation et de projection pour le lectorat, en raison du « potentiel transpersonnel de la deuxième personne<sup>37</sup> ». Autrement dit : le *vous* des premiers récits fait semblant d'être *moi* lecteur mais pour mieux me renvoyer à l'illusion que représente toute immersion fictionnelle, tandis que le *vous* de *Que font les rennes après Noël ?* est vraisemblablement l'autrice du récit, mais m'invite à une forme de participation empathique<sup>38</sup>.

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

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

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

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



[...] permet à la voix narrative de s'incarner en différentes figures » et « la diffraction érotique de la projection imaginaire » au visionnage de *King Kong* et de *La Féline* participe de la révélation de l'identité sexuelle et, à ce titre, de la trajectoire émancipatrice<sup>39</sup>. Deux textes à ce jour prolongent cette réflexion et ce questionnement critique sur les pouvoirs de la fiction cinématographique, soit qu'il s'agisse de l'expérience vécue par la narratrice elle-même (*Toutes les femmes sont des aliens*), soit qu'à cette expérience se mêlent des témoignages réécrits à partir d'entretiens liant à chaque fois un prénom et un film (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*)<sup>40</sup>.

Jean-Max Colard voit dans ce rapport à la projection et à l'identification dans un film un modèle de saisie de soi qu'il nomme « filmo-graphie » : contrairement à l'identité narrative dans un récit de vie linéaire proposée par Ricoeur, ce modèle serait apte à accueillir ce qu'une existence contient d'irrégulier, de discontinu<sup>41</sup>. Montage et projection participent donc du renouvellement du récit biographique (de soi ou des autres), que Colard considère comme « un des enjeux fondamentaux de nombreux textes d'Olivia Rosenthal, par exemple *Mes petites communautés*<sup>42</sup> ». Cette intuition permet en outre de mesurer la trajectoire tracée par ces textes : car dans *Mes petites communautés* ou *Puisque nous sommes vivants*, le genre biographique ou autobiographique était abordé sous l'angle de l'ironie et de la parodie, tandis que les dispositifs d'identification qui président à la « filmo-graphie » supposent une forme d'adhésion. Au risque d'être schématique, on peut décrire ce trajet comme un passage du rire aux larmes, et ce malgré l'humour qui traverse encore *Que font les rennes après Noël ?*.

Or, cette évolution dans la prose d'Olivia Rosenthal est concomitante d'un épuisement de la position hégémonique de l'ironie comme valeur esthétique dans la prose narrative française et les études littéraires sous l'impulsion d'un tournant éthique puis pragmatique. Le « moment ironique » de la prose narrative française, amorcé à la fin des années 1970, connaîtrait une forme de déclin au cours des années 2000 pour être remplacé lors de la décennie 2010 par d'autres valeurs esthétiques dominantes, le *care*, l'empathie, la capacité à prendre en charge les différents traumas collectifs et individuels ou à émanciper les individus par des usages plus directement politiques de la fiction<sup>43</sup>. Tel me semble être, à ce jour, le

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

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

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

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

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

trajet effectué en quelques étapes par le travail d'Olivia Rosenthal, de ce que l'on pourrait qualifier de « post formalisme » ironique et parodique à des textes construits, entre autres, à partir d'entretiens, qui manifestent un souci éthique et une conception pragmatique de la fiction et de la littérature, et placent en leur centre des notions telles que l'empathie, la bienveillance et le soin<sup>44</sup>. La pratique de l'entretien, affirme Rosenthal, « exige de l'attention, de la bienveillance, du souci, de l'empathie, de la rapidité, de la répartie, le goût de l'improvisation et un certain sens critique<sup>45</sup>. » Ou encore : « Écrire à partir d'entretiens, [...] c'est aussi essayer de construire de la cohérence, d'inventer par la langue un continuum entre des mondes qui paraissent étanches, c'est revenir encore et toujours sur les manières qu'il nous faut trouver pour vivre ensemble<sup>46</sup>. »

*Éloge des bâtards* est, à mon sens, particulièrement représentatif de cette évolution, captant un esprit du temps si l'expression n'était pas pompeuse. Le retour à la fiction (même en partie inspirée de faits autobiographiques) ne s'accompagne pas d'un retour à la distanciation ironique, tant s'en faut<sup>47</sup>. La narratrice Lily est affectée d'un don ou syndrome télépathique : elle se trouve régulièrement envahie par la voix et la vie d'individus qu'elle ne fait que croiser. Dans *Puisque nous sommes vivants*, la narratrice, en mal d'inspiration pour devenir écrivaine, cherchait à s'emplier ainsi de l'histoire des autres, glanée dans le journal :

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

Mais ce qui était parodié dans le récit paru en 2000 devient sérieux dans le roman paru près de vingt ans plus tard. L'ouvrage est construit autour d'une série de cinq nuits au cours desquelles certains des neuf personnages qui formeront les Bâtards livrent un récit autobiographique à la fonction largement thérapeutique, cathartique, sur fond d'actes de résistance au pouvoir – qui rappellent aussi bien l'agit-prop que les actions des zadistes<sup>48</sup> – dans un système dystopique. La narratrice, les personnages et, en définitive, le roman manifestent

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En définitive, ce que montre ce parcours un peu cursif à travers différents textes qui s'étalent sur deux décennies, c'est à la fois la constance de certains procédés langagiers (le *vous*, la pratique de la parenthèse) et de certains motifs (la famille, la mémoire, l'héritage, le fait de se mettre à la place d'autrui), mais aussi les profondes évolutions en terme d'esthétique et de visée pragmatique qui se dissimulent derrière cette apparente homogénéité. Le second enseignement, c'est que, par-delà son originalité, l'évolution de l'œuvre d'Olivia Rosenthal est, *mutatis mutandis*, représentative de celle d'une prose narrative française, qui a vu, au cours des deux dernières décennies, de grands ironistes infléchir le ton de leurs œuvres (pensons au Toussaint du cycle de Marie, au Echenoz des petites biographies ou au Houellebecq de *La Carte et le Territoire* et de *Sérotonine*), mais aussi la publication d'œuvres emblématiques d'une conception empathique de la littérature (telles que *Réparer les vivants* de Kerangal, *D'autres vie que la mienne* de Carrère ou encore *La Chambre des amants* de Reinhardt). Elle exemplifie enfin le passage identifié par Gilles Philippe entre un « moment énonciatif » (les décrochages parenthétiques, les adresses, les variations pronominales) amorcé au début des années 1980 et un « moment sociodiscursif » dont les signes les plus visibles apparaissent au tournant du siècle, caractérisé notamment par des usages politiques ou thérapeutiques de la fiction ou par l'essor des « littératures exposées<sup>49</sup> », hors du livre<sup>50</sup>.

---

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

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

## Bibliographie

- ADLER Aurélie, « L'émancipation par trahison dans les fictions d'Olivia Rosenthal. Du dispositif à la disponibilité », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 63-79.
- ANDRÉ Marie-Odile, « Hériter la mémoire ? – Olivia Rosenthal et la maladie de A. », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction / Non fiction XXI », 2017, p. 169-180.
- « Ce que le montage fait au ressassement », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 97-109.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BEHLER Ernst, *Ironie et modernité*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Presses universitaires de France, 1997 [*Ironie und literarische Moderne*, 1996].
- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1900].
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.
- CHAUDIER Stéphane, « Le pathos intelligent. Rire avec Olivia Rosenthal », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 81-96.
- COLARD Jean-Max, « Filmo-biographie et récit de vie », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 153-165
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920].
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2017.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- « Mort de rire », dans *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 134-225.
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2012. [theses.hal.science/tel-00940135](https://theses.hal.science/tel-00940135)
- « La maladie d'Alzheimer ou l'oubli de la famille. *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal », dans Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 12, 2016, p. 79-94.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HUPPE Justine, « Du réel qui toujours déborde. Réalité, fiction et usages dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal », Séminaire doctoral en Langues et Lettres, Laboratoire Passages, XX-XXI, 26 septembre 2017. [hdl.handle.net/2268/215629](https://hdl.handle.net/2268/215629)
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477. [hdl.handle.net/1807/10265](https://hdl.handle.net/1807/10265)
- « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 141-155. [hdl.handle.net/1807/10253](https://hdl.handle.net/1807/10253)
- KIBEDI VARGA Aaron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 3-22. [doi.org/10.3406/litt.1990.1506](https://doi.org/10.3406/litt.1990.1506)
- KIEFFER Morgane, *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat, Université de Nanterre – Paris X, 2018. [tel.archives-ouvertes.fr/tel-03506208](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03506208)
- LAFERRIÈRE Aude et MARTIN-ACHARD Frédéric (dir.), « (In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020) », *Carnets*, n° 23, 2022. [doi.org/10.4000/carnets.13333](https://doi.org/10.4000/carnets.13333)
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

- MOUTON-ROVIRA Estelle, « Imaginer la réception. Figures de lecteurs et déplacements herméneutiques chez Éric Chevillard et Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 190, 2018, p. 59-73. [doi.org/10.3917/litt.190.0059](https://doi.org/10.3917/litt.190.0059)
- PÉTILLON Sabine, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 46-50. [doi.org/10.3406/igram.2004.2563](https://doi.org/10.3406/igram.2004.2563)
- PHILIPPE Gilles, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.
- RABATÉ Dominique, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi francesi*, n° 175, 2015, p. 54-62. [doi.org/10.4000/studifrancesi.282](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.282)
- « Les fonctions de l'identification », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 143-152.
- ROSENTHAL Olivia, *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999.
- *Puisse nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000.
- *L'homme de mes rêves...*, Paris, Verticales, 2002.
- *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Paris, Verticales, 2005.
- *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007].
- *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2012.
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61-71.
- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, coll. « Minimales », 2016.
- *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- *Littérature*, n° 192, *La littérature exposée 2*, 2018. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- SCHLEGEL Friedrich, *Fragments*, trad. Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1996.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- SEIXAS OLIVEIRA Daniel, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2021.
- SIMON Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.
- VIART Dominique, « Le scrupule esthétique. Que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi francesi*, n° 177, 2015, p. 489-499. [doi.org/10.4000/studifrancesi.1196](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1196)
- ZHAO Jia, *L'Ironie dans le roman français depuis 1980 (Echenoz, Chevillard, Gailly, Toussaint)*. Paris, L'Harmattan, 2012.

## 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 texte<sup>1</sup>. On pouvait le lire comme un signal hérité du formalisme, qui reconduisait l'héritage de l'« ère du soupçon » dans le récit contemporain<sup>2</sup> ou, sans que ce ne soit exclusif, comme une approche nourrie des compétences critiques d'Olivia Rosenthal, alors universitaire spécialiste du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. 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 terrain<sup>4</sup>, et donne un caractère polyphonique aux textes<sup>5</sup>. 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 vue<sup>6</sup>. 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 soi<sup>7</sup>, et d'une confrontation, à travers les heurts de la mémoire, à la question de l'oubli et de la perte<sup>8</sup>.

---

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.)<sup>9</sup>. 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 Macé<sup>10</sup>, 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 esthétiques<sup>11</sup>.

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 performance<sup>12</sup>. 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 second<sup>13</sup>. 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 littéraire<sup>14</sup>, 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 idéologiques<sup>15</sup>. 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 vie<sup>16</sup>. 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 »<sup>17</sup>. 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 critique<sup>18</sup>. 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 Kazan<sup>19</sup>. 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 public<sup>20</sup>. 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 passée<sup>21</sup>. 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 passé<sup>22</sup>. 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 distanciée<sup>23</sup> : 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'Imec<sup>24</sup>, 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 visuelle<sup>25</sup> ». 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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](http://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 littéraires<sup>26</sup>. 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 conseil<sup>27</sup> », 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·e<sup>28</sup>. 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 roman<sup>29</sup>. 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 »<sup>30</sup> 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 place<sup>31</sup> ? 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 Lili<sup>32</sup>, 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 Gefen<sup>33</sup>, 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<sup>e</sup> 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](https://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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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](http://fabula.org/lht/9/david.html)
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI<sup>e</sup> 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](https://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](https://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](https://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](https://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](https://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](https://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.
- NACHTERGAEEL 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](https://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](https://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](https://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](https://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.

# 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.

# Avec Freud, contre Freud : de quelques usages de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal

MAUD LECACHEUR, Université Grenoble Alpes

## Résumé

Depuis *On n'est pas là pour disparaître* (2007), la pratique de l'entretien constitue un fil rouge de l'écriture d'Olivia Rosenthal, inscrivant certains de ses textes dans le sillage des « littératures de terrain ». Si l'écrivaine affirme collecter des récits de vie de façon sauvage, à rebours de toute méthode prédéfinie, on propose ici de montrer que la manière dont elle mène et représente l'entretien rappelle à maints égards une autre tradition de l'enquête orale, à savoir la technique psychanalytique établie par Freud au tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Sans assimiler littérature et psychanalyse, il s'agit d'interroger à partir de *Viande froide* (2008) et *Mécanismes de survie en milieu hostile* (2014) la résurgence d'un modèle d'écoute fondé sur l'interprétation de la parole d'autrui, tout en soulignant comment le travail de réception et de montage des discours vient déplacer les enjeux de la méthode analytique.

Dans *Viande froide*, premier volet du projet « Architecture en paroles », où Olivia Rosenthal tente d'appréhender quelques lieux parisiens à partir des témoignages de ceux qui les traversent, y travaillent ou y vivent, on découvre au seuil d'un chapitre consacré aux « Parcours » du Cent Quatre l'anecdote suivante :

Le 10 mars, monsieur P. me rencontre par hasard sur le chantier. Notre entretien doit avoir lieu le lendemain. Il me demande, me semble-t-il avec une pointe d'inquiétude, ce que j'attends de notre rendez-vous et comme je réponds que je n'attends rien de particulier il paraît plus inquiet encore. C'est exactement comme si j'allais chez le psy, me dit-il, d'un ton où se mêlent l'amusement et le reproche<sup>1</sup>.

Cocasse, la scène dessine en creux, à travers le désarroi d'un interviewé, le portrait de l'écrivaine en un certain type d'enquêtrice. Si les modalités pratiques de l'entretien sont fixées d'avance, son horizon, sa conduite et son contenu restent foncièrement indécis, si bien que le « témoin », pour reprendre le mot employé par l'autrice dans les remerciements, ignore à quelle sauce il va être mangé. La réaction de monsieur P., qui oscille entre amusement et indignation face aux contours flottants d'une pratique peu définie, est ici éminemment révélatrice de l'imaginaire associé à l'entretien lorsqu'il n'est guidé par aucune grille préalable. Car dans l'absence d'attente, l'interlocuteur projette aussitôt la silhouette du « psy », terme lui-même indécis dans lequel le lecteur identifiera la figure de son choix – psychologue,

---

1. Olivia Rosenthal, *Viande froide*, Paris, Lignes / Centquatre, 2008, p. 69. Désormais VF. Le livre résulte d'une résidence au Cent Quatre rue d'Aubervilliers, ancien site des pompes funèbres de la ville de Paris, en voie de réhabilitation pour devenir un centre culturel et artistique. Pour répondre à la commande des directeurs culturels du lieu, Olivia Rosenthal mène de novembre 2007 à janvier 2008 des entretiens *in situ* avec des ouvriers du BTP qui travaillent sur le chantier et fait revenir d'anciens employés des pompes funèbres pour recueillir leurs témoignages.

psychothérapeute ou psychanalyste<sup>2</sup>. Avec l'humour qui la caractérise, Olivia Rosenthal réactive l'image de l'analyste qui vient réveiller souvenirs refoulés et traumatismes assoupis. Elle révèle comment l'entretien non directif semble faire basculer l'enquête du reportage vers le modèle de l'analyse. Certes, l'anecdote se présente avant tout comme une saynète comique, à l'image des autres paragraphes introductifs qui jalonnent le livre : en rapportant les malentendus, quiproquos et ratés qui émaillent l'enquête de terrain, l'écrivaine met en scène la figure d'une enquêtrice amatrice et maladroite, pratiquant l'entretien à rebours de toute forme de maîtrise, atténuant par là les effets d'autorité et de violence de l'enquête. Pourtant, on propose ici de prendre la boutade de monsieur P. au sérieux, pour montrer comment la démarche psychanalytique innerve en filigrane les conduites et usages de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal<sup>3</sup>.

Le recours aux témoignages, la multiplication des rencontres avec des inconnus, constituent à partir d'*On n'est pas là pour disparaître* l'un des fils rouges de la deuxième manière de l'écrivaine. De façon plus ou moins reconnaissable, résonnent dans les textes les voix de proches concernés par la maladie d'Alzheimer (*On n'est pas là pour disparaître*, 2007), d'ouvriers du BTP et de retraités des pompes funèbres (*Viande froide*, 2008), de professionnels travaillant au contact d'animaux (*Que font les rennes après Noël ?*, 2010), de spectateurs dont la vie a été bouleversée par le cinéma (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2012), ou de survivants d'une expérience de mort imminente (*Mécanismes de survie en milieu hostile*, 2014).

À cet égard, l'œuvre d'Olivia Rosenthal contribue à l'essor des livres de voix au cours des deux dernières décennies<sup>4</sup> : la critique a montré comment ces collectes de témoignages s'inscrivent dans la lignée des « littératures de terrain », où la littérature se mêle au reportage, où les écrivains empruntent à la sociologie, à l'ethnographie et à une certaine histoire le travail du *fieldwork*<sup>5</sup> pour quitter le bureau et investir le monde extérieur. Or, l'exemple d'Olivia Rosenthal invite à adjoindre à ces échanges de pratiques un emprunt supplémentaire. Sa pratique de l'entretien s'inscrit en effet dans le sillage de la technique mise au point

- 
2. Inventé par Freud en 1896, le mot « psychanalyse » désigne d'abord une méthode particulière de psychothérapie fondée sur l'exploration de l'inconscient (voir Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, La Pochothèque, 2011 [1997], p. 1215). Plus largement, l'entretien tel que le pratique Olivia Rosenthal renvoie à un mode d'investigation fondé sur l'écoute et l'interprétation de la parole recueillie.
  3. Si je propose ici de mettre en lumière l'héritage psychanalytique dans la manière dont Olivia Rosenthal pratique l'entretien, il faut dire d'emblée que le travail de l'écrivaine renvoie moins aux concepts freudiens (il est difficile d'établir des liens précis et de repérer des références directes à Freud) qu'à la méthode psychothérapeutique en général (fondée sur l'écoute et l'empathie).
  4. Citons par exemple la trilogie rwandaise de Jean Hatzfeld (*Récits des marais rwandais*, 2014), les collectes de François Beaune à partir de *La Lune dans le puits* (2013), *Papiers* de Violaine Schwartz (2019), *L'Âge de la première passe* (2020) et *Ceux qui trop supportent* (2021) d'Arno Bertina, ou encore *Cinq mains coupées* (2020) de Sophie Divry.
  5. Voir Alison James et Dominique Viart (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, *Les littératures de terrain*, 2019 ; Mathilde Roussigné, *À l'épreuve du terrain : pratiques et imaginaires littéraires contemporains*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2020. Plus largement, sur le paradigme de l'enquête, voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.



par Freud au tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Car, rappelons-le, avant de désigner un ensemble de théories sur le fonctionnement de la psyché, la psychanalyse s'est d'abord définie comme une méthode d'investigation thérapeutique, reposant sur l'interprétation de la parole du patient, les séances se déroulant, selon les mots de Freud, « à la manière d'un entretien entre deux personnes en état de veille<sup>6</sup>. » On propose dès lors d'effectuer un pas de côté et de déplacer le regard, des disciplines du terrain aux approches du sujet, des investigations sur le territoire aux enquêtes sur l'intime, la mémoire et la psyché. Il ne s'agit pas d'assimiler littérature et psychanalyse, mais de pointer quelques échos d'une pratique à l'autre, afin de souligner comment un certain modèle d'écoute fait retour dans la manière dont l'écrivaine recueille et travaille les voix des autres.

Pour prendre la mesure de ce dialogue, on interrogera les usages de l'entretien dans deux textes représentatifs de la seconde manière de l'écrivaine : *Viande froide*, où l'autrice entremêle les paroles de retraités des pompes funèbres municipales, d'ouvriers du BTP sur le chantier en réhabilitation ainsi que sa propre voix pour saisir les multiples facettes d'un lieu au fort passé social ; et *Mécanismes de survie en milieu hostile*, où l'écrivaine reconduit son goût pour le montage, alternant autour du rapport à la mort une trame fictionnelle et une ligne documentaire composée de témoignages d'anonymes.

### Une enquêtrice sauvage ? « *talking cure* » et entretien compréhensif

Alors que le recours à l'entretien semble la rapprocher d'autres professions qui, des sciences sociales au journalisme, font de l'enquête orale un outil de connaissance à part entière, Olivia Rosenthal refuse toute assimilation de son travail à ces différentes disciplines, préférant, comme le rapporte Chloé Brendlé, une pratique libre et sauvage de l'entretien : « Quand on lui demande si elle se met dans la peau d'une journaliste ou d'une sociologue, elle répond "ni l'un ni l'autre", dit qu'elle n'a pas de règles, qu'elle a appris à écouter de façon sauvage. Comprendre : sur le tas et en toute liberté<sup>7</sup>. » Au fil de ses interventions, l'écrivaine revendique une non-méthode à travers laquelle s'affirment à la fois une posture d'enquêtrice amatrice et le vœu d'une indiscipline. Dans un entretien avec Dominique Rabaté et Chloé Brendlé, elle revient sur le rapport aux protocoles scientifiques et journalistiques pour affirmer qu'aucun de ses livres ne s'inscrit dans le sillage de ces démarches<sup>8</sup>. Elle prend toujours soin de définir sa pratique par la négative, pour faire de cette négativité le ressort d'une distinction envers les figures du chercheur ou du reporter : rejet de l'entretien directif, absence d'attente spécifique, refus de toute spécialisation. On pourrait objecter d'une part qu'il existe en sociologie des entretiens non directifs<sup>9</sup>, et d'autre part que la réécriture des propos

6. Cité dans Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 1216.

7. Chloé Brendlé, « Olivia Rosenthal : l'esprit animal. Entretien avec Olivia Rosenthal », *Le Matricule des anges*, n° 171, 2016, p. 15.

8. Chloé Brendlé et Dominique Rabaté, « Entretien avec Olivia Rosenthal », Séminaire Singulier/Collectif, Université Paris Diderot, 13 mars 2018.

9. Voir à cet égard les recommandations de Bourdieu dans *La Misère du monde*, en particulier le chapitre « Comprendre » (Paris, Seuil, 1993). Stéphane Beaud affirme qu'« un des ressorts les plus sûrs de l'entretien ethnographique, "non directif", consiste justement dans la possibilité qu'il offre de faire s'enchaîner des

recueillis joue sans doute un rôle dans cet effet de parole libre, les témoignages laissant parfois deviner des questions effacées, et donc un modèle plus directif qu'Olivia Rosenthal ne le laisse entendre.

Mais l'enjeu est ailleurs, dans la mesure où la revendication d'une absence de directivité fait signe vers un autre modèle d'écoute, hérité de la technique psychanalytique. De fait, dans *Viande froide*, la réponse à monsieur P. sur l'absence d'attente autour de l'entretien n'est pas sans rappeler la règle fondamentale établie par Freud. Dans ses *Cinq leçons sur la psychanalyse*, le médecin revient sur les origines de la discipline. Il rappelle d'abord que les succès obtenus par Josef Breuer auprès d'Anna O. ont conduit la jeune femme à parler de « *talking cure* » pour désigner cette nouvelle méthode centrée sur l'écoute attentive des mots de la patiente, à rebours de l'observation clinique :

On avait remarqué que dans ses états d'absence, [...] la malade avait l'habitude de murmurer quelques mots qui semblaient se rapporter à des préoccupations intimes. Le médecin se fit répéter ses paroles et [...] les lui répéta mot à mot, espérant ainsi déclencher les pensées qui la préoccupaient. La malade y consentit et se mit à raconter l'histoire dont les mots murmurés pendant ses états d'absence avaient trahi l'existence. C'étaient des fantaisies d'une profonde tristesse, souvent même d'une certaine beauté – nous dirons des *rêves diurnes* – qui avaient pour thème une jeune fille au chevet de son père malade. Après avoir exprimé un certain nombre de ses fantaisies, elle se trouvait délivrée et ramenée à une vie psychique normale. [...] La malade elle-même, qui, à cette époque de sa maladie, ne parlait et ne comprenait que l'anglais, donna à ce traitement d'un nouveau genre le nom de cure de parole (*talking cure*) ; elle le désignait aussi, en plaisantant, du nom de ramonage de cheminée (*chimney sweeping*)<sup>10</sup>.

À cette reconsidération du statut du patient, censé détenir les moyens de sa propre analyse afin de restaurer une forme d'équilibre psychique, Freud ajoute une condition essentielle, qui constitue la règle fondamentale : au cours de la séance, l'analysant doit évoquer tout ce qui lui vient à l'esprit, si bien que ce qui est d'ordinaire négligé (l'insignifiant, l'anecdotique ou l'importun) devient le cœur de l'enquête. Les idées incidentes révèlent dès lors les lacunes et amnésies qui sont le lieu des résistances sur lesquelles doit porter l'analyse<sup>11</sup>. Cette nouvelle méthode consiste à partir d'une double ignorance : selon Freud, il s'agit d' « apprendre du malade quelque chose qu'on ne savait pas et que lui-même ignorait<sup>12</sup>. » Davantage qu'aux disciplines du terrain, c'est donc aux bouleversements introduits par la psychanalyse qu'il faut

---

idées, de faire couler le locuteur selon sa pente (au moins dans un premier temps), par le libre jeu des associations d'idées (la parenté avec la séance de psychanalyse est ici patente), ce qui nécessite de la part de l'enquêteur une grande disponibilité d'écoute. » (« L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l' "entretien ethnographique" », *Politix*, n° 35, 1996, p. 240).

10. Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves Le Lay, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015 [1909], p. 33-34. Dans cette première leçon, Freud relève à la fois la manière dont Josef Breuer s'appuie sur l'intelligence et les qualités d'esprit de la patiente, et souligne la « façon sympathique avec laquelle il se mit à l'observer » (p. 33). Le levier de la cure réside dans cette double approche, qui reconsidère à la fois le rôle du patient et la posture de l'analyste.

11. Voir Sigmund Freud, *La Technique psychanalytique*, éd. Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 5.

12. Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 48.

rattacher, même de façon lointaine, la démarche d'Olivia Rosenthal : l'absence de règle et le refus de toute spécialisation renvoient peut-être à une règle plus fondamentale, qui réside dans un impératif d'écoute, une forme de disponibilité, et la volonté de s'en remettre à l'imprévu de la rencontre, pour faire des mots de l'interlocuteur l'impulsion et la matière de l'enquête.

Ainsi, bien que les références à la psychanalyse soient toujours implicites, souvent parodiques ou mises à distance par l'humour, la relation d'Olivia Rosenthal à la parole d'autrui rappelle les lieux communs de la technique freudienne<sup>13</sup>. Si l'écrivaine efface dans *Viande froide* les circonstances dans lesquelles se sont déroulés les entretiens, les courts préambules qui introduisent les différents chapitres rapportent volontiers les malentendus de l'enquête :

Le 24 février, mon interlocuteur arrive avec une demi-heure d'avance et m'annonce ensuite qu'il a très peu de temps à me consacrer parce que son train repart de la gare Montparnasse deux heures plus tard. Nous faisons la visite au pas de charge, je ne comprends pas pourquoi il n'a pas changé l'heure ou le jour du rendez-vous. (VF, p. 59)

Le préambule de ce chapitre consacré au temps esquisse en quelques mots les modalités d'un entretien raté, mais dont l'échec s'explique moins par l'incompétence de l'enquêtrice que par une forme de sabotage implicite de l'interviewé. La narratrice suggère cette hypothèse en formulant son interrogation et son incompréhension, sans pour autant franchir ici le seuil de l'interprétation. Dans ces stratégies d'évitement qui affleurent à plusieurs reprises, Olivia Rosenthal semble identifier autant de lapsus et d'actes manqués, symptômes d'une résistance collective aux entretiens. Plus largement, les savoirs techniques et professionnels sont relégués au second plan pour privilégier les confessions impromptues de blessures intimes consignées sur le chantier. Cette dimension s'avère plus nette encore dans les livres ultérieurs, où l'entretien vise avant tout à recueillir des récits de vie, si fragmentés soient-ils. *Que font les rennes après Noël ?* ne repose pas tant sur une collection de savoirs positifs qu'il n'expose comment un dresseur, un soigneur, un chercheur ou un boucher en sont venus à exercer leur métier. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* consiste moins à raconter une série de films qu'à interroger à travers le prisme de l'art cinématographique une bifurcation existentielle. Dans *Mécanismes de survie en milieu hostile*, chaque témoignage semble progresser secrètement vers un point aveugle pour saisir le basculement d'une vie. Si l'on est loin du modèle de la cure analytique, son souvenir laisse néanmoins une trace dans la manière d'aborder les récits d'autrui : instrument au service d'une quête heuristique de soi, technique d'élucidation des trajectoires de nos vies, l'entretien tel qu'Olivia Rosenthal l'explore et le pratique s'apparente aux herméneutiques du sujet.

---

13. Par « lieux communs », j'entends désigner l'ensemble des concepts hérités de Freud (la démarche herméneutique et le travail d'interprétation, l'anamnèse, le principe du refoulement, la règle fondamentale et l'association flottante) dont on retrouve le souvenir dans la pratique et l'écriture d'Olivia Rosenthal, sans qu'il s'agisse de références au sens strict. Sur l'origine et l'histoire de ces concepts, voir par exemple Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit.

### Ce que « la voix porte et dissimule » (VF, p. 24) : une herméneutique de l'entretien

C'est sans doute dans un passage de *Viande froide* que l'on en trouve l'expression la plus emblématique. La dernière séquence du chapitre sur « La transmission » s'attache à déplier les nœuds du récit d'un certain monsieur S., retraité qui revient sur son expérience professionnelle, du temps où le 104 rue d'Aubervilliers accueillait encore le site des pompes funèbres de la ville de Paris :

Monsieur S. a perdu ses parents pendant la guerre. Il ne me dit pas comment mais répète cette information à plusieurs reprises. Il est entré comme tapissier aux Pompes funèbres à l'âge où les autres enfants entraient au lycée et il y a ensuite fait carrière en passant le concours de régleur. C'est lui qui rencontrait les familles pour décider avec elles du mode d'inhumation, enterrement ou incinération, couleur de l'urne, du cercueil, matériaux, lieu, convoi, type de prières. Il insiste sur le fait qu'il était orphelin, qu'il était très jeune, qu'il a trouvé aux Pompes funèbres une famille de substitution. Je le crois. Mais je ne sais pas pourquoi, je suis perplexe. Quelque chose manque, quelque chose n'a pas été dit. J'apprends aussi qu'après la fermeture des Pompes funèbres municipales, il a ouvert une entreprise privée, de sorte qu'il est resté toute sa vie durant dans le métier de la mort et du deuil. Brusquement, alors qu'il me parle des tentures noires qu'on mettait à l'entrée des immeubles pour signaler la présence d'un défunt, je comprends ce qui, dans le récit de monsieur S., a été recouvert. Brusquement je suis sûre, absolument sûre, que les parents de monsieur S. n'ont pas eu de sépulture et qu'ils sont morts dans le plus strict anonymat. Et je me dis que sans le savoir et même sans le vouloir, ils lui ont transmis l'envie d'offrir aux familles, à toutes les familles, une cérémonie destinée à dire leur peine et, en quelque sorte, à la rendre possible.

La transmission c'est une histoire de manque, c'est le manque que l'on veut combler. (VF, p. 48-49)

On mesure d'emblée, dans ce passage, comment les savoirs professionnels (le métier de régleur) et l'ambition d'un « reportage<sup>14</sup> » sur le Cent Quatre, sont relégués à l'arrière-plan. Ce n'est visiblement pas là ce qui intéresse l'enquêtrice, car le témoignage retrace avant tout l'origine d'une vocation, pour trouver un ancrage intime, sinon une réponse existentielle, au désir d'exercer un métier du deuil – désir qui perdure au-delà de la fermeture du site des pompes funèbres. L'entretien prend ainsi la forme du récit de vie, pour retracer en quelques lignes une trajectoire singulière à partir d'un drame personnel fondateur. Orphelin, monsieur S. relit après coup ses choix professionnels comme une tentative de réparer la perte de sa famille, trouvant dans l'entreprise une famille de « substitution ».

Mais la narratrice ne s'en tient pas à ce qui est dit, et le récit de monsieur S., où le sujet se livre déjà à une première interprétation du matériau biographique, fait l'objet d'une interprétation seconde. Il faut souligner d'emblée que les propos de l'interlocuteur sont rapportés au discours indirect, alors qu'Olivia Rosenthal tend généralement à privilégier le discours direct pour transcrire les entretiens, non pas tant dans un souci de fidélité que pour être au plus proche du mouvement de la parole vive et de l'expressivité de la voix. Ici, le choix du discours indirect permet au contraire de restituer le cheminement du récit et d'assister à l'avènement d'une parole. Cette stratégie permet de condenser la rencontre et le témoignage

---

14. Selon le sous-titre du livre, au pluriel.

de monsieur S., mais aussi de présenter simultanément le discours du témoin et la participation de l'enquêtrice à la compréhension de son histoire. Il s'agit dès lors de mettre en scène la dramatisation d'une révélation, de restituer la découverte qui résulte du travail d'interprétation de l'écrivaine, dans une démarche qui fait écho à la méthode analytique. Les interventions de la narratrice (« je le crois », « je suis perplexe ») suggèrent une approche où l'adhésion empathique et l'attitude compréhensive sont contrebalancées par la distance critique et le geste analytique. Le passage reflète une pratique caractérisée par l'intensité et la qualité de l'écoute, mais où il s'agit également de déceler les failles du témoignage pour faire advenir une vérité cachée ou *recouverte*, pour prendre un terme du passage qui ne cesse précisément de faire retour dans *Viande froide*<sup>15</sup>. L'information capitale de l'entretien – la perte des parents pendant la guerre – affiche et cache en même temps ce que le récit de monsieur S. contient de plus intime. L'essentiel n'a pas été dit : comme chez Freud, la parole tout à la fois révèle et dissimule, oscille entre décryptage et encodage, si bien qu'il revient à l'enquêteur de lever les masques, de traquer les non-dits et formulations à demi-mot, de pointer les zones de résistance et de mettre au jour une signification latente du discours. Dans l'entretien avec Dominique Rabaté et Chloé Brendlé, Olivia Rosenthal parle ainsi de « nœud » pour désigner les silences et blocages de la parole de l'autre<sup>16</sup>.

Ce qui rapproche l'enquêtrice de l'analyste, c'est donc l'attention à la part sensible du langage d'autrui, le regard porté sur la langue dans laquelle un récit se fait jour. Dans « J'entends des voix », l'écrivaine reconnaît dans l'entretien une façon de se documenter sur divers sujets, d'obtenir des connaissances, mais elle précise aussitôt la dimension incarnée de ce savoir, affirmant que « l'entretien offre aussi un accès direct à la personne humaine, sa présence, son souffle, ses silences, le choix de ses mots, ses pudeurs, tout ce qui nourrit son récit, l'interrompt, le brise et le fait dévier<sup>17</sup>. » Face au témoignage de monsieur S., l'écriture s'attarde sur les multiples symptômes du récit, qui prennent la forme de lacunes (« il ne me dit pas comment », « quelque chose manque ») ou de répétitions et blocages (« répète », « insiste »), si bien que le travail de l'enquête consiste, sur le mode de l'herméneutique, à décrypter les signes pour découvrir « ce qui a été recouvert ».

Si l'on en croit la narratrice, le souvenir sur lequel s'ouvre le récit serait donc juste, mais incomplet : du début à la fin du passage, un *déplacement* se fait jour, des conséquences de la perte (monsieur S. est orphelin), aux circonstances de la mort (l'absence de sépulture, la disparition dans l'anonymat, sans laisser de traces). Aux yeux de l'écrivaine, le métier de monsieur S. se dote ainsi d'un autre sens, devenant la clé d'une sublimation de la peine et du deuil. En accompagnant chaque famille dans le choix d'une sépulture, monsieur S. semble projeter dans chaque enterrement le lieu possible d'un cénotaphe sans cesse renouvelé. Dans un travail d'élucidation et d'interprétation, le commentaire vient donc nommer ce qui dans

15. Stéphane Beaud précise que l'entretien vaut autant pour ce qu'il dit que pour ce qu'il cache, comparant une fois de plus cette tâche avec le travail analytique (« L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l' "entretien ethnographique" », art. cit., p. 253).

16. Chloé Brendlé et Dominique Rabaté, « Entretien avec Olivia Rosenthal », *op. cit.*

17. Olivia Rosenthal, « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 63.

l'entretien demeurerait latent, implicite ou indicible, éclairant rétrospectivement le parcours de l'individu. La filiation psychanalytique est ici patente, car selon Freud, le travail de l'enquêteur relève avant tout de l'exhumation ou de l'excavation d'une signification cachée du discours ; pour le psychanalyste, les « idées spontanées » présentées par l'interlocuteur « représentent en quelque sorte [...] le minerai dont il extraira le métal précieux par de simples techniques d'interprétation<sup>18</sup>. »

Ainsi, l'art de l'entretien, entre distance et empathie, s'apparente à une maïeutique, et propose un portrait de l'écrivaine en accoucheur des âmes, qui n'est pas sans rappeler le travail de l'analyste sur l'occultation de la mémoire et la dynamique du refoulement. Pour qui sait le déchiffrer, le récit de vie devient une porte d'entrée privilégiée sur le territoire des motivations inconscientes et des bifurcations secrètes d'une existence, comme le révélait déjà le projet de la narratrice dans *On n'est pas là pour disparaître* : « Au lieu de raconter la vie d'un homme telle qu'elle s'est produite, on pourrait entrer dans son esprit et décrire comme on le ferait d'une carte de géographie les zones inexplorées qu'il a renoncé, malgré son désir, à explorer<sup>19</sup>. »

### « Écouter avec la troisième oreille » : des associations au montage

Poursuivons cependant la lecture du passage. Car si la signification cachée du récit de monsieur S. s'impose « brusquement » à l'enquêtrice, comme celle-ci se plaît à le *répéter*, contaminée à son tour par une sorte de compulsion de répétition, rien ne nous est pourtant dit de ce qui vient motiver cette révélation soudaine. Sans explication, la narratrice établit un lien entre un signe codifiant une pratique sociale (les tentures noires devant les immeubles abritant les défunts), et les conditions de disparition des parents de monsieur S. Or, le lecteur familier des textes d'Olivia Rosenthal aura reconnu dans ce récit et la manière dont la narratrice l'interprète quelques-uns des thèmes centraux de son œuvre : la famille, la question de la transmission, la disparition des proches, et plus précisément la disparition des morts sans sépulture. Motif discret mais insistant, ce dernier aspect ressurgit à la fois dans *On n'est pas là pour disparaître*, qui précède immédiatement *Viande froide*, et dans *Éloge des bâtards*. D'un bout à l'autre de l'œuvre, il renvoie à la négociation complexe de la mémoire autour des ancêtres juifs disparus pendant la Shoah<sup>20</sup>.

En d'autres termes, en mettant au jour ce que semblait recouvrir le témoignage de monsieur S., l'écrivaine découvre une vérité qui renvoie indirectement à une dimension intime, laquelle ne cesse précisément de faire retour dans ses propres récits. On notera ainsi que du début à la fin de la séquence, l'attention accordée au témoignage a affecté les pronoms personnels : non plus « il me dit », mais « je me dis ». Implicitement, Olivia Rosenthal

---

18. Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, op. cit., p. 62.

19. Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007], p. 218.

20. Sur l'héritage ambivalent de la mémoire familiale et le rapport à l'histoire de la Shoah dans *Mes petites communautés* et *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 Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 169-180.

suggère qu'il s'agit aussi de restituer ce que la réception fait au témoignage, comme elle le formule ailleurs :

[L'entretien] me renvoie à ma propre histoire, parce que pour entendre la parole de l'autre, je suis obligée aussi de la rapporter à la mienne, de la relier à ce que je connais<sup>21</sup>.

Tout ce que j'entends, je le raconte et le retranscris de mon point de vue, j'essaie de mesurer ce que la parole de l'autre me fait, comment elle me touche, ce qu'elle interroge chez moi [...] <sup>22</sup>.

Ce passage de *Viande froide* expose donc avec force un enjeu majeur de l'entretien, que l'on retrouve d'*On n'est pas là pour disparaître* à *Mécanismes de survie en milieu hostile*. Car il en va aussi de ce que l'enquêtrice projette sur le témoignage de l'interlocuteur : l'écrivaine ne se contente pas de recueillir et de transmettre des récits, mais tend dans la phase de réécoute à saisir dans la parole d'autrui le support de multiples identifications<sup>23</sup>.

L'écoute, au cours de l'entretien, amène donc l'enquêtrice à entrer en empathie avec l'autre. Mais cette communication, cette adresse, passe aussi par une réception subjective de la parole, qui résonne de multiples manières d'un sujet à l'autre. Freud soulignait, au sujet de la règle fondamentale, la nécessité et la difficulté pour l'analyste de maintenir une attention égale, « flottante », envers tous les éléments de discours de l'interlocuteur, sans privilégier un matériel en particulier<sup>24</sup>. Loin de chercher dans l'entretien la simple confirmation de ses hypothèses et l'illustration de ses présuppositions, l'enquêteur doit s'effacer pour se laisser surprendre par l'enquête. Art de la maîtrise, l'entretien est aussi bien un art de la déprise. Mais si le médecin est censé suspendre présupposés et inclinations personnelles, ses propres motivations inconscientes risquent néanmoins d'orienter à tout moment l'analyse. À la suite de Freud, certains auteurs vont donc prôner une ouverture de l'analyste aux incitations de sa propre psyché, faisant le pari d'une forme de communication d'un inconscient à l'autre – ce qui revient selon la formule de Theodor Reik à « écouter avec la troisième oreille<sup>25</sup> ». La formule de Reik invite à nuancer l'exigence de neutralité et le retrait de l'enquêteur, pour prêter attention à ce que la parole du patient fait résonner intérieurement chez l'analyste : le médecin devient lui-même une caisse de résonance, où les mots de l'autre prennent un autre sens que celui envisagé par le patient, où la réception permet de pointer une ouverture du

---

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

22. Guénaël Boutouillet, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur. Entretien avec Olivia Rosenthal », *Remue.net*, 19 février 2009.

23. Voir sur cet enjeu 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.

24. Dans les « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », Freud explique que le travail de l'analyste consiste « à ne vouloir porter son attention sur rien de particulier et à accorder à tout ce qu'il nous est donné d'entendre la même "attention en égal suspens" ». (*La Technique psychanalytique, op. cit.*, p. 72). Voir également l'article « Attention flottante » dans Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*

25. Cité dans Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 39. Il s'agit là du titre du livre de Theodor Reik, *Écouter avec la troisième oreille : l'expérience intérieure d'un psychanalyste*, Paris, La Bibliothèque des introuvables, 1976.

sens. De même, dans les livres d'Olivia Rosenthal, l'enquêtrice, loin de procéder à une transcription brute de la parole, devient elle-même un filtre ou une chambre d'échos : la dynamique de l'entretien s'inscrit dans ces multiples allers-retours entre soi-même et autrui.

On touche là un enjeu central de l'entretien chez Olivia Rosenthal, non plus tant dans sa conduite que dans son usage, sa réappropriation, on pourrait dire son détournement. En effet, le récit de vie n'est jamais restitué pour lui-même, car l'écrivaine l'insère dans un dispositif de montage, où les témoignages sont ressaisis comme autant de voies détournées et de chemins de traverse pour aborder de manière oblique une obsession intime. Publié six ans après *Viande froide, Mécanismes de survie en milieu hostile* figure le paradigme de cet usage détourné de l'entretien, où il ne s'agit plus seulement pour la narratrice de mettre au jour une vérité enfouie dans le discours d'autrui mais aussi de recourir aux témoignages pour apprivoiser ses propres affects et orchestrer le réveil d'une mémoire occultée. Le livre s'ouvre ainsi sur un petit texte à valeur générale, qui semble annoncer une dynamique proche du retour insidieux du refoulé par le biais de la fiction : « Les faits ne se contentent pas d'arriver, ils reviennent. [...] On avance aveuglément vers le dénouement pour découvrir in extremis qu'en fictionnant le monde on a seulement essayé de retrouver ce qui avait eu lieu et qu'on avait oublié<sup>26</sup>. » La narratrice semble souffrir de réminiscences, et les fictions qu'elle élabore au début du livre apparaissent comme autant de symptômes d'événements passés<sup>27</sup>. À mesure que la ligne documentaire, singularisée par l'italique, présente au lecteur des expériences de confrontation à la mort (cinq personnes ayant survécu à un coma long ou au décret de leur mort clinique, un technicien de la police scientifique et un urgentiste), la trame narrative tend au fil des cinq chapitres, de « la fuite » au « retour », à délaisser la représentation fictionnelle au profit d'une écriture nettement plus autobiographique, où ressurgit notamment la silhouette de la sœur disparue. Dans ce dispositif formel, on retrouve le principe des associations au cœur de la psychanalyse, mais celles-ci font l'objet d'un déplacement. Ce n'est plus l'interlocuteur qui est sommé d'associer au gré de son discours les idées qui lui viennent à l'esprit, mais l'écrivaine qui exerce après-coup sur les entretiens et son propre matériau fictionnel un travail d'agencement et un jeu de combinaison dont doit surgir une signification inédite.

Par exemple, le quatrième chapitre de *Mécanismes de survie en milieu hostile*, « Mes amis », relate le témoignage d'Alice P., survivante d'un AVC dont elle a pu transcrire les effets en temps réel à son mari médecin. Comme pour monsieur S., la restitution du récit chemine vers un point aveugle, un centre névralgique qui résiste d'abord à son énonciation avant de faire l'objet d'une révélation *in extremis*. On apprend qu'Alice P., restant « évasive » (*MDS*, p. 129) sur les conséquences de l'accident sur sa vie, « se retranche » (*MDS*, p. 115) volontiers derrière l'histoire de son frère, qui a vécu une expérience similaire avant de changer de vie. L'entretien se présente sous la forme d'une remontée dans le temps : l'histoire du frère et le

26. Olivia Rosenthal, *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Verticales, 2014, p. 9. Désormais *MDS*.

27. Rappelons la célèbre phrase de Freud : « [...] les hystériques souffrent de réminiscences. Leurs symptômes sont les résidus et les symboles de certains événements (traumatiques). » (*Cinq leçons sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 38).



souvenir de l'expérience de décorporation lors de l'AVC apparaissent en réalité comme des récits-écrans<sup>28</sup>, puisque la fin du chapitre dévoile une autre expérience extrême. Ces confrontations à la mort en cachent une autre : celle, évitée de justesse, de son propre fils, événement qui aurait déclenché en elle une maladie auto-immune. Le récit illustre donc les stratégies d'éviction et les esquives de la parole, qui apparaissent comme autant de masques, de formes de *résistance* (pour reprendre le mot de la psychanalyse), ou de *mécanismes* défensifs (pour reprendre le titre du livre).

Cependant, le témoignage d'Alice P. ne fonctionne pas de manière autonome. Il fait l'objet d'un montage alterné avec le récit d'apprentissage de la jeune narratrice qui, âgée d'une vingtaine d'années, quitte la maison et ses fantômes familiaux pour mener ses études à Paris, où elle noue une amitié forte. Mais de même qu'Alice P. se tient en retrait derrière l'histoire de son frère, la narratrice adopte le rôle de la confidente et insiste sur l'asymétrie de cette relation amicale derrière laquelle elle aussi semble se retrancher pour dissimuler ses propres affects, convaincue « que dans le vaste monde il y a une place pour quelqu'un qui parle et une autre pour quelqu'un qui écoute » (MDS, p. 118). On mesure ce qui relie et sépare *Viande froide* de *Mécanismes*, puisque le travail d'interprétation se trouve ici reporté du côté du lecteur. L'écrivaine s'arrête désormais sur le seuil de l'interprétation : le montage consiste à associer les paroles ou confidences recueillies avec une trame narrative sans élucider le sens de ce télescopage, à rapprocher des éléments disjoints sans reconstituer la logique sous-jacente produite par une telle confrontation. La narratrice s'efface donc ou plutôt dissimule sa présence pour laisser au lecteur le soin de combler les blancs, d'établir les liens, de déplier les logiques du montage. Le chapitre 4 de *Mécanismes de survie en milieu hostile* ne fonctionne pas autrement : le lecteur se trouve à l'affût d'indices convergents, doit repérer ce qui se dit dans le croisement de ces deux récits, où chaque narratrice convoque la parole d'un tiers (celle de l'ami ou l'histoire du frère) pour se prémunir de sa propre histoire et se protéger de ses propres émotions. Un jeu d'identification s'opère entre ces deux figures féminines, autour d'un semblable « mécanisme de l'omission » (MDS, p. 128).

### « Cette espèce de projection et, en même temps, d'appel » : un horizon collectif

Dans cette reconfiguration du matériau biographique par le montage, on aura reconnu la figure tutélaire de Georges Perec, qui travaillait lui aussi « avec Freud » et « contre Freud », pour reprendre le titre de l'essai de Claude Burgelin<sup>29</sup>. Dans *Mécanismes de survie en milieu*

28. En psychanalyse, le « souvenir-écran » désigne un souvenir insignifiant dont le rôle est de masquer un autre souvenir refoulé. Voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France/Quadrige, coll. « Dicos poche », 2007 [1967], p. 450-451.

29. Claude Burgelin montre comment Perec s'empare des outils freudiens et des méthodes analytiques pour construire son autoportrait diffracté. Il souligne également la proximité entre les contraintes oulipiennes sur la lettre et le travail de la psychanalyse sur le langage : chez Perec, les jeux sur les lettres et les signes permettent notamment de figurer la mort de la mère (*Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.). Au-delà de la référence à Freud, l'emprunt du titre de Claude Burgelin me permet de souligner le rapprochement entre l'œuvre d'Olivia Rosenthal et celle de Perec (dans le rapport oblique à la mémoire, le goût du montage et le travail d'ouverture de l'intime à des enjeux collectifs).

*hostile*, Olivia Rosenthal rejoue le dispositif des récits alternés de *W ou le souvenir d'enfance*, que Perec présentait ainsi :

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection<sup>30</sup>.

Par ce dispositif d'alternance, Perec renouvelait l'écriture de soi en maintenant le *pathos* à distance : le récit de *W*, roman d'aventures devenu description documentaire, permet de creuser le récit d'enfance, qui lui-même éclaire la fiction par de multiples échos. Or, c'est bien tout contre Freud que se situe l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance*, modèle de nombreux livres d'Olivia Rosenthal. Car du fantasme de *W*, fiction dystopique inventée dans l'enfance et racontée au cours de la psychothérapie avec Françoise Dolto en 1948, à l'analyse avec Pontalis, entamée en 1971 et qui durera jusqu'à la publication du livre en 1975, l'entreprise autobiographique perecquienne entretient des liens étroits avec la psychanalyse. Dans *W* – et il en va de même dans *Mécanismes de survie en milieu hostile* –, l'auteur reconduit le modèle d'enquête de l'anamnèse semée d'embûches. Mais là où la psychanalyse vise à rétablir l'intégrité psychique du patient en colmatant les brèches de la mémoire, Perec et Rosenthal délaissent ce modèle fondé sur la continuité et l'unité pour composer un récit fragmenté et incomplet. De fait, l'alternance des récits chez Perec s'accélère encore dans les livres d'Olivia Rosenthal, où l'on passe de l'échelle du chapitre à celle du paragraphe. Cette dernière pousse donc plus loin la force signifiante du montage, conviant le lecteur à une intense activité herméneutique afin de construire le sens dans les blancs qui séparent chaque fragment de récit.

Dans la lignée de Perec, Olivia Rosenthal renoue avec le potentiel de la contrainte pour aborder l'intime de façon oblique : combiner la quête intime à l'exigence formaliste est devenu une basse continue de son travail<sup>31</sup>. Cette filiation perecquienne, l'autrice la reconnaît volontiers dans un petit texte publié dans le numéro du *Cahier de l'Herne* consacré à l'écrivain. Le projet de Perec y est décrit comme une trajectoire centripète, un rapprochement vers le plus intime, une entrée dans la « zone de turbulence<sup>32</sup> ». À partir de la figure de Perec, il s'agit d'insister sur les manières détournées d'aborder l'intime et de le cadrer : l'écrivaine convoque ainsi « le lien puissant entre la contrainte oulipienne et le travail sur soi », pour que « l'autobiographie ne [soit] pas l'exposé obscène et vain de son histoire mais la mise en forme d'une obsession<sup>33</sup> ». De même, dans *Mécanismes de survie en milieu hostile*, elle s'empare du maté-

---

30. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975, quatrième de couverture.

31. Voir sur ce point l'introduction au volume collectif consacré à l'œuvre d'Olivia Rosenthal, où Fabien Gris souligne déjà cette filiation perecquienne (« Introduction », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, op. cit., p. 11-23).

32. Olivia Rosenthal, « Qui êtes-vous Georges Perec ? », dans Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne, n° 116 », 2016, p. 94.

33. *Ibid.*

riau des entretiens afin d'ouvrir la subjectivité par le dispositif du montage, ce qui permet à la fois de maintenir une distance et d'engager un travail de liaison entre soi et autrui.

Au-delà d'un semblable recours au montage pour aborder, dans la jonction du documentaire et de la fiction, une vérité intime qui résiste à son énonciation, l'œuvre de Perec éclaire la démarche d'Olivia Rosenthal d'une autre façon. Si l'écriture perecquienne n'a cessé d'interroger le « travail de la mémoire », pour reprendre le titre d'un entretien avec Frank Venaille, l'effort introspectif ne semble jamais se réduire à l'échelle de l'individu. Au cours de cet entretien, Perec insiste au contraire sur le mouvement d'ouverture de ses jeux de mémoire (du dispositif des « Lieux » aux fragments de *Je me souviens*), pour évoquer « un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres », et en appeler par là à une forme de « sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel<sup>34</sup>! »

Là encore, la pratique d'Olivia Rosenthal hérite de l'approche perecquienne. Se rejoignent dans sa manière d'utiliser l'entretien à la fois le rapprochement et l'écart envers la démarche analytique. On assiste en effet à un déplacement du modèle freudien, car loin de se réduire à une tentative d'explication de la constitution de l'individu, l'entretien ouvre sur un horizon collectif. Là où l'usage de l'entretien dans la cure analytique se concentre sur l'histoire du sujet en vue du rétablissement du patient, Olivia Rosenthal articule sans cesse la mise au jour de l'intime à des enjeux plus partageables. De *Viande froide* à *Mécanismes de survie en milieu hostile*, le souci systématique de mener non pas *un* mais *plusieurs* entretiens pour construire des textes polyphoniques, révèle d'emblée ce déplacement.

Cette impulsion nouvelle de l'entretien, la transcription du récit de monsieur S. en porte déjà la trace. La séquence précédemment citée est en effet composée autour de ce passage du singulier au collectif. Le paragraphe s'ouvre et se referme sur la mention de la famille :

Monsieur S. a perdu ses parents pendant la guerre.

[...]

Et je me dis que sans le savoir et même sans le vouloir, ils lui ont transmis l'envie d'offrir aux familles, à toutes les familles, une cérémonie destinée à dire leur peine et, en quelque sorte, à la rendre possible. (VF, p. 48-49)

Entre le début et la fin de l'extrait, on bascule du déterminant possessif au générique, et même au prédéterminant de la totalité : le récit de vie chemine de la perte de « ses parents » au désir d'offrir des obsèques « aux familles, à toutes les familles ». C'est dire que l'expérience intime ouvre sur une vocation sociale, et que le traumatisme singulier devient l'embrayeur d'une forme d'« intérêt général », pour reprendre une question importante du livre<sup>35</sup>. On mesure là ce qui, dans ce témoignage, a retenu particulièrement l'attention de l'enquêtrice : le pari de *Viande froide* et, au-delà, du projet « Architecture en paroles », réside dans cette vigilance accrue à ces basculements et points de contact entre les drames *privés* et la

---

34. Georges Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens et conférences*, t. 2, 1979-1981, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K, 2003, p. 54.

35. Voir Olivia Rosenthal, *Viande froide*, op. cit., p. 55.

configuration du Cent Quatre comme lieu *public*, comme lieu *commun*. Enfin, la transcription du récit de monsieur S. illustre de manière paradigmatique ce souci d'élargissement du singulier au collectif, comme le révèle la transition vers la dernière phrase, séparée par un blanc : « La transmission c'est une histoire de manque, c'est le manque que l'on veut combler. » Si dans un premier temps l'entretien est le lieu de saisie du secret de l'individu, Olivia Rosenthal lui insuffle dans un second temps un mouvement de généralisation. En témoignent les marques stylistiques : l'usage du présent de vérité générale, la dislocation et surtout l'apparition du pronom indéfini *on*, si fréquent dans les textes de l'écrivaine, où il fonctionne comme un indice de projection dans d'autres expériences que la sienne, une invitation générale à se mettre à la place d'autrui<sup>36</sup>.

Ainsi, cette histoire de transmission rompue, de filiation brisée, devient paradoxalement le symbole d'une nouvelle forme de transmission, placée sous le signe de la lacune et du manque. Qu'il s'agisse de la narratrice-enquêtrice ou de ses interlocuteurs, l'entretien renvoie donc peut-être moins au désir du sujet de se connaître soi-même, qu'au souci d'ouvrir le moi à d'autres subjectivités, d'autres formes de vie, pour trouver des moyens d'aborder l'intime tout en prenant soin de relier le sujet à une dimension plus collective, voire impersonnelle. Là où Perec articulait *W ou le souvenir d'enfance* et *Je me souviens*, enquête sur la mémoire du sujet et recherche d'une mémoire plus collective, la pratique de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal entremêle l'investigation intime et le souci du collectif. Enquête intime et pratique de l'entretien se complètent et se répondent, comme les deux temps d'un même dispositif.

Pour faire écho au récit de monsieur S., citons un dernier exemple tiré de *Mécanismes de survie en milieu hostile* qui s'inscrit dans la continuité de *Viande froide*, autour de ce mouvement d'ouverture de l'individu au collectif. Il s'agit du témoignage de Jacqueline S., qui occupe tout le chapitre 2, « Dans la maison », en alternance avec le récit d'un thriller en huis clos. Dans le récit fictionnel, dont on comprend qu'il se déroule au moment où la famille apprend la mort de la sœur, la jeune narratrice paranoïaque s'enferme et guette le moindre signe d'intrusion de l'extérieur en attendant le retour de ses parents qui lui annonceront « la mauvaise nouvelle » (*MDS*, p. 42). L'histoire de Jacqueline S. se présente comme le symétrique inversé de la fiction, qui révèle un mouvement de repli du sujet face aux forces de destruction qui le menacent. Dans le témoignage, l'expérience du coma et de la mort clinique suite à une chute de cheval a introduit dans la vie de cette femme une rupture définitive et signale une puissance d'arrachement à soi-même : « C'est un état dont on sort modifié, bouleversé, autre. Après une expérience de cette sorte, il est très difficile de ne pas changer radicalement parce que tout ce qu'on croyait indispensable a été balayé en un instant. » (*MDS*, p. 52). C'est donc l'histoire d'une renaissance, d'une *vita nova*. La narratrice raconte comment Jacqueline S. a choisi de rompre avec sa famille et ses proches pour « commencer

36. Ici comme dans la plupart des livres d'Olivia Rosenthal (pensons au titre d'*On n'est pas là pour disparaître*), le pronom *on* renoue avec son sens étymologique, *homo* : le glissement de pronom, du *je* ou du *il* au *on*, amorce souvent un mouvement d'élargissement et de généralisation de l'expérience. Par le jeu des pronoms, il s'agit encore pour la narratrice de se projeter dans des situations potentielles, d'essayer toutes les places.

une vie dont l'objectif principal est de photographier l'invisible<sup>37</sup>. » (MDS, p. 61) La fin du récit énumère la liste des activités qui composent cette vie nouvelle :

Après sa renaissance, Jacqueline S. a suivi les corbillards d'inconnus, s'est levée tôt le matin pour faire acte de présence lors d'enterrements d'anonymes, elle a donné son temps aux morts de la rue, ceux que personne ne réclame, ne connaît, ne fréquente et dont les noms même ne sont pas très sûrs, elle a photographié des cérémonies religieuses, des chantiers en destruction, des lieux d'hébergement provisoire, des centres de réanimation, des pompes funèbres, des morgues, des prisons désaffectées ou vétustes, des arbres comme des totems, des fruits comme des natures mortes et enfin les mouvements invisibles du vent dans le ciel. (MDS, p. 65)

Comme pour le récit de monsieur S., l'expérience de la photographe entre directement en résonance avec les objets de prédilection de l'écrivaine : les deux artistes se rejoignent dans l'intérêt commun pour les lieux publics invisibles, interdits ou peu accessibles (prisons, chantiers, morgues) sur lesquels porte notamment le projet « Architecture en paroles<sup>38</sup> ». Là encore, l'exemple de Jacqueline S. manifeste le goût d'Olivia Rosenthal pour les récits de vie mettant en scène des sujets amenés à se réinventer. Mais comme pour monsieur S., le témoignage ne s'arrête pas à la mise au jour d'un nœud psychique. Le traumatisme vaut avant tout pour ce qu'il ouvre, pour sa force d'arrachement et d'élargissement de l'expérience de vie, dans le passage de l'élucidation de soi au souci des autres. L'entretien permet donc de saisir ce battement, entre ressaisie d'une trajectoire individuelle et expansion du sujet à d'autres vies que la sienne, quête heuristique de soi et dilution du *je* dans une forme d'individu collectif.

Tout contre Freud : la pratique de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal hérite à bien des égards de la technique psychanalytique et, plus largement, de la démarche psychothérapeutique. En témoignent la revendication d'une méthode non directive, l'adoption de l'approche compréhensive et d'un modèle d'écoute fondé sur l'empathie. Pour l'historien ou le sociologue, l'entretien demeure toujours suspect, exigeant de l'enquêteur de multiples précautions en amont comme en aval afin de croiser les sources, de contextualiser les propos recueillis, et de délimiter les conditions de possibilité d'accès à une forme de vérité positive. Le récit, en somme, risque toujours de faire écran. Pour la psychanalyse, le langage, le choix des mots et la forme du récit sont la matière même sur laquelle porte le travail d'enquête. De même, comptent avant tout pour Olivia Rosenthal la manière de dire, les hésitations, les silences et détours de la parole. L'écrivaine hérite de Freud cette approche interprétative de la parole d'autrui, reconduisant le geste herméneutique face à l'entretien. Il convient de prolonger le parallèle, puisque de *Viande froide* à *Mécanismes de survie en milieu hostile*, les

---

37. À travers les indices disséminés dans le chapitre, on devine que Jacqueline S. n'est autre que la photographe Jacqueline Salmon. La page consacrée à la biographie de l'artiste sur son site confirme cette hypothèse. Voir [www.jacquelinesalmon.com](http://www.jacquelinesalmon.com).

38. C'est le cas du 104 rue d'Aubervilliers pour *Viande froide*, chantier en réhabilitation et anciennes pompes funèbres, mais aussi de la prison de La Santé pour le deuxième volet d'« Architecture en paroles », dans le cadre d'une exposition sur les prisons parisiennes (Olivia Rosenthal, « Maison d'arrêt Paris – La Santé, 42 rue de la Santé 75014 Paris », dans *L'Impossible Photographie : prisons parisiennes, 1851-2010 : exposition*, Musée Carnavalet, Paris, Paris musées, 2010).

enjeux de l'entretien rejoignent l'hypothèse centrale de la psychanalyse : la parole épouse la forme du récit de vie, afin de remonter dans le passé de l'individu et de reconstituer l'histoire du sujet, en faisant la part belle au trauma. Dans cette optique, l'analyse est moins une technique stricte qu'un savoir-faire souple, un art de l'ajustement capable de s'adapter à chacun. L'écrivaine, dans la collecte de voix, est souvent partenaire d'une élucidation de soi.

Il ne s'agit pas là de confondre les deux démarches : à la longueur de la cure s'oppose la brièveté des entretiens consignés dans les livres de voix, tandis que c'est bien l'écrivaine qui provoque la rencontre et non l'inverse. Cependant, si l'entretien pratiqué par Olivia Rosenthal ne relève pas de la cure, le projet littéraire qui le sous-tend n'est pas dénué d'un certain enjeu thérapeutique, voire cathartique : dans ces multiples usages de la parole, dans ces jeux de projection et d'aller-retour entre les récits d'autrui et le travail sur ses propres affects et sa mémoire, se joue une forme de conjuration de la peur – une façon de « domestiquer ses propres fantômes<sup>39</sup> », pour reprendre la formule de Fabien Gris. À travers cette mise en scène de la réception et par le biais du montage, les places se brouillent, si bien que l'on ne sait plus très bien si la narratrice se situe du côté de l'enquêteur ou de l'enquêté, de l'analyste ou de l'analysant.

Ce jeu de rôles ou de masques, Maxime Decout l'a mis en évidence dans son essai consacré aux *Pouvoirs de l'imposture*, où il rappelle que le psychanalyste est une figure d'enquêteur avec laquelle ne cessent de jouer les romanciers, entre défi et identification<sup>40</sup>. Contemporain de l'essai de Laurent Demanze autour d'*Un nouvel âge de l'enquête*, le livre s'attache également au modèle de l'enquête dans la littérature des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, mais sur un versant moins ethnographique et documentaire que textualiste et fictionnel, pour souligner comment les textes cheminent vers la résolution d'une énigme. Si la montée en puissance du paradigme de l'enquête dans la littérature contemporaine passe par de multiples emprunts aux outils de l'historien, du sociologue et du géographe, le travail de l'entretien invite aussi à rappeler que la psychanalyse fournit toujours aux écrivains un puissant modèle d'enquête. En combinant fiction et non-fiction, en se déplaçant sur le terrain pour collecter des témoignages intimes qu'elle ne cesse de détourner et de monter avec sa propre voix, Olivia Rosenthal se situe peut-être au confluent de ces deux modes d'investigation, où l'entretien renvoie aussi bien aux interventions sur le terrain qu'au souvenir de la psychanalyse et aux masques de la fiction.

Plus largement, il apparaît que cette résurgence de la psychanalyse dans l'usage de l'entretien fait corps avec l'apparition d'un paradigme de l'écoute dans la littérature et l'art documentaires contemporains. Dans *Dispositifs critiques*, Aline Caillet montre à quel point l'esthétique de la non-fiction depuis le début du <sup>xxi</sup>e siècle tend à valoriser un modèle de connaissance fondé sur le paradigme auditif, privilégiant un savoir par l'écoute venant

---

39. Fabien Gris, « Introduction », art. cit., p. 17.

40. Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2018. Le chapitre 3, « Contre la psychanalyse », s'attache notamment à partir des romans de Robbe-Grillet, Butor et Perec à la concurrence entre écrivains et psychanalystes sur l'art de l'enquête herméneutique.

concurrer le modèle visualiste dominant. Or, l'essor de ce paradigme épistémologique invite selon elle à reconsidérer la place de la psychanalyse dans l'élaboration du savoir :

L'art, par son exploration dans le sensible, vient précisément ajourer cet ordre visuel de la connaissance au profit de la relation temporelle qu'articule une relation auditive : écouter ce que l'Autre vous dit n'est pas raconter ce que vous voyez. François Laplantine oppose sur ce plan le modèle de connaissance de la psychanalyse, fondée sur l'écoute et l'exploration dans le temps, à l'ethnologie qui raconte ce qu'elle a vu. Et de la visualité à l'écoute, une autre relation à l'autre se dessine, impliquant proximité et contact<sup>41</sup>.

En plaçant l'entretien compréhensif au cœur de l'enquête et de l'expérience littéraire, l'œuvre d'Olivia Rosenthal prolonge l'exploration de ce paradigme : l'écoute signe une façon de savoir, à partir de l'autre, avec l'autre, et tente par là de tisser des liens entre nos expériences individuelles.

## Bibliographie

- ANDRE 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.
- BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l' "entretien ethnographique" », *Politix*, n° 35, 1996, p. 226-257. [doi.org/10.3406/polix.1996.1966](https://doi.org/10.3406/polix.1996.1966)
- BOURDIEU Pierre (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.
- BOUTOUILLET Guénaël, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur. Entretien avec Olivia Rosenthal », [remue.net](http://remue.net), 19 février 2009.
- BRENDLE Chloé, « Olivia Rosenthal : l'esprit animal. Entretien avec Olivia Rosenthal », *Le Matricule des anges*, n° 171, 2016, p. 14-23.
- BRENDLE Chloé et RABATÉ Dominique, « Entretien avec Olivia Rosenthal », Séminaire Singulier/Collectif, Université Paris Diderot, 13 mars 2018.
- BURGELIN Claude, *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.
- CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2014.
- DECOUT Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2018.
- DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- 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.
- FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves Le Lay, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015 [1909].
- *La Technique psychanalytique*, éd. Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- JAMES Alison et VIART Dominique (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, *Les littératures de terrain*, 2019. [doi.org/10.4000/fixxion.1254](https://doi.org/10.4000/fixxion.1254)

---

41. Aline Caillet, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2014, p. 115.

- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France/Quadrige, coll. « Dicos poche », 2007 [1967].
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975.
- « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens et conférences, t. 2, 1979-1981*, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K, 2003, p. 47-54.
- ROSENTHAL Olivia, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007].
- *Viande froide*, Paris, Lignes / Centquatre, 2008.
- « Maison d'arrêt Paris – La Santé, 42 rue de la Santé 75014 Paris », dans *L'Impossible Photographie : prisons parisiennes, 1851-2010 : exposition*, Musée Carnavalet, Paris, Paris musées, 2010.
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61-71.
- *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Verticales, 2014.
- « Qui êtes-vous Georges Perec ? », dans Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 116, 2016, p. 93-95.
- ROUDINESCO Élisabeth et PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, La Pochothèque, 2011 [1997].
- ROUSSIGNÉ Mathilde, *À l'épreuve du terrain : pratiques et imaginaires littéraires contemporains*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2020.



# Olivia Rosenthal, la dernière des Égyptiennes

## Un fétichisme entre agentivité des objets et transitionnalité du langage

LAURENT DEMANZE, UMR Litt&Arts, Centre É.CRI.RE, Université Grenoble Alpes

### Résumé

L'œuvre d'Olivia Rosenthal cultive la sauvagerie et fait des animaux des ressources tout ensemble éthiques et esthétiques. Cet article souhaiterait à partir d'un bref texte intitulé *Jouer à chat* (2017), publié en collaboration avec le Musée des Confluences, interroger un autre rapport aux animaux, fait de passages et de transitionnalité. Par ce biais, l'écrivaine opère un retour dans le temps, pour se réappropriier les pensées animistes et requalifier le langage comme source de consolation et exorcisme des traumas.

Malgré la disparition des prêtres égyptiens et de leur religion païenne, les fétiches continuent à nous consoler de vivre<sup>1</sup>.

### Être ou avoir

L'œuvre d'Olivia Rosenthal est magnétisée par les silhouettes animales : elle va y puiser des figures littéraires et cinématographiques pour composer des autoportraits obliques, mais surtout des ressources pour un ensauvagement de soi, à rebours des domestications imposées par la société et la famille. L'animal permet de retrouver cette part de sauvagerie en soi pour affirmer et reconquérir quelque chose de rétif à toute domestication, de contraire aux normes : il est une part de liberté, qui contrarie les conventions sociales et qui, en révélant le désir, jette un trouble dans les normes de genre. Comme Évelyne Ledoux-Beaugrand l'a mis en évidence<sup>2</sup>, les présences animales sont autant d'échappées hors des dispositifs de contrôle du genre, pour tordre les injonctions sociales et les prescriptions d'assignation identitaire : non sans paradoxe, l'animal permet de sortir de l'humain, de l'inquiéter, mais pour en repenser, au terme de ce détour, les limites et les identités. C'est déjà ce que soulignait Judith Butler : il « faut d'une certaine manière se départir de l'humain pour engager le processus de reconstruction de l'humain<sup>3</sup>. » Félics, chat, rennes, mais aussi faon, oiseaux, singes : les figures animales sont ainsi mobilisées pour émanciper le désir, et en particulier, le désir sexuel hors des normes. Désir et animalité vont de pair, comme le note Évelyne Ledoux-Beaugrand, qui souligne que l'« animalité contient la promesse d'une dédomestication du

- 
1. Olivia Rosenthal, *Jouer à chat*, Lille, Invenit/Musée des Confluences, coll. « Récits d'objets », 2017, p. 45. À partir de maintenant, les renvois entre parenthèses font référence à cette édition.
  2. Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Olivia Rosenthal défait le genre », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, p. 111-127.
  3. Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [*Undoing Gender*, 2004], p. 16.

sujet<sup>4</sup>. » La sauvagerie animale ne trouble pas seulement les contraintes sociales, elle est un réveil du désir et un trouble dans le genre<sup>5</sup>.

Pourtant, si les figures animales sont autant de détours pour s'ensauvager, ou pour mettre en branle le mouvement d'un devenir-animal, selon la très célèbre formule de Gilles Deleuze, le premier désir de la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?* n'est pas d'être un animal, mais d'avoir un animal : « Vous ne savez pas si vous aimez les animaux mais vous en voulez absolument un, vous voulez une bête. C'est l'une des premières manifestations de votre désir, un désir d'autant plus puissant qu'il reste inassouvi<sup>6</sup>. » Même si ce désir de possession lance une réflexion sur le sauvage et le domestique, et les textes de loi qui autorisent cette détention, il y a là une tension entre être l'animal – s'ensauvager, émanciper son désir – et avoir un animal – le posséder, avoir le contrôle, sinon le domestiquer –, entre le refus du contrôle et un désir de contrôle : « Dès l'âge de trois ans, vous avez réclamé un animal, une petite boule de poils qui serait entièrement sous votre coupe, en votre possession, sous votre contrôle, entre vos mains, en votre pouvoir, à vous<sup>7</sup>. »

Une telle tension est à l'œuvre dans *Jouer à chat*, dont le titre dit bien le mouvement vers l'animal, le dynamisme asymptotique d'identification ou de coïncidence, mais qui raconte les devenirs des momies de chat, et la trajectoire d'un doudou, c'est-à-dire de fétiches ou de substituts d'animaux. C'est cette tension entre être et avoir au cœur de ce livre publié en collaboration avec le Musée des Confluences que je voudrais déplier, pour montrer que d'autres modes de relation à l'animal se jouent dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal qui ne relèvent pas de l'ensauvagement, mais peut-être du supplément ou de la transitionnalité.

### Le truchement de l'objet

Dans *Le Dernier des Égyptiens*, Gérard Macé restitue la lecture que l'on fit à Champollion, malade de la goutte et immobilisé, du roman de Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*. Cette biographie rêveuse prend appui sur un détail attesté de l'existence du traducteur des hiéroglyphes pour interroger par quelles stratégies ou quels détours une conscience s'approche de mondes lointains ou disparus<sup>8</sup>. Dans le récit de Gérard Macé, c'est le roman de Fenimore Cooper qui permet au savant de se projeter et de se rapprocher imaginativement de la civilisation égyptienne et de sa langue, encore énigmatique et indéchiffrable en ce temps-là. À travers croisements et analogies entre les figures romanesques des Indiens et les silhouettes archéologiques des Égyptiens, Gérard Macé souligne la puissance d'identification que suscite la lecture d'un roman et sa force de compréhension, pour aller au plus près d'un monde mystérieux. La lecture du roman, bien qu'elle ne parle pas le langage scientifique,

4. Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Olivia Rosenthal défait le genre », art. cit., p. 122.

5. Je renvoie évidemment à l'essai de Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 [*Gender Trouble*, 1990].

6. Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010], p. 13.

7. *Ibid.*, p. 18.

8. Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, p. 239-256 ; Laurent Demanze, « Une lecture romanesque », dans Gérard Macé, *l'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2009, p. 87-98.

engage une dynamique de compréhension, un mouvement de pensée, qui n'est, semble sous-entendre Gérard Macé, pas pour rien dans la traduction des hiéroglyphes. C'est à pareil mouvement vers le monde égyptien que s'attache à son tour Olivia Rosenthal, mais au lieu de constituer la lecture romanesque comme un tapis volant, pour reprendre la célèbre expression de Paul Veyne<sup>9</sup>, c'est la figure animale du chat et les momies de chat qui ont valeur de sésame pour s'approcher du monde égyptien.

Olivia Rosenthal fait paraître en 2017 *Jouer à chat* dans la collection « Récits d'objets » aux éditions Invenit, attachée au Musée des Confluences. Ce musée héritier du Muséum d'histoire naturelle et du Musée Guimet rassemble plus de deux millions d'objets. Dominique Tourte et Cédric Lesec, les directeurs de la collection, mettent en valeur ces objets en sollicitant écrivaines et écrivains pour composer à partir d'eux une narration, constituant une manière de cabinet de curiosités contemporain. Le programme éditorial de la collection « Récits d'objets » souligne certaines analogies entre geste littéraire et programme muséal :

De toutes matières (os, peau, coquillage, toile...), de toutes provenances (des cinq continents comme des confins de l'espace), issus de la nuit des temps comme du monde contemporain, ces objets sollicitent l'imaginaire. Convier des écrivains à en faire la matière de leurs récits, c'est ce que propose la présente collection<sup>10</sup>.

Ce texte programmatique établit une analogie entre collection muséale et collection éditoriale, constituant « Récits d'objets » comme une saisie concentrée ou en raccourci du projet du musée. Surtout le texte est construit sur une tension, dialectisée, entre la dimension patrimoniale et attestée des objets et leur force de sollicitation imaginaire : l'objet par sa diversité (de matière, de provenance, d'inscription historique) mobilise l'imaginaire et comme par contamination suscite un récit. Le texte passe en effet de la variété des *matières* des objets au récit qui en fait sa *matière*, rappelant la teneur concrète des narrations littéraires, lestées de résidus matériels, chargées d'une épaisseur palpable. Un tel projet éditorial s'inscrit dans un moment contemporain de la création littéraire élisant archives, documents ou ici objets comme autant d'embrayeurs de l'imaginaire<sup>11</sup>.

Entre 2014 et 2017, huit volumes paraîtront dans cette collection, sollicitant des écrivaines et des écrivains pour octroyer à l'objet quelconque – fossile, châle, etc. – le prestige de la littérature : tour à tour Philippe Forest et Emmanuelle Pagano, Valérie Rouzeau et Jean-Bernard Puy, Bernard Plossu et Régine Detambel, Marc Villard et Olivia Rosenthal en éliront un pour en faire l'impulsion de leur récit. La collection s'inscrit tout ensemble dans un mouvement de relégitimation de l'objet, de son agentivité, de sa dignité paradoxale, dans un moment d'attention à la culture matérielle qui nous traverse et nous conditionne mais aussi

---

9. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1996 [1971].

10. Il s'agit ici d'un extrait de la présentation de la collection en ouverture de chaque volume de la collection.

11. Voir notamment le volume collectif *Devenirs du roman* dans lequel Olivia Rosenthal a proposé un article essentiel pour comprendre sa démarche de collecte de voix (« J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculce, 2014, p. 61-71).

dans un moment de dialogue intensifié entre littérature et arts, et plus particulièrement entre littérature et musée. D'une part, Marta Caraion a bien montré le rôle cardinal que joue la littérature dans la constitution et la diffusion d'une culture matérielle, en constituant en quelque sorte un catalogue mental des objets<sup>12</sup>. D'autre part, Isabelle Roussel-Gillet et David Martens, notamment, ont bien mis en lumière les connivences contemporaines entre musée et littérature, faisant dialoguer patrimoine et création, mobilisant la littérature pour dynamiser et remettre en mouvement des collections<sup>13</sup>. C'est dans ce cadre institutionnel et éditorial qu'Olivia Rosenthal fait paraître *Jouer à chat* en 2017 autour des momies égyptiennes de chat, selon un dispositif esthétique qui vaut pour ainsi dire signature : le texte est construit sur un montage alterné entre un récit aux allures de conte situé en Égypte ancienne et des notations documentaires sur les momies de chats, leur fabrication et leur devenir. D'une part, le recueil de témoignages experts, de notations documentaires sur la place des momies, leur fabrique, mais aussi sur la place des doudous dans la culture occidentale ; d'autre part, un récit fictionnel à travers le regard défamiliarisant d'un enfant de l'Égypte ancienne, qui attribue progressivement à son jouet représentant un chat, une puissance de protection et de reliaison du monde, pour faire pièce aux violences et aux traumatismes qu'il traverse.

Si les travaux de Marta Caraion s'ancrent pour une large part dans le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est que s'invente alors une culture matérielle à l'heure du développement de l'ère industrielle : la chercheuse montre que la littérature intègre pleinement ces nouveaux dispositifs de production dans son espace romanesque, et s'attache à infléchir les représentations du monde de la production en série. Listes et catalogues, intensification de la description, exploration des fabriques et des ateliers sont autant d'outils littéraires pour faire émerger cette culture matérielle. L'écart est grand cependant entre l'émergence du temps industriel et le monde de l'Égypte ancienne, sauf à considérer avec minutie, comme le fait Olivia Rosenthal aidée par les conservateurs du musée, les modes de fabrique, mais aussi à décrire par un savant déplacement anachronique les modes de production des momies comme une recherche d'optimisation : si les chats ne sont pas entiers dans les momies par exemple, c'est en effet qu'il y a là une contrainte matérielle de production que souligne l'écrivaine.

*Parmi les momies de chats retrouvées dans les nécropoles, on constate que les petits de deux à quatre mois, plus faciles à tuer et plus adaptés à la momification que les adultes sont extrêmement nombreux. En raison d'une forte pression sur la demande, le culte de la déesse Bastet devait prendre en considération la productivité et la rentabilité des élevages. (p. 23-24)*

Le livre, qui oscille entre moments documentaires et fragments narratifs d'une histoire au ras d'un regard d'enfance dans l'Égypte ancienne, marque cette alternance entre une saisie large des momies de chats, et donc leur production sérielle, et une expérience singulière. Malgré

12. Voir par exemple Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champvallon, coll. « Détours », 2020.

13. Voir entre autres Serge Chaumier et Isabelle Roussel-Gillet, *Le Goût des musées*, Paris, Mercure de France, 2020 ; David Martens, « Muséographies. Le goût muséal des écrivains. Entretien avec Isabelle Roussel-Gillet », *L'Explorateur littéraire*, décembre 2020.

les siècles qui séparent le livre d'Olivia Rosenthal des romans de la culture matérielle, il s'agit de creuser la tension entre la série et l'unicité de l'objet.

La momie de chat a donc une position double dans le livre : elle oscille entre l'objet d'une enquête documentaire, notamment auprès des conservateurs du musée, et un actant du récit, sous la forme d'un doudou. Pourtant elle occupe une troisième position, puisque le texte d'Olivia Rosenthal s'ouvre sur un bref préambule que trois astérisques séparent du récit. Ce préambule est l'occasion de décrire la fabrique énonciative du récit à venir : le récit est ici introduit par une narratrice fortement présente, alors qu'elle est discrète dans le reste du récit, et est décrit comme le fruit d'une sollicitation, le résultat d'une demande voire comme une dette envers les trois momies de chats reproduites sur le rabat du livre et présentes dans le Musée des Confluences. Le récit est une parole en réponse à une demande ou un appel :

Elles sont trois et elles m'appellent. Elles me demandent de raconter leur histoire ou plutôt une histoire, n'importe laquelle pourvu que je parle d'elles. Je me laisse scruter par leurs petits yeux peints naïvement, des yeux qui, en toute logique, ne peuvent pas voir. Je les avertis que je ne sais pas quoi faire de leurs oreilles grossièrement formées, de leur gueule ridicule, de leur tête de marionnette. Je les minimise. Mais comme les trois, malgré mes efforts, insistent je me sens responsable ou redevable, je dois trouver un moyen de rendre compte du regard aveugle qu'elles portent sur moi, un regard qui ne me laisse pas tranquille. (p. 7)

Ce préambule qui dévoile la fabrique du texte scénographie un dialogue agonistique : d'un côté, l'appel insistant, la demande intranquille des momies ; de l'autre, avertissement d'incompétence, et transformation en marionnettes ridicules pour écarter ou atténuer leur pouvoir.

C'est dire que si Olivia Rosenthal reconduit ici un dispositif de délégation de parole, en se décrivant comme responsable ou redevable, il ne s'agit pas à proprement dire de parler pour les sans-voix, de faire le récit de celles et ceux qui n'ont pas la parole<sup>14</sup>. Ce préambule constitue le récit comme une réponse à une parole première, à une sollicitation inaugurale : sans doute est-ce là un moyen de donner figure à la commande éditoriale<sup>15</sup>, en en déplaçant les acteurs, mais c'est aussi une stratégie pour mettre en évidence l'agentivité des objets, distillant le trouble entre l'animé et l'inanimé, et instituant la position de la narratrice dans un espace ou un temps où ses frontières sont poreuses. Le livre s'inscrit en quelque sorte dans un moment épistémologique qui reconsidère l'agentivité des objets, comme le réclame notamment Bruno Latour, en montrant combien les liens et les attachements aux objets sont autant d'incitations à agir : selon une conception élargie de l'objet, il montre que l'objet fait agir grâce à un mode spécifique « de force, de causalité, d'efficacité et d'obstination », qui sont autant d'embrayeurs pour « autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée,

---

14. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2020 [*Can the Subaltern Speak?*, 2006].

15. Voir Adrien Chassain, Maud Lecacheur, Fanny Lorent et Hélène Martinelli (dir.), *CONTEXTES*, n° 29, *Logiques de la commande (XXe-XXIe siècles)*, 2020.

permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire, et ainsi de suite »<sup>16</sup>. Une telle référence aux travaux de Bruno Latour n'est sans doute pas sans conséquence, puisque le sociologue s'inscrit en dialogue avec les propositions de l'anthropologue Philippe Descola, nous ouvrant à d'autres ontologies et d'autres partages entre l'animé et l'inanimé. Ce sont de tels partages qu'Olivia Rosenthal nous invite à renégocier par un déplacement vers l'Égypte ancienne, avec les momies de chat, oscillant entre l'inanimé (le corps mort, l'ensemble des matériaux composant la momie) et l'animé (la persistance d'un vouloir au-delà de la mort).

### Territoire partagé

De livre en livre, Olivia Rosenthal saisit des partages de territoire, des espaces de frottement ou de dissensus entre des pratiques ou des perspectives divergentes, au sein de livres qui, par le montage alterné de séries, sont à penser comme un espace de confrontation. Si elle explore dans *Que font les rennes après Noël ?* les lieux de frottement entre bêtes et hommes, comme le laboratoire ou le zoo, c'est qu'elle est à la recherche d'un espace de conciliation précaire entre ces formes de vie et ces manières d'habiter distinctes. Un tel désir de trouver un lieu commun, pour faire entendre la pluralité des gestes d'occupation du territoire, des stratégies d'appropriation ou des usages de l'espace se retrouve au sein du projet « Architecture en paroles » mené notamment autour du centre d'art, le 104, dans *Viande froide*<sup>17</sup>.

L'écrivaine ne cherche pas pour autant à pacifier ces frictions spatiales, pour fonder un territoire commun sans tension, ni conflit : c'est au contraire les heurts, les chocs et les malentendus qui sont pour elle le signe d'un espace pleinement vécu. Telle est sans doute la raison essentielle de ses réserves à la réouverture du zoo de Vincennes : dans un texte publié dans *Le Magazine littéraire*, elle dénonce une dissimulation de la violence faite aux animaux, et plus largement une euphémisation néolibérale de la violence et de ses mots.

Et surtout je n'irai pas au zoo de Vincennes pour ne pas accréditer les thèses défendues par ceux, commerciaux, agents de communication, architectes et autres intervenants, qui veulent me faire croire que, « plutôt que d'opposer architecture pour les hommes et architecture pour les animaux », le projet de rénovation du zoo essaie « d'inventer un langage commun ». C'est là que la bête en moi se rebiffe. Je refuse de me soumettre à une langue dont la fonction essentielle est de dissimuler l'envers du décor<sup>18</sup>.

C'est tout un « discours métaphorique<sup>19</sup> » trompeur, qui émousse les violences et les blessures, sous couvert d'un vivre-ensemble pacifié : la littérature, selon Olivia Rosenthal, est aux

---

16. Bruno Latour *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006, p. 103-104. Voir aussi Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, vol. 36, n° 4, 1994, p. 587-607.

17. Je renvoie au bel article de Maud Lecacheur, « *Viande froide*. De la réappropriation de la parole à l'architecture d'un lieu », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, l'intime, le monde*, op. cit., p. 129-142.

18. Olivia Rosenthal, « Je n'irai pas au zoo de Vincennes », *Le Magazine littéraire*, n° 544, juin 2014, p. 93.

19. *Ibid.*

antipodes de tels usages néolibéraux de la langue<sup>20</sup>, en tentant « de remotiver le langage, de réactiver ses pouvoirs de suggestion et d'approche, sa puissance d'investigation, la force grâce à quoi [elle] investit, accomplit et dérouté le réel<sup>21</sup>. » Ce faisant, elle pointe dans le zoo de Vincennes non pas seulement un dispositif trompeur d'enfermement des animaux, les soumettant à une domestication forcée, mais aussi une domestication du langage, soumettant les consciences des visiteuses et visiteurs, atténuant leur capacité d'indignation, émoussant le langage de la colère :

Je n'irai pas au zoo de Vincennes parce que je ne veux pas domestiquer ma colère mais la livrer intacte afin qu'elle rebondisse, se déploie, se transforme et s'exporte jusqu'à donner plus de poids aux textes de fiction qu'aux notes d'intention des concepteurs en tous genres<sup>22</sup>.

Dans *Jouer à chat*, Olivia Rosenthal explore les temps de l'Égypte ancienne, et sans instituer de manière nostalgique cette époque en utopie révolue, elle pointe cependant combien les partages des espaces s'opéraient autrement : non pas des espaces isolés, des enfermements contraints, mais des cohabitations au sein d'un même territoire, des frôlements ou des côtoiements, même inquiétants et dangereux. C'est ce qu'elle pointe dans une notation factuelle, qui sera déployée également dans les séquences narratives du conte, par les présences souvent inquiétantes des animaux :

*Dans l'Égypte ancienne, les animaux n'étaient pas séparés des hommes par une frontière infranchissable. Il fallait veiller à établir avec les ibis, les crocodiles, les scarabées, les gazelles, les chacals et les taureaux des contacts sinon apaisés du moins constants. On habitait dans leurs territoires et sous leur règne [...]. Il y avait encore de la place dans les gestes et les modes de vie pour accueillir et considérer les bêtes. (p. 11-12)*

Non pas des contacts apaisés, mais des manières de se concilier les faveurs animales, puisque les hommes occupent alors le territoire des bêtes, dont ils ne sont ni les maîtres ni les possesseurs<sup>23</sup>. Cette soumission qui impose prudence et vigilance déplace les logiques attentionnelles et impose une considération vive de leur présence : ce terme, mis en honneur par Marielle Macé dans le sillage des travaux sur l'attention d'Yves Citton<sup>24</sup>, est à prendre tout ensemble dans sa force perceptive (être à l'affût, intensifier l'attention) et dans sa teneur éthique (prendre en considération).

---

20. Voir Éric Hazan, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Liber/raisons d'agir, 2006 ; Frédéric Joly, *La Langue confisquée. Lire Klemperer aujourd'hui*, Paris, Premier parallèle, 2019.

21. Olivia Rosenthal, « Je n'irai pas au zoo de Vincennes », art. cit., p. 93.

22. *Ibid.*, p. 94.

23. Ce sentiment d'habiter « chez les bêtes » est particulièrement bien décrit par Jean-Christophe Bailly dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, notamment dans le chapitre « Du côté des bêtes (1) » (Paris, Seuil, coll. « Points », 2012 [2011], p. 410-428).

24. Marielle Macé, *Sidérer considérer, Migrants en France*, Lagrasse, Verdier, 2017 ; Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

### Fétiche et doudou : vers une transitionnalité du langage

Dans *Jouer à chat*, Olivia Rosenthal développe par le détour des momies de chat une pensée du fétiche et du langage comme fétiche. En effet, le terme de fétichisme employé pour la première fois par Charles de Brosses au XVIII<sup>e</sup> siècle a depuis été remobilisé en philosophie comme en anthropologie : il désigne le déplacement ou le report des affects sur un objet, lui octroyant puissance et efficacité, et le plus souvent supérieures à celle des hommes<sup>25</sup>. Dans le fétichisme qui parcourt notamment les sociétés animistes, l'objet est détenteur d'un pouvoir et c'est ce pouvoir que le livre d'Olivia Rosenthal cherche à remobiliser et restituer par l'information documentaire et le récit fictionnel. Cette puissance du fétiche, le livre travaille à nous la rendre sensible, par-delà la distance historique et culturelle<sup>26</sup>.

Tout le livre est en effet tendu entre un écart et une coïncidence : entre l'écart séparant nos représentations et nos pratiques de celles des Égyptiens et la coïncidence retrouvée avec leur mode de pensée. Le livre dessine en quelque sorte un parcours entre un temps perdu et un temps retrouvé, entre une césure et des retrouvailles. L'écrivaine commence en effet par noter une perte, prendre la mesure d'un écart de représentation, à penser sur le mode de la déperdition ou de l'entropie :

*Les chats momifiés ont perdu leur pouvoir magique. On ne peut raviver la force divine ou la force consolatrice, ou la force bienfaitrice ou la force mémorielle qui fut la leur. On ne peut les attraper, mordre leur oreille, dont l'une a déjà été entamée par une bouche, par une mâchoire, par le temps qui passe. On ne peut prendre complètement au sérieux leurs yeux dessinés grossièrement avec une mine de charbon, ni leur sourire factice. Seuls les membres que ces momies contiennent et qui furent tirés d'êtres vivants appellent encore notre respect. Les reliques, fragments organiques détachés de corps inconnus, nous parlent encore.*  
(p. 40)

Cette coupure civilisationnelle forte marquée par la reprise anaphorique est cependant atténuée par le respect qui nous lie aux vestiges d'êtres vivants, aux membres souvent incomplets des chats que renferment ces momies. C'est par le respect dû au vivant et aux reliques que, selon Olivia Rosenthal, nous pouvons entamer ce trajet asymptotique de rapprochement avec les Égyptiens. Dans ce paragraphe, cette présence des chats opère une bascule du *On* au *Nous*, marquant plus nettement le mouvement affectif et l'implication émotive de l'énonciatrice et du lecteur : leur présence constitue une communauté d'affects, par la force indirecte et métaphorique d'un langage adressé (« appellent encore notre respect », « nous parlent encore »). Animal psychopompe, le chat est ici un médiateur pour retrouver ou plutôt pour s'approcher du monde égyptien. Ce rôle de médiateur, sinon de passeur est encore plus explicite un peu plus loin dans le récit :

---

25. Voir entre autres le livre de Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.

26. Sur la place actuelle des fétiches et de la croyance, malgré le souci moderne de lucidité critique, voir Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Éditions Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1996.



*Imaginer des chats se promener autour de sarcophages ou aux abords des champs de céréales nous rapproche sans doute plus de la culture des anciens Égyptiens que les écritures hiéroglyphiques ou les fresques représentant des pharaons en couleur et de profil. Si les hommes de cette lointaine époque ont vécu à proximité des chats, ils ont dû faire les mêmes gestes et voir les mêmes choses que nous voyons et faisons en leur compagnie quand il s'allongent à nos pieds et sous nos tables, demandent une caresse, s'esquivent silencieusement au fond du jardin pour revenir quelques heures plus tard, intacts mais comme modifiés par leur escapade. Le chat est notre intercesseur, un passager alternativement ici et là, un peu domestique et un peu sauvage, impossible à posséder et à retenir, et dont il faut accepter, si l'on veut pouvoir le suivre, les manifestations d'indépendance et l'imprévisible liberté. On aime le chat parce que tout en étant un compagnon des hommes, il ne cesse de leur échapper. (p. 59-60)*

À la différence des hiéroglyphes qui marquent la coupure civilisationnelle, le chat permet de penser une continuité des gestes et des pratiques, une permanence des manières d'être : cette tension entre un passé égyptien rejeté dans des temps antérieurs, presque inaccessibles, et une permanence transhistorique se marque dans l'alternance entre l'usage du passé composé et du présent. Par le détour du chat, s'éprouve en quelque sorte un invariant anthropologique. Cette teneur de sésame du chat, pour permettre d'accéder au passé, c'est sa dimension intermédiaire : il est un passeur entre les mondes, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, ni domestique, ni sauvage. Figure contradictoire, il est un être tiraillé, une silhouette des seuils et des passages.

Au fil de ce livre alterné, Olivia Rosenthal explore tantôt grâce aux éléments documentaires, tantôt grâce au récit, les caractéristiques des momies de chat, qui sont doubles. D'abord, le fétiche est le lieu d'une fiction, d'un crédit qu'on lui accorde, d'une confiance dans ses pouvoirs : au lieu de creuser le discours critique du soupçon, Olivia Rosenthal pointe l'efficace de ces croyances et leur puissance consolatrice.

*On oubliait sans doute que, dans toute culture et a fortiori dans toute religion, le rôle de la fiction et du crédit que l'on peut lui accorder librement déterminent notre attachement aux choses et donnent du sens à nos croyances. (p. 44)*

Comme on le voit, Olivia Rosenthal élabore obliquement une pensée du langage, qui creuse et interroge sa nature fictionnelle, alors même que l'œuvre de l'écrivaine s'invente, les critiques l'ont souvent noté, aux lisières d'une pratique documentaire. C'est en effet, comme le montre notamment Maud Lecacheur, une œuvre lestée de témoignages, bruisante de voix et de rumeurs<sup>27</sup>. Ce que pointe cependant Olivia Rosenthal, c'est le rapport étroit que le langage même noue avec la fiction, non pas pensée comme mensonge ou fable, ainsi qu'elle le dénonce en pointant les usages métaphoriques ou édulcorant de la communication du zoo de Vincennes, mais une fiction à penser sous le signe d'une certaine croyance, d'un crédit, dans les pouvoirs mêmes du langage : le langage est saisi comme puissance d'enchantement, d'appropriation du monde, un outil non pas de domestication, mais de protection : « Je vais te donner un nom pour que tu ne me fasses pas mal. » (p. 54) Une telle pensée du langage comme relation ou liaison du monde n'est pas sans lien avec les propositions d'Hélène

---

27. Voir Maud Lecacheur, « *Viande froide*. De la réappropriation de la parole à l'architecture d'un lieu », art. cit.

Merlin-Kajman sur la transitionnalité du langage et de la littérature<sup>28</sup> : la critique, nourrie notamment des travaux de Donald Winnicott, essaye de penser une littérature consolatrice, une littérature-doudou, à distance des littératures du mal et de la transgression, ou de ce que Dominique Viart a appelé les littératures déconcertantes<sup>29</sup>. Dans une perspective croisant psychanalyse et anthropologie, la littérature serait selon elle un outil de partage social, et plus encore de ressaisie d'un réel traumatique. C'est là sans doute un point de tension particulièrement intéressant dans *Jouer à chat* : alors que les livres de l'écrivaine sont autant de récits de dédomestication et d'émancipation, par la rupture ou la trahison des liens familiaux<sup>30</sup>, s'énonce là un envers réparateur et consolant du langage, qui apaise ou éloigne l'angoisse du monde.

Ensuite, Olivia Rosenthal saisit l'agentivité des fétiches, leur force non seulement agissante, mais aussi leur capacité à mettre en mouvement les gestes et les pensées des hommes : si les fétiches ne sont pas des êtres animés, ils ont une puissance motrice et une capacité à permettre les passages. À l'image des chats, ce sont des figures intermédiaires, des dispositifs de liminarité :

*Les fétiches ne sont ni de pures fabrications humaines ni des êtres indépendants et libres. Ils nous font parler, nous font bouger, nous font agir, nous activent, nous ébranlent, nous forcent la main, ils assurent le passage d'un état à l'autre, d'un temps à un autre, ils sont nos intermédiaires. Nous avons tous besoin de ces objets, ni dieux, ni êtres vivants, ni choses. Sans le savoir, nous sommes tous des Égyptiens. (p. 72)*

Dans cette séquence conclusive, Olivia Rosenthal boucle en quelque sorte le livre en revenant implicitement au préambule : tout le parcours du livre mène à cette force du fétiche en mettant en évidence qu'il est le résultat de sa puissance agissante et motrice. C'est le fétiche qui fait parler et force la main de l'écrivaine, à travers le temps : le livre, appelé ou réclamé par le fétiche, porte en quelque sorte témoignage de cette persistance contemporaine d'un animisme et des continuités de représentation, à travers les siècles, faisant d'Olivia Rosenthal la dernière des Égyptiennes. *Jouer à chat* mène en quelque sorte, par les voies détournées des objets, d'une œuvre marquée par des gestes violents d'arrachement – aux normes sociales, aux communautés familiales – à un désir d'attachement et de liaison au monde, de l'ensauvagement du fauve à l'apaisement du doudou : c'est là une tension que la figure de la momie et du fétiche emblématise dans son ambivalence même, ni chose, ni être vivant. C'est là sans doute aussi l'ambivalence du langage qu'explore sans cesse Olivia Rosenthal, en creusant des mots qui tour à tour peuvent blesser et soigner, violenter et consoler.

28. Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 2016. Voir aussi les éléments de discussion que je propose dans Éléonore Reverzy, Laurent Demanze et Florence Naugrette, « Débat critique. Ce que fait la littérature », *Romantisme*, vol. 176, n° 2, 2017, p. 123-135.

29. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 12-13.

30. Voir Jean-Marc Baud, « Les réinventions de soi dans *Mes petites communautés* », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, l'intime, le monde, op. cit.*, p. 37-50.

## Bibliographie

- ASSOUN Paul-Laurent, *Le Fétichisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012 [2011].
- 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.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [*Undoing Gender*, 2004].
- *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 [*Gender Trouble*, 1990].
- CARAION Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champvallon, coll. « Détours », 2020.
- CHASSAIN Adrien, LECACHEUR Maud, LORENT Fanny et MARTINELLI Hélène (dir.), *CONTEXTES*, n° 29, *Logiques de la commande (XXe-XXIe siècles)*, 2020. [doi.org/10.4000/contextes.9531](https://doi.org/10.4000/contextes.9531)
- CHAUMIER Serge et ROUSSEL-GILLET Isabelle, *Le Goût des musées*, Paris, Mercure de France, 2020.
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.
- DEMANZE Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2009.
- HAZAN Éric, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Liber/raisons d'agir, 2006.
- JOLY Frédéric, *La Langue confisquée. Lire Klempereur aujourd'hui*, Paris, Premier parallèle, 2019.
- LATOUR Bruno, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, vol. 36, n° 4, 1994, p. 587-607.
- *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Éditions Synthélabo, « Les empêcheurs de penser en rond », 1996.
- *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
- LECACHEUR Maud, « *Viande froide. De la réappropriation de la parole à l'architecture d'un lieu* », 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. 129-142.
- LEDOUX-BEAUGRAND Évelyne, « Olivia Rosenthal défait le genre », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Lettres modernes Minard coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 111-127.
- MACÉ Marielle, *Sidérer considérer, Migrants en France*, Lagrasse, Verdier, 2017.
- MARTENS David, « Muséographies. Le goût muséal des écrivains. Entretien avec Isabelle Roussel-Gillet », *L'Explorateur littéraire*, décembre 2020. À consulter sur [www.litteraturesmodesdemploi.org](http://www.litteraturesmodesdemploi.org)
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 2016.
- RABATÉ Dominique, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006.
- REVERZY Éléonore, DEMANZE Laurent et NAUGRETTE Florence, « Débat critique. Ce que fait la littérature », *Romantisme*, vol. 176, n° 2, 2017, p. 123-135.
- ROSENTHAL Olivia, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010].
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 61-71.
- « Je n'irai pas au zoo de Vincennes », *Le Magazine littéraire*, n° 544, juin 2014, p. 93.
- *Jouer à chat*, Lille, Invenit/Musée des Confluences, coll. « Récits d'objets », 2017.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2020 [*Can the Subaltern Speak?*, 2006].
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1996 [1971].
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

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

DAVID VRYDAGHS, Université de Namur

## Résumé

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

La diversité des écritures de soi, sur le plan générique notamment, constitue une tendance désormais bien établie de la littérature contemporaine en langue française. Dominique Viart et Bruno Vercier relevaient déjà au début des années 2000 la vitalité de ces productions, emblématique à leurs yeux du retour du sujet dans la création littéraire depuis les années 1980<sup>1</sup>. De nombreux travaux ont depuis lors prolongé leurs intuitions, par exemple en approfondissant les logiques d'écriture des formes apparues récemment<sup>2</sup> ou encore en examinant la part prise par la littérature personnelle dans des problématiques plus générales<sup>3</sup>.

Dans ce concert, les variations contemporaines de l'autoportrait ont assez peu retenu l'attention de la critique<sup>4</sup>. Sans doute une des raisons de cet état des choses réside-t-elle dans le fait que le genre lui-même est longtemps demeuré méconnu : contrairement à l'autobiographie, au journal intime ou encore aux mémoires, pour lesquels existe une abondante bibliographie critique déjà assez ancienne, l'autoportrait n'a guère fait l'objet d'études nourries en dehors de *Miroirs d'encre*, paru en 1980<sup>5</sup>. Dès l'introduction, son auteur, Michel Beaujour, confiait son malaise à décrire un genre qui était alors sans dénomination fixe. De surcroît, celui-ci comptait peu de réalisations dans la vaste histoire de la littérature française, sinon

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

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

Objet peu étudié et longtemps indéterminé, l'autoportrait figure pourtant parmi les modèles d'écriture de plusieurs entreprises contemporaines de littérature personnelle. Certaines œuvres revendiquent ce patron dès leur titre<sup>6</sup>, quand d'autres y font référence dans leurs premières pages<sup>7</sup>. La constitution d'un corpus d'autoportraits contemporains ne s'arrête pas à ces mentions explicites ; il faut encore y adjoindre les écrits qui, sous d'autres appellations génériques, en présentent les principaux traits.

Il apparaît alors rapidement que, depuis deux décennies, l'autoportrait voisine avec d'autres genres au cœur des mêmes textes. Ainsi, dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, le genre s'ouvre à la fiction par l'entremise d'une dimension fantastique et d'une énonciation mensongère éloignée de la sincérité attendue dans ce type de texte, « livrant un portrait déformé, inauthentique de l'autrice<sup>8</sup> ». Arrimant un site internet ([desordre.net](http://desordre.net)) à plusieurs récits – *Raffut* (2018) et *Le Rapport sexuel n'existe plus* (2021) –, l'œuvre multimodale de l'écrivain et photographe Philippe De Jonckheere, composée à la façon d'un patchwork<sup>9</sup>, relève de l'autoportrait, mais accueille localement d'autres logiques : *Raffut* se rapproche par endroits de la narration autobiographique, *Le Rapport sexuel n'existe plus* de l'autofiction. Commencé en 2007, *L'Autofictif* d'Éric Chevillard s'ouvre aussi à plusieurs itinéraires génériques : ceux que ses formats lui imposent de suivre – d'abord pensé comme un blog, il devient progressivement un journal intime<sup>10</sup> – ; ceux que son principe de composition lui permet d'explorer – chaque journée s'écrit en trois notes, chacune pouvant relever de n'importe quel

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

genre bref : microfiction, maxime, haïku, etc. – ; ceux, enfin, que le projet saisi dans sa globalité appelle : la dénomination choisie par l’auteur met l’accent sur la dimension fictionnelle du travail de l’écrivain, mais d’autres modèles sont convoqués par l’écriture, dont celui de l’autoportrait, qui s’impose lorsque l’auteur précise, à l’heure de préfacer le volume réunissant les dix premières années de cette entreprise : « Voici, dans cette boîte à triple fond, les dix mille pièces d’un puzzle représentant en détail un homme dans le brouillard. Il faut le trouver<sup>11</sup>. »

Une étude des variations et des voisinages génériques de l’autoportrait contemporain est donc possible, et même souhaitable. Sans prétendre combler cette lacune dans un article aux dimensions trop modestes pour une telle tâche, nous souhaitons y questionner deux formulations récentes du genre dans la perspective d’une sociopoétique attentive à la plasticité et aux effets, notamment dans le champ littéraire, des pratiques génériques<sup>12</sup>. Publiés aux Éditions Verticales, *Que font les rennes après Noël ?* d’Olivia Rosenthal (2010) et *Croire aux fauves* de Nastassja Martin (2019) entretiennent d’autres points communs qui justifient leur rapprochement dans ces pages<sup>13</sup>. Mentionnons-les en première approche, avant d’y revenir de façon détaillée dans la suite de notre propos.

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

Cette plurigénéricité n’a au fond rien d’étonnant, si l’on se rappelle qu’un même texte peut emprunter à plusieurs genres, et ce d’autant plus facilement qu’un genre n’est ni une catégorie stable, ni une catégorie exclusive, mais un ensemble de régularités thématiques, rhétoriques, stylistiques, poétiques ou encore pragmatiques variables selon les textes et les contextes<sup>14</sup>.

---

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

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

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

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

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

Avant de mettre en évidence la part prise par chaque modèle générique convoqué dans ces textes et d'étudier les modalités de leur association, soulignons une dernière raison au principe de leur comparaison : lorsque Rosenthal puis Martin y brossent leurs portraits respectifs, elles le font à l'appui d'une réflexion sur les liens entre les humains et les bêtes, exploitant une topique rare pour le genre, très anthropocentré<sup>15</sup>.

### Une généricité complexe dominée par l'autobiographie

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

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

Ce premier pas de côté – le genre canonique de l'écriture de soi accueille en effet peu de discours exogènes en ses pages – est bientôt suivi d'un second : l'usage par la narratrice du pronom « vous » pour désigner celle qu'elle a été. En l'absence de pacte autobiographique<sup>16</sup>

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

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

à l'entame du récit, l'identification du personnage principal à la narratrice n'est pas assurée ; il pourrait aussi bien s'agir de deux instances distinctes<sup>17</sup>, conduisant à lire ce récit comme un roman. Certains critiques se sont engagés dans cette voie, faisant de *Que font les rennes après Noël ?* un roman polyphonique et satirique sur l'éducation des humains et l'élevage des bêtes<sup>18</sup>.

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

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

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

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

L'ancrage autobiographique de *Croire aux fauves* est à première vue plus évident. Contrairement au récit de Rosenthal, les principaux critères définitoires de l'autobiographie ne connaissent aucune déformation sensible dans le récit de Nastassja Martin : l'identification de la narratrice autodiégétique à l'autrice y est affirmée très rapidement<sup>19</sup>, comme l'est le pacte autobiographique, passé dès la quatrième de couverture. Enfin, le récit suit un ordre chronologique, que souligne formellement sa division en quatre parties correspondant aux quatre saisons (en l'occurrence, de l'« automne » à l'« été ») : s'ouvrant sur les heures qui suivirent la rencontre de Martin avec l'ours au cours desquelles, gravement blessée, elle reprend ses esprits et appelle les secours, il se poursuit par la narration de ses hospitalisations successives, puis de sa convalescence durant laquelle elle retournera en Russie, chez les Évènes auprès desquels elle avait enquêté. Le livre s'achève à son retour en France, un an après l'accident.

---

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

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

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



La brièveté de la tranche de vie racontée dans *Croire aux fauves* comme l'absence presque complète de rétrospection (l'enfance et l'adolescence de la narratrice sont à peine évoquées, encore moins relatées) contrastent certes avec le modèle classique de l'autobiographie, mais l'incertitude générique qui s'ensuit tend à se résoudre plus facilement que chez Rosenthal, dans la mesure où l'autobiographie n'est plus, depuis quelques décennies, strictement enracinée dans le temps long d'une vie<sup>20</sup>.

Mais *Croire aux fauves* s'éloigne plus sûrement de l'autobiographie lorsque le récit de Martin convoque un autre modèle, scientifique celui-là : l'étude anthropologique. Anthropologue elle-même, comme le précise la quatrième de couverture, qui rappelle également qu'elle a étudié à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et est l'« auteure d'un essai tiré de sa thèse de doctorat dirigée par Philippe Descola<sup>21</sup> », Martin emploie régulièrement, dans son écriture, le lexique de cette discipline – par exemple lorsqu'elle évoque l'« organisation [des êtres et des choses] en systèmes intelligibles et institués » (p. 138). En outre, elle appuie occasionnellement son propos sur des références scientifiques d'une grande notoriété dans ce champ du savoir – Descola, Vernant – et traite fréquemment des pratiques qui fondent son métier : collecter, écouter, recueillir, décrire, traduire, donner du sens, etc. Pour autant, on ne confondra pas *Croire aux fauves* avec une monographie ethnographique. Comme le fait observer Maxime Jebar, « l'autrice ne cherche pas tant à décrire des altérités figées dans un langage conceptuel, qu'à leur donner la parole et à remettre en mouvement la forme stabilisée de ses connaissances<sup>22</sup> ».

Le récit qui en résulte s'approcherait dès lors davantage, selon lui, du modèle du « deuxième livre » théorisé par Vincent Debaene et dont *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss apparaît comme l'archétype<sup>23</sup>. Plus littéraire que scientifique, il investit le domaine de l'intime sans pour autant se départir totalement des pratiques et réflexes professionnels de l'ethnologue<sup>24</sup>. On ajoutera à l'appui de l'hypothèse de Jebar qu'une première version du texte de Martin parut dans la revue *Terrain* : « Vivre plus loin » permet de mesurer nettement ce qui sépare *Croire aux fauves* de l'écriture scientifique, même subjective<sup>25</sup>. Si plusieurs passages sont communs aux deux textes, le récit publié chez Verticales est bien plus éclaté

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

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

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

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

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

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

dans sa structure et varié dans ses formes : de nombreuses analepses, des digressions critiques, mais aussi des formes « poétiques<sup>26</sup> » gagnent régulièrement l'écriture et fissurent la continuité narrative du récit autobiographique, ouvrant la voie à l'autoportrait.

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

### La part de l'autoportrait

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

*Que font les rennes après Noël ?* reprend ainsi à son compte l'ordre topologique de ce genre. Cette logique ne préside toutefois qu'à une partie du texte : celle que forme le « tissu » – pour reprendre un terme souvent employé par l'autrice<sup>27</sup> – des voix des travailleurs. Ces fragments de témoignages, réécrits par Rosenthal elle-même<sup>28</sup>, n'adoptent pas l'ordre chronologique du récit de vie, mais obéissent à une disposition essentiellement thématique. Se dessine alors, d'une prise de parole à l'autre, une (relative) unité thématique, qui entre en dialogue implicite avec le récit autobiographique. C'est à partir de cette mise en relation que se dessine l'autoportrait dont la logique associative, généralement au fondement de l'écriture, se retrouve également sollicitée au pôle de la réception.

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

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

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

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

enfance – autobiographique en l’occurrence – pour atteindre la généralité d’un rapport : l’éducation conçue comme une forme de dressage<sup>29</sup>.

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

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

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

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

---

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

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

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

Il est utile de préciser ici que ce lieu commun de l'autoportrait – le questionnement identitaire – se formulera différemment et donnera lieu à des (ébauches de) réponses variables selon les auteurs et les époques. Les conceptions de l'être et de l'identité n'ont en effet rien d'invariants, comme sont également changeantes les façons dont nous nous représentons le monde qui nous entoure et les êtres qui le peuplent. Nastassja Martin en est particulièrement informée pour avoir travaillé sous la direction de Philippe Descola, qui reste une référence essentielle de son travail. L'auteur de *Par-delà nature et culture* a en effet contribué à mettre au jour l'ethnocentrisme de l'anthropologie moderne, en montrant que « l'opposition entre la nature et la culture n'a pas l'universalité qu'on lui prête<sup>30</sup> » en Occident : de nombreux pans de l'humanité, sur tous les continents, ne pensent pas leurs rapports au monde et aux existants qui le peuplent sur un mode identique. Reste que, en choisissant de raconter ce moment de sa vie et d'y prendre appui pour déplier un autoportrait, Martin intègre, sans doute à son corps défendant, une tradition d'écriture et d'interprétation qui la conduira à se dépeindre (très différemment, certes, d'un sujet cartésien).

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### **Le portrait de soi comme dessin d'une relation**

Autoportraits et autobiographies n'appellent pas les mêmes interprétations. Alors que les secondes conduisent généralement la critique à s'interroger sur la manière dont une vie se voit narrée, les premiers encouragent les interprètes à se placer dans le sillage des remarques de Beaujour voyant en ce genre une « prise de conscience textuelle des interférences et des homologues entre le Je microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique »<sup>31</sup>. Dans l'autoportrait, en effet, le sujet s'affronte à l'encyclopédie de sa société, se décrit à travers ses topiques, reprend à son compte des thèmes ancestraux pour s'y reconnaître ou s'en éloigner<sup>32</sup>. De ce fait, l'autoportrait est aussi le dessin d'une relation.

Le domaine encyclopédique choisi pour se dépeindre – il peut bien sûr y en avoir plusieurs – constitue dès lors un enjeu central de l'écriture de ces textes, comme de leur interprétation d'ailleurs. Le choix d'une topique animale par Rosenthal et Martin implique dès lors d'interroger les rapports entre humains et bêtes que ces textes explorent. On aura reconnu là le programme de la zoopoétique, qui « étudie [...] les multiples façons [...] qu'ont les écrivains et les écrivaines d'évoquer la plasticité des modes d'être et d'agir des bêtes » et cherche à « rendre compte des croisements interspécifiques, notamment entre humains et animaux, dont la littérature se fait l'écho<sup>33</sup> ». Pour autant, notre approche reste ancrée dans la sociopoétique, qui questionne les usages, effets et valeurs des choix formels et génériques des écrivains. Dans le cas présent, c'est la nécessité de comprendre les effets du choix de l'autoportrait qui nous mène à étudier ces relations interspécifiques telles qu'elles sont mises en forme par ces textes. Du reste, sociopoétique et zoopoétique ne sont pas incompatibles. Si cette dernière s'est construite contre le formalisme des années 1960-1970 qui, comme le rappelle Anne Simon, « récusait toute possibilité d'étudier l'animal poétique autrement que

---

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

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

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

comme un jeu d'écriture autoréflexif<sup>34</sup> », elle a tout de même conservé, à l'instar de la socio-poétique, nombre d'outils du structuralisme et de la narratologie. Par ailleurs, ces deux approches partagent un souci commun pour les « manières d'écrire par lesquelles un auteur engage ses lecteurs<sup>35</sup> » dans son univers. Ceci posé, il s'agira dans les pages suivantes d'étudier la relation à l'animal constitutive de ces autoportraits. Celle-ci n'est pas envisagée de la même façon dans les deux récits, même si des points de convergence apparaissent.

Chez Rosenthal, ce sont moins les animaux eux-mêmes qui importent que les hommes qui s'en occupent. Les loups, orangs-outans, cercopithèques, rapaces, pythons et autres bêtes qui peuplent les entretiens y apparaissent seulement par le truchement des discours que les humains tiennent à leur sujet et des traitements – positifs ou négatifs, là n'est pas la question dans ce livre<sup>36</sup> – qu'ils leur administrent. Comme l'annonce rapidement le texte : « Il n'y a pas d'animaux sauvages » (p. 22) mais uniquement des objets de discours, puisque « le monde est un tissu de mots [et que] nous sommes tout entiers protégés et maintenus en vie par les moyens à la fois coercitifs et maternels du texte » (p. 21).

Par ailleurs, l'animal n'est pas seulement pris dans les paroles des soigneurs et autres travailleurs spécialisés ; sa présence affleure aussi dans le récit autobiographique de la narratrice, qui s'identifie aux bêtes de diverses façons, déjà bien explorées par la critique. Un lien s'établit notamment entre animalité et désir, autorisant une prise de distance salutaire avec « une identité normative », mais pouvant aussi se muer en « menace d'une captivité répétée<sup>37</sup> ». Irena, l'héroïne du film *La Féline*, que la narratrice découvre durant ses études dans la version de Jacques Tourneur, incarne parfaitement ces deux pôles, touchant profondément la jeune femme :

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

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

---

34. *Ibid.*, p. 28.

35. *Ibid.*, p. 25.

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

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

imprégnation et d'une humanisation, le début de l'âge adulte tel un étourdissement qui risqua de lui être fatal<sup>38</sup>. À leur instar, elle semble incapable d'exister à l'état « sauvage », toujours prise qu'elle est dans un « tissu de mots », de gestes ou de silences émanant au premier chef de ses parents, puis d'autres personnes, réelles ou fictives, ayant marqué sa vie. Elle oscille alors constamment entre deux attitudes : la docilité, conduisant à l'oubli de soi (« Vous vous oubliez » est répété de nombreuses fois en fin de paragraphe, par exemple p. 144) et le désir de trahison (« Vous voulez trahir », également répété à plusieurs reprises, notamment p. 44). Des deux options, c'est finalement la seconde qui s'impose :

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

[...]

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

L'acceptation de soi entraîne une conséquence stylistique immédiate : la phrase, jusqu'alors souvent brève et d'une grande correction syntaxique, s'allonge et se libère du classicisme grammatical par la multiplicité des conjonctions de coordination. Le dernier paragraphe, où l'adhésion de la narratrice à ses singularités est désormais totale, adopte la parataxe et l'énumération, comme pour mieux souligner sa pluralité<sup>39</sup> :

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

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

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

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

---

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

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



aucune espèce ». Sur le plan stylistique, elle se dit sous la forme du mot-valise, de la juxtaposition et de la répétition (le préfixe « léo- » est repris trois fois, comme d'ailleurs « ti- »). Ces caractéristiques se retrouvent bien à l'*explicit*, mais se rapportent désormais à l'autrice, et sont enfin pleinement assumés. La métamorphose que donne à lire *Que font les rennes après Noël ?* apparaît alors comme une hybridation, c'est-à-dire une reconnaissance de son caractère pluriel<sup>40</sup>.

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

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

Alors qu'elle s'établissait par les mots chez Rosenthal<sup>41</sup>, la relation à l'animal relève chez Martin de la coprésence voire de la fusion : il s'agit parfois de sentir comme lui, d'agir comme lui, de penser comme lui, d'être lui, *pendant un temps*. Ce portrait de soi en *miedka* est informé de l'animisme évène que Martin a étudié lors de ses séjours dans la région

---

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

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

d'Icha<sup>42</sup>. *Croire aux fauves*, on l'a déjà rappelé, n'est toutefois pas une monographie d'anthropologie. De ce fait, il vise moins à discuter cette cosmologie – À l'est des rêves remplit plus efficacement cette mission – qu'à en faire éprouver, par l'écriture, la portée éthique. Le motif de l'échange de regards<sup>43</sup>, qui parcourt le récit sous deux modalités distinctes, condense cette dernière.

Le croisement de regards opère d'abord à la façon d'un lieu d'échange<sup>44</sup> entre deux mondes :

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

Dès la première phrase de ce passage, une connexion s'établit entre Nastassja et Shaman le chien – dont le nom se prononce comme le chamane, intercesseur principal entre les mondes dans la société évène<sup>45</sup> : leur sang bat plus fort, leurs regards s'échangent, et ils finissent par adopter la même attitude – ils battent prudemment en retraite. Auparavant, l'ourse et l'anthropologue avaient également échangé un regard et partagé une manière d'être : toutes les deux s'étaient en effet redressées. S'établit à travers de tels passages, nombreux dans le récit, le principe d'échange et d'horizontalité des sociétés animistes, qui reposent sur « l'évidence de vivre dans un monde où tous s'observent, s'écoutent, se souviennent, donnent et reprennent » (p. 109). En ce sens, la *miedka*, figure de l'hybridation, est aussi une figure de l'intercession.

---

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

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

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

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

A contrario, les regards échangés peuvent se révéler plus inégalitaires et moins partagés. C'est en particulier le cas en dehors de la forêt, perçue comme un lieu dans lequel chaque être est « un vivant parmi tant d'autres [et] oscill[e] avec eux » (p. 142). On rappellera à cet effet la scène de l'hôpital déjà commentée, où le regard du photographe sur Martin, et celui de Martin sur ce dernier, ne permettent aucun véritable échange. On épinglera aussi ces scènes au cours desquelles la jeune femme, de retour en France, est confrontée à la malade d'une psychologue<sup>46</sup> ou croise un ami qui ne la reconnaît pas<sup>47</sup>. Dans les deux cas, les regards ne s'échangent pas, dans le sens où ils ne permettent pas l'intercompréhension : la psychologue ne perçoit pas l'inconvenance et la violence symbolique de sa question ; le regard de l'ami, empreint de sentiments qui forcent Martin à la fuite, ne crée plus aucun lien.

### L'autoportrait comme point de bascule d'un parcours

Dans la perspective sociopoétique adoptée ici, un genre n'est pas seulement un modèle dont s'inspirent les écrivains ni un mode d'entrée dans les textes littéraires dont se servent les critiques pour les interpréter ; il est aussi une « classe de textes<sup>48</sup> » à laquelle sont corrélées des valeurs et des enjeux qui dépassent le seul cas étudié. L'adoption, par Rosenthal comme Martin, d'une forme spécifique de littérature personnelle d'une grande complexité générique et donnant lieu à des portraits de soi fondés sur une relation intense aux bêtes, répond dans le cas présent à des enjeux distincts dans leurs parcours respectifs. Pour autant, ces écrits y eurent un même effet principal : revenant par l'introspection sur une expérience vive – de métamorphose et d'acceptation de soi comme être pluriel – ils constituèrent tous deux un point de bascule.

Chez Rosenthal, l'acte de se peindre au croisement du récit autobiographique et du discours de travailleurs s'occupant d'animaux captifs lui permet entre autres d'affirmer, onze ans après son entrée en littérature avec *Dans le temps* (1999), déjà aux Éditions Verticales, sa singularité d'écrivain. Venue des études littéraires – ses travaux critiques portaient sur la poésie amoureuse du XVI<sup>e</sup> siècle – Olivia Rosenthal intègre très tôt la logique de distinction au principe du champ littéraire<sup>49</sup>. Dès la parution de *Mes petites communautés* (1999), son deuxième récit, son œuvre entretient un rapport complexe, d'adhésion et de distanciation, aux écritures de soi alors en pleine expansion. Contractant une dette envers Georges Perec,

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

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

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

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

et notamment l'inventif *W ou le souvenir d'enfance*, qui fait se côtoyer au sein d'un même texte l'autobiographie et le roman, Rosenthal s'empare souvent de formes existantes pour en déplacer certains attendus, en ironiser d'autres, et y créer des espaces d'innovation<sup>50</sup>, se ménageant ainsi un terrain très personnel dans un secteur pourtant très concurrentiel du champ. L'expérimentation continue de dispositifs de plus en plus complexes dans les années 2000 suscite un intérêt croissant de la critique universitaire. Dans ce mouvement d'émergence, *Que font les rennes après Noël ?* est doublement significatif : l'hybridation générique sur laquelle il repose confirme l'inventivité formelle de l'écrivain ; mais elle sert désormais aussi de modèle à une figuration de soi en autrice elle-même hybride, plurielle et singulière, incarnant de ce fait ultimement le projet qu'elle associait à son éditeur<sup>51</sup>. L'hybridité devient désormais une signature, et une forme de proclamation de sa singularité d'écrivain.

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

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

Sa publication chez Verticales, maison d'édition connue pour son catalogue constitué à la croisée de la littérature et des sciences humaines (elle a notamment accueilli plusieurs livres de l'historien Philippe Artières questionnant la frontière entre histoire et littérature<sup>52</sup>), confirme cette ambivalence, invitant à lire ce récit dans le sillage de ses prédécesseurs. La complexité générique interdit, on l'a vu, de séparer les pratiques : le cahier diurne et le cahier noir, pourtant présentés comme distincts, s'y mélangent d'ailleurs à plusieurs reprises.

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

---

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

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

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

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

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

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

Revenue récemment sur la question de la dimension littéraire de l'ethnographie, Martin estime désormais qu'« il n'y a pas à choisir entre la description littéraire et l'analyse théorique, entre la "forme" et le "fond" [...], l'une est la raison d'être de l'autre<sup>53</sup> ». Il faut bien voir que ce désir de « faire de la science et de la littérature<sup>54</sup> » s'applique au travail anthropologique lui-même, et non plus seulement à *Croire aux fauves*. Si les raisons que Martin avance pour justifier cette conjonction ne lui sont pas propres, plusieurs ethnographes les partageant<sup>55</sup>, il en est une qui entre particulièrement en résonance avec l'éthique relationnelle de *Croire aux fauves* et son autoportrait en intercesseur des mondes, puisque l'anthropologie doit à ses yeux prendre une forme en partie littéraire pour « rendre justice [...] au collectif rompu mais vivant qui l'a accueillie chez lui et dont elle se propose de traduire les fragiles manières d'être au monde<sup>56</sup> ».

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

---

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

54. *Ibid.*, p. 14.

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

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

## Bibliographie

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

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

## Politique d'Éloge des bâtards

DENIS SAINT-AMAND, FNRS – Université de Namur

### Résumé

Roman de la résistance, *Éloge des bâtards* se fonde sur l'entrelacement des récits de soi transmis par les membres d'un groupuscule activiste et d'une série d'actions réalisées, discutées ou projetées par ces derniers. Le présent article interroge les ambivalences de cette figuration, en se penchant sur les rouages, effets et valeurs des représentations du groupe et des modes d'agir collectif qu'il développe, et en les confrontant à la fois aux textes antérieurs d'Olivia Rosenthal et à d'autres fictions contemporaines de la révolte (chez Nathalie Quintane ou Sandra Lucbert, notamment) pour tenter de saisir ses logiques et ses enjeux politiques.

Dans sa thèse sur *La Littérature embarquée*, interrogeant les moyens déployés par certaine production littéraire contemporaine pour exister et agir dans un contexte hostile à ses formes et valeurs, Justine Huppe revient sur la dimension « interactionniste » prêtée par Alexandre Gefen au récit *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal (*Verticales*, 2007) : elle montre comment pareille dynamique nourrit en réalité, à la faveur de la prise en considération d'un lecteur empirique (et, plus exactement, à la stimulation de ce dernier, à l'entretien d'un dialogue avec lui), la majeure partie d'une œuvre qu'elle qualifie de pragmatique. Huppe donne de cette façon à voir comment, par un travail de récolte de données et témoignages *in situ*, « Rosenthal se rend [...] attentive à la composition de mondes communs en parcourant les chaînes d'acteurs liés à un même lieu, à une même pratique ou à un même problème » et « étend ainsi le nombre des voix à prendre en compte, un peu comme Bruno Latour l'avait recommandé dans les textes où il repense l'écologie politique, ou comme Howard Becker le préconisait pour construire des représentations sociales adéquates »<sup>1</sup>.

Cette question des « voix à prendre en compte » est au centre d'*Éloge des bâtards* (*Verticales*, 2019), roman polyphonique construit sur les prises de parole de neuf personnages engagés dans un projet activiste. Au sein de la production française contemporaine, ce texte participe d'un ensemble de romans de la révolte donnant à lire les modes de regroupement et d'action de collectifs décidés à faire vaciller une situation qui ne leur convient pas et envisageant, parfois, une véritable révolution<sup>2</sup>. En font notamment partie les trois récits qualifiés par Pascal Mougin de « fictions de la sécession » (*Rêve général* de Nathalie Peyre-

---

1. Justine Huppe, *La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2019, p. 168. Voir aussi Maud Lecacheur, « *Viande froide*. De la réappropriation de la parole à l'architecture d'un lieu », 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. 129-142.

2. Sans chercher à établir une typologie trop stricte, signalons que la logique contestataire et la dynamique perturbatrice de la révolte se donnent à voir comme étape et condition du renversement de l'ordre établi qui est la finalité de la révolution.



bonne, *Les Renards pâles* de Yannick Haenel et *La Conjuration* de Philippe Vasset, tous trois parus en 2013, respectivement chez Phébus, Gallimard et Fayard), qui saisissent le « basculement du monde actuel vers un contre-monde à la faveur de la généralisation d'un scénario alternatif de refus de l'ordre social et politique<sup>3</sup> ». On peut leur associer, parmi d'autres, *Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina (Verticales, 2017), qui relate la séquestration d'un secrétaire d'État par les salariés d'un abattoir placé en liquidation judiciaire, mais aussi la trilogie d'Antoine Bello centrée sur le « Consortium de falsification du réel », organisation vouée à la propagation de mystifications censées perturber les repères cognitifs (*Les Falsificateurs*, *Les Eclaireurs* et *Les Producteurs*, Gallimard, 2007, 2009 et 2015), ou encore *Les Orageuses* de Marcia Burniez (Cambourakis, 2020), qui met en scène des opérations vengeresses ourdies par une collectivité féministe.

À ces récits, on pourrait aussi associer les productions romanesques renvoyant aux mouvements sociaux et dynamiques contestataires de l'époque (ainsi des œuvres fondées sur l'insurrection des Gilets jaunes, parmi lesquelles *Cinq mains coupées* de Sophie Divry, (Seuil, 2020), *Dernière sommation* de David Dufresne (Grasset, 2019) ou *La Fièvre* d'Aude Lancelin (Les Liens qui libèrent, 2020)<sup>4</sup>). Cet ensemble transcende par ailleurs les scènes génériques traditionnelles et peut recouvrir, entre autres, textes autobiographiques (comme *L'Organisation* de Jean Rolin (Gallimard, 1996), fondé sur l'engagement de l'auteur dans la Gauche prolétarienne), romans-poèmes (*Partout le feu* d'Hélène Laurain (Verdier, 2022), fiction de l'activisme écologique), récits historiques (*La Guerre des pauvres* d'Éric Vuillard (Actes Sud, 2020), consacré à la figure de Thomas Müntzer, héraut de la révolte des paysans allemands en 1524-1526 et déjà au centre du roman-fleuve *L'Œil de Carafa* du Wu Ming, 1999) ou satires (*Révolution* de Grégoire Courtois (Le Quartanier, 2011), qui se gausse des tics et apories d'une clique de nantis cherchant le frisson du « Grand Soir »).

Pensée comme refus ou comme opposition à un état de fait, la révolte occupe de façon générale une place majeure dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal : *On n'est pas là pour disparaître* dit l'insupportable absurdité de la maladie d'Alzheimer par le truchement d'un fait divers auquel s'articule la projection de la narratrice dans une future démence<sup>5</sup> ; *Mécanismes de survie en milieu hostile* et *Toutes les femmes sont des aliens*, à la faveur de dispositifs bien distincts (ici, des séquences de thriller sur lesquelles s'enchevêtrent des témoignages relatifs à des expériences de mort clinique ; là, une autoanalyse construite sur une relation de spectatrice à *Alien*, *Les Oiseaux* de Hitchcock, *Bambi* ou *Le Livre de la jungle*), développent en creux une réflexion impliquée sur la domination masculine, les normes et les conditions d'exercice de violences symboliques. La dynamique de la révolte est au cœur d'*Éloge des bâtards*, roman choral fondé sur un dispositif similaire à celui du *Décameron* et qui retranscrit

- 
3. Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futurae*, n° 7, 2016.
  4. Voir aussi Justine Huppe, « L'invisibilité sociale est-elle soluble dans la littérature ? Gilets jaunes et délégations littéraires en déroute », *Elfe XX-XXI*, n° 10, 2021.
  5. Selon Alexandre Gefen, le récit peut se lire comme « une forme participative et un entraînement thérapeutique de résistance à la disparition autant qu'une forme d'accompagnement » (*Réparer le monde. La Littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017, p. 123).

les prises de parole, cinq nuits durant, de neuf personnages insurgés – dispositif qui renoue aussi, partiellement, avec la première manière de l'autrice, marquée selon Fabien Gris par une poésie favorisant les « monologues et discours indirects libres tour à tour paniqués, angoissés, colériques et rageurs<sup>6</sup> ».

### Du groupe au nom

Les circonstances et motifs qui ont conduit les personnages à « entr[er] en désobéissance » (selon la formule retenue en quatrième de couverture) restent flottantes tout au long du récit, l'oppression à laquelle ceux-ci résistent n'étant révélée que par touches. L'intervention liminaire de la narratrice, Lily, permet de situer l'action dans un territoire de peu, zone péri-urbaine où l'énonciatrice a trouvé refuge après la destruction de son appartement et d'où peut s'organiser un désordre défiant la bétonnisation de la ville<sup>7</sup> ; tandis que le discours de Fox donne un cadre temporel approximatif, en évoquant « toutes ces années » que les protagonistes ont passé ensemble (p. 24). La première prise de parole esquisse par ailleurs le portrait du groupe mis en scène :

Il y a Sturm, Macha, Clarisse, Fox, Gell, Filasse, Full, Oscar et moi. Nous nous répétons ces noms comme un mantra, le mot de passe qui ouvre à notre désobéissance civile. Et nous qualifions aussi chacun d'entre nous d'un seul mot pour marquer à la fois notre connivence et le peu de curiosité que nous avons pour nos passés respectifs. Sturm est simplement le puissant, Fox le nerveux, Clarisse la candide, Filasse le berger, Gell le sauvage, Macha la frisée, Full le taciturne, Oscar le dandy et moi, Lily, la secrète. En nous restreignant à être seulement ce que nous faisons de concert, nous nous épargnons tout le reste. Je n'entre pas dans l'esprit et l'intimité de mes compagnons de lutte, ils sont imperméables, hermétiquement clos. J'apprends à ne pas les connaître. Je développe une telle confiance en eux que je commence à relâcher le contrôle que j'exerce sur moi-même. Grâce à notre complicité, je peux de nouveau me mêler au monde sans craindre constamment de me perdre. Cet état dure tant que nous sommes voués à l'action et unis par une conviction et un but communs. Mais un jour, les choses s'enrayent. (p. 18-19)

Réunissant des membres réduits à un nom et un adjectif censé synthétiser les traits les plus saillants de leur personnalité, le groupuscule a des airs de cohorte typique de l'*heroic fantasy* – sinon de horde cheminant d'aval en amont<sup>8</sup>. Ce sont moins les talents des protagonistes qui

---

6. Fabien Gris, « Introduction », dans *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime, op.cit.*, p. 13.

7. « L'espace commun a été réorganisé pour que la population, en augmentation constante, puisse accéder à des logements plus fonctionnels, plus confortables et plus nombreux. Les croqueuses, les pelleuses, broyeuses, cisailles, brise-roche ont rempli leur office. Mon appartement, comme des milliers d'autres, s'est effondré sur lui-même lors d'une séance de dynamitage public. [...] Je vais m'installer là où le foisonnement et le désordre ont encore une petite place, en périphérie. » (Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019, p. 14-15. Sauf précision, les extraits cités sont désormais empruntés au même livre et suivis du numéro de page.)

8. Il n'est pas impossible de lire des allusions à *La Horde du contrevent* d'Alain Damasio dans la façon d'organiser la communauté insurrectionnelle et dans des micro-faits ponctuels émaillant le récit – ainsi, d'un changement de voix de Sturm, justifié par le fait qu'il « se soit pris le vent pleine poire lors de l'une de ses virées au nord de la ville » (p. 266) ; on peut considérer que ces allusions font ironiquement signe vers un autre roman de la révolte.

sont ici valorisés que des singularités physiques ou caractéristiques générales, pouvant éventuellement pallier l'oubli temporaire des prénoms, mais parfaitement insignifiants dans le cadre des actions entreprises par le collectif et en regard de celles-ci. Au début du récit, l'affirmation de la cohésion du groupe et de la « complicité » de ses membres tient surtout de l'auto-persuasion et, comme Fox le laisse entendre, ces derniers se connaissent en réalité très mal :

Après toutes ces années, je me rends compte qu'on a focalisé toute notre énergie sur le règlement de nos différends, nos modes d'intervention, la mise en œuvre discrète des opérations, la lente expansion de nos réseaux de résistance. Mais à force de décider dans l'urgence, qui prend le relais, où on dépose le matériel, chez qui on se replie en cas de problème, on a négligé nos liens personnels au profit de notre capacité d'action. (p. 24)

Cette absence de liens constitue le véritable sujet d'*Éloge des bâtards*, comme a pu le souligner l'autrice en expliquant avoir construit son récit sur la base d'entretiens avec « des gens qui ont des origines incertaines ou qui ont été abandonnés ou qui n'ont pas connu leur père, qui ont donc des histoires familiales un peu rompues au départ. [...] C'est ça que je voulais d'abord raconter, c'était d'abord des histoires de généalogies brisées, d'abandons<sup>9</sup>. » Le roman s'évertue à combler cet isolement en permettant à chaque personnage de raconter son histoire (et parfois d'y enchâsser d'autres récits), entraînant un délitement de ce que Fox appelle la « capacité d'action » des protagonistes au profit d'une cohésion d'ensemble paradoxalement fondée sur la juxtaposition de singularités.

Dans les premières pages, Lily évoque les enjeux de la résistance (« Nous sommes unis par des actions clandestines destinées à empêcher la disparition complète de notre ville. », p. 17) et les modes de rassemblement du groupe (« Nous ne nous réunissons pas, nous nous croisons. », *ibid.*), tout en donnant un premier aperçu des actions perturbatrices que ce dernier entreprend. Au fil des pages, il apparaît pourtant que les personnages sont embarqués dans une sédition sans direction ni véritable unité, dont l'entretien semble parfois tenir lieu de seule finalité. Durant la troisième nuit, l'irruption de l'appareil répressif d'État surprend les insurgés et les fige dans une posture révélatrice :

Les patrouilles sont revenues. Macha n'a pas eu le temps de nous ordonner de nous allonger, alors on a reçu les projecteurs en pleine face. On est restés totalement immobiles, comme si on s'était métamorphosés en statues de cire pour un musée, et qu'on devait représenter un groupe de révolutionnaires pris en flagrant délit de complot. (p. 160-161)

La comparaison des membres de la brigade à des statues de cire est cruellement significative ; parce qu'ils ne sont pas sur leurs gardes, les personnages donnent malgré eux à voir ce qu'ils sont vraiment : des ersatz de révolutionnaires, capables de prendre les poses activistes attendues dans un contexte de répression, mais dont l'efficacité est limitée. Tout au long du

---

9. Librairie Mollat, « Olivia Rosenthal – Éloge des bâtards » (enregistrement d'une rencontre avec l'autrice au salon « Les Correspondances » à Manosque), [www.youtube.com](http://www.youtube.com), 25 octobre 2019. Je remercie Léa Tilkens d'avoir attiré mon attention sur cette vidéo et pour les discussions stimulantes à ce sujet.

roman, entre deux récits de trajectoire personnelle, les membres planifient de futures actions tandis que la narratrice est obnubilée par l'idée de *nommer* leur groupe : « J'ai pensé que pour nous ressouder, on devrait se trouver une signature collective. » (p. 91) ; « Je devais insister pour qu'on se cherche un nom de groupe » (p. 101) ; « J'ai pensé que ce serait le moment, dans ce cas, de poser la question de notre nom, de notre nom commun, le nom de notre groupe. » (p. 140). Cette obsession apparaît ici paradoxale : si la question du nom est cruciale dès lors que le groupe est appelé à une existence publique – en ce que la dénomination permet de définir une identité collective, de marquer les esprits, de synthétiser les valeurs et projets des membres –, elle est plus secondaire dans un contexte de clandestinité forcée. Ce nom, on le devine, sera celui de *Bâtards*, qui s'impose progressivement, permettant à la fois de saisir l'illégitimité du collectif et celle que ses membres se découvrent au gré du dévoilement de leurs origines respectives (« En fait, le bilan paternel est très négatif », résumé Oscar, p. 178, et cette observation peut tenir lieu de synthèse aux récits personnels des protagonistes). L'intérêt de Lily pour la désignation s'affirme au fil du texte et le leitmotiv de la bâtardise évolue, passant d'une condition subie à une axiologie revendiquée et chargée par une valuation quasi-romantique :

Je crois bien qu'aucun des membres du groupe n'aurait le courage de se définir comme bâtard, aucun n'aurait la force de revendiquer cette appellation, aucun ne voudrait se l'appliquer avec la joie de celui dont la stigmatisation décuple la force. Non. Aucun. Mais moi je pense à ce mot, bâtard, je le rumine et il m'inspire. (p. 98)

J'ai pensé que tous les romans racontent des histoires de bâtards, parce que les bâtards sont des aventuriers insatiables, des obstinés, des durs à cuire, leur quête est sans fin. (p. 142)

Tout en naviguant avec le groupe, j'ai dit que le mot espagnol *ruña*, qui désigne en Amérique centrale les chiens bâtards, est le même mot qu'utilisent les locuteurs indiens du quechua pour désigner la personne. Les chiens bâtards de la langue espagnole sont des personnes de la langue indienne. J'ai dit, dans beaucoup de langues, les bâtards et les Indiens appartiennent au bas d'une échelle humaine constituée il y a des siècles par des colons blancs. (p. 188)

Je me prépare à profiter de mon avantage pour relancer l'idée qu'on se donne enfin un nom, *Les Bâtards*, ça serait magnifique, ça claquerait au vent comme une bonne gifle [...] Je réponds que justement, c'est le plus important, ça, multiplier les possibles, inventer des mondes parallèles, proposer des espaces alternatifs. Toute la littérature est travaillée par des histoires de bâtards, je leur dis, parce que les personnages de bâtards restent toujours en mouvement, ils avancent, ils bifurquent, ils trouvent des nouveaux chemins, ils soignent leurs blessures avec les moyens du bord, ce sont de magnifiques aventuriers. (p. 197)

La place de ceux que je n'arrive plus à appeler autrement, parce que je veux retourner le nom terrible qu'on leur donne et m'en affubler comme d'un magnifique vêtement. Les bâtards. Voilà qui nous sommes. Nous sommes *Les Bâtards*. Les agents du désordre. Les petits malins. Les clandestins. Les équivoques. Les insaisissables. Les coriaces et les indomptables. [...] L'histoire de Sturm, c'est son histoire particulière et c'est en même temps celle de tous les bâtards, avec l'abandon initial, le sentiment d'être absolument seul au monde et d'en porter la responsabilité, un mode de vie désordonné, une ardeur et une curiosité insatiables, une envie insondable d'être aimé, une capacité à écarter les

obstacles, à contester et à dérégler, à ouvrir de nouveaux espaces dans toutes les directions, à ne rien hiérarchiser, à chercher partout, tout le temps, à regarder autrui avec pessimisme tout en étant prêt à accorder sa confiance absolue à celui qui serait susceptible de l'aimer, à être infatigable. (p. 307-308)

La dynamique assertive et la portée programmatique de ces extraits leur confèrent des airs de manifeste fragmentaire, témoignant d'un idéal de pureté associé par la narratrice à un imaginaire romantique de la bâtardise. Cette construction mise sur l'accumulation paratactique de valeurs participant à l'éloge de la bâtardise annoncée par le titre du roman, conférant à celle-ci une forme de vertu, en ce qu'elle serait à la fois une manière de fêlure et un gage de liberté, d'aventure, de probité et de courage. Ce type d'envolée relevant d'un lyrisme flottant est loin d'être un hapax dans le récit, et tend à rendre l'ensemble suspect, à tel point que le lecteur est en droit de se demander s'il n'est pas confronté à une satire de l'activisme. D'une part, les monologues de Lily jurent tant sur le plan stylistique que sur le plan imaginaire avec la production habituelle d'Olivia Rosenthal, plus souvent encline au pro-saïsme et au rire en coin<sup>10</sup> qu'à des descriptions érigeant ses personnages en quasi-guerriers de la lumière à la Paulo Coelho (« les bâtards sont des aventuriers insatiables, des obstinés, des durs à cuire, leur quête est sans fin ») ou à des énumérations rappelant les conseils d'un coach en développement personnel et les apophtegmes vagues d'un programme de campagne (« une ardeur et une curiosité insatiables, une envie insondable d'être aimé, une capacité à écarter les obstacles, à contester et à dérégler, à ouvrir de nouveaux espaces dans toutes les directions »). D'autre part, le choix du nom détonne en regard d'une tradition contestataire d'origine anglo-saxonne associant directement l'insulte *bâtards* à la police : le slogan « All Cops Are Bastards », qui se laisse réduire à l'acronyme *ACAB*, fonctionne comme un signe de ralliement et est omniprésent dans l'espace public oppositionnel (laissé sur les murs des rues traversées par des cortèges de manifestants, mais aussi sur ceux des facs, des agoras de banlieue, des stades, des toilettes de café, etc.). Revenant sur la popularité du slogan dans l'essai collectif *Défaire la police*, Serge Quadrupani et Jérôme Floch interrogent la valeur de l'injure en rappelant qu'elle met l'accent sur une faille en matière d'*appartenance* et notent :

C'est un fait que, de par ses origines, la grande masse des policiers appartient aux couches populaires. C'en est un autre, tout aussi incontestable, que, derrière leur rôle officiel de défense de la population, ils renient leur appartenance populaire en défendant l'ordre du monde, de l'économie, de la bourgeoisie, des dominants (libre à chacun, selon ses choix théoriques, de qualifier les forces qui quotidiennement nous écrasent). Tous les flics sont des bâtards car leur fonction en soi repose sur cette ambiguïté, cette hypocrisie : leur légitimité est censée être populaire alors qu'ils servent le pouvoir<sup>11</sup>.

Dans cette perspective, la récupération du mot *bâtards* comme nom de groupe d'un collectif activiste est pour le moins étrange. Quand le personnage de Filasse rappelle à Lily qu'il s'agit

---

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

11. Serge Quadrupani et Jérôme Floch, « Pourquoi les flics sont-ils tous des bâtards ? », dans Jérôme Baschet et al., *Défaire la police*, Paris, Divergences, 2021, p. 6.

d'une injure, celle-ci lui propose de « la retourner en notre faveur », arguant qu'« on devrait revendiquer la bâtardise comme une force, la force des réfractaires, de ceux qui savent faire vaciller les lois quand elles sont injustes » (p. 198). Si, des « Vilains Bonshommes » parnassiens aux « Fauvistes » en passant par les « Impressionnistes », les réappropriations provocatrices de désignations péjoratives exogènes sont fréquentes dans les milieux littéraires et artistiques, il est en revanche plus rare de se baptiser du nom de l'insulte associée à l'ennemi, fût-ce par dérision. Correspondant bien aux trajectoires singulières des différents membres du groupe, toutes et tous aux prises avec les failles de leur histoire personnelle (« Tu vois bien qu'on est comme toi, des laissés-pour-compte », glisse Filasse à Macha, p. 120), le nom peut ici fonctionner ironiquement comme une blague d'initié et dessine alors l'image d'une bande de naïfs, incapables de s'inscrire dans la tradition révolutionnaire et comprenant celle-ci à l'envers.

### Une satire de l'activisme ?

Au fil du récit, plusieurs moments dévolus à l'action révèlent eux aussi un décalage entre le cadre répressif et les moyens mis en place pour entrer en désobéissance. Lors de la première prise de parole de Lily, lesdites actions sont présentées de façon feutrée (le récit prolongeant un *modus operandi* tout en frôlements et chuchotements) ; la narratrice affirme la fonction perturbatrice des opérations, mais, par prudence autant que pour nourrir le charme du secret et conférer à l'entreprise une aura mystérieuse, elle n'entre pas dans le détail des lieux et espaces investis, de la nature des informations échangées et des cibles visées :

Nous sommes unis par des actions clandestines destinées à empêcher la disparition complète de notre ville. [...] Nous échangeons, en nous frôlant, des informations, des données, des projets sous la forme de petits papiers pliés, de codes à déchiffrer, de dessins ésotériques, de clefs USB cryptées. Nous nous relayons pour maintenir les derniers espaces encore en friche, les protéger, en étendre la portée. Nous ajoutons des palissades ici, nous en enlevons là. Nous creusons une tranchée ou déposons un tas de sable pour gêner le creusement d'une canalisation, la construction d'une rampe. Nous brisons des vitres en douce. Nous renversons des installations de chantier. Nous volons des uniformes. Nous bousculons des officiels. Nous répandons de l'eau sur les routes juste avant les grandes gelées. Nous interceptons des trente-trois tonnes et nous les renversons sur la chaussée. Nous dirigeons des dirigeables. Nous allumons des lampes ultrapuissantes là où la nuit devrait régner. Nous coupons des alimentations. Nous détournons des circuits. Nous dynamitons les grands ensembles par petites tranches. (p. 17)

Ce parasitage de normes (communicationnelles, urbanistiques, entrepreneuriales) se prolonge au fil du texte : le lecteur est à quatre reprises amené à découvrir des actions programmées (propositions que les membres du groupe recopient « au crayon sur des minuscules papiers » (p. 85) ; elles sont alors annoncées au conditionnel ou par le biais d'un imparfait engageant un hypothétique futur proche) ou déjà réalisées (relatées au passé composé), à la faveur de listes, composées en italiques et s'amplifiant jusqu'à atteindre trois pages (p. 261-263). Entre ces catalogues d'opérations livrés en bloc, les Bâtards évoquent de temps à autre une action ponctuelle (« On avait lâché des millions de plumes du haut d'une immense tour à l'est de la dalle, on avait fabriqué des nids en plastique, papier, brindilles et mégots, qu'on

avait déposés en grand secret devant les principaux accès piétons du centre. », p. 87), mais c'est bien au détour d'une poétique de l'accumulation que se mesurent l'axiologie du groupe et la manière dont ses membres se représentent les moyens et enjeux de leur révolte.

Ces quatre temps sont structurés autour d'un objectif global, semblant recouvrir l'ensemble des actions et consistant à « satur[er] la ville de signes invisibles » : ainsi définie, pareille ambition peut s'inscrire dans une démarche avant-gardiste post-situationniste misant sur l'éreintement de la routine, l'épuisement sémiotique et la complicité d'une faction d'initiés (dans la mesure où il faut supposer que ces « signes invisibles » sont intelligibles à qui sait voir). Pour autant, nombre d'éléments recensés dans ces listes apparaissent plutôt légers en regard des répertoires d'actions révolutionnaires traditionnels. Plongée dans un moment méditatif, la narratrice effectue un retour sur ces opérations, qu'elle compare à celles mises en place dans les ZAD :

J'ai lu il y a peu l'article d'un écrivain qui se réjouissait de la manière dont les ZAD avaient prospéré et il disait qu'avec leurs masques de hiboux, qui sont des masques pour rire, avec leurs manières théâtrales et potaches, avec leur humour décalé et un peu idiot qui est l'humour des petits, les zadistes avaient réussi à tenir tête aux gendarmes. C'est ce que nous faisons, nous aussi. Nous tenons tête aux milices, nous tenons tête aux familles, nous tenons tête à l'ordre et à la logique. (p. 313)

La revendication d'une posture collective « potache » peut sembler ici réductrice. Le mot *potache* peut recouvrir un ensemble de pratiques perturbatrices et ceux qui les occasionnent, mais est aussi associé à l'inoffensivité et à la légèreté, dans la mesure où la potacherie n'a pas d'autre finalité qu'elle-même, est consciente des limites de son champ d'action et ne cherche pas tant à transformer le monde qu'à y introduire du jeu : qualifier les manières zadistes de « potaches », c'est passer au bleu le programme politique lié à leur démarche et disqualifier celle-ci<sup>12</sup>. Encore peut-on se demander si les actions des Bâtards relèvent effectivement de la potacherie. Certaines d'entre elles tiennent bien d'une logique trublionne et jouent de certains tabous sociaux qu'elles exhibent en pouffant :

*On mettrait des sachets d'herbe sous enveloppe et on les enverrait à tous les habitants de la ville. (p. 85)*

*On allait subtiliser les modes d'emploi des appareils électroniques et leur substituer des extraits du Kama Sutra. (p. 190)*

*On s'introduirait dans les sites de vente en ligne de sorte qu'au lieu de recevoir les articles commandés les clients auraient droit à des godemichés, des boules de geisha, des menottes et d'autres instruments dont ils ne comprendraient ni l'usage ni la provenance. (p. 262)*

---

12. Sur le sujet, je me permets de renvoyer à mon essai *Le Style potache*. Quant à l'idiotie, elle peut apparaître comme une posture délibérée, parfois voisine de la maïeutique socratique, et visant à questionner autant la bêtise que l'intelligence – en témoigne, par exemple, le dispositif mis en place dans le film *Les Idiots* de Lars von Trier (1998), suivant une communauté marginale dans les membres feignent d'être handicapés mentaux quand ils évoluent dans l'espace public (*Le Style potache*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 93-94 et Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, Flammarion, coll. « Champs », 2017 [2003]).

*On ferait exploser des myriades de boules puantes aux abords des banques pour que le doute s'immisce dans l'esprit de ceux qui croient à la non-toxicité de telles installations. (p. 262)*

D'autres rappellent plus volontiers des démarches écologistes pédagogiques :

*On a planté des étiquettes permettant d'identifier toutes les herbes folles qui arrivent à percer la dalle. (p. 135)*

*On a compté toutes les espèces d'oiseaux sur le territoire et toutes les espèces de chauve-souris et toutes les espèces d'insectes et on a placardé la liste complète dans les cages d'escalier des immeubles. (p. 135)*

*On allait intercepter les images enregistrées par les caméras de vidéosurveillance et sur les écrans des PC et on allait diffuser à leur place des films animaliers. (p. 190)*

Ailleurs, c'est plutôt le registre de la performance d'art contemporain qui semble convoqué :

*On défilerait de midi à quinze heures avec des pancartes sur lesquelles il n'y aurait rien d'écrit et avec des porte-voix placés devant nos bouches muettes. (p. 85)*

*On a déambulé dans la ville en portant des bâillons sur la bouche. (p. 135)*

*On défilerait masqués avec de petits panneaux indiquant SEULS AU MONDE. (p. 261)*

*On filmerait des témoins racontant face caméra un souvenir précieux et on garderait au montage toutes leurs hésitations leurs soupirs, leurs ratés et leurs bégaiements puis on s'immiscerait dans les algorithmes de la Toile pour que ces films surgissent à la place des publicités qui polluent les sites. (p. 262)*

Tandis que certaines opérations semblent plus difficiles à concrétiser, et tiennent alors d'une projection fantasmée ou de la blague entre membres de la clique :

*On clouterait de très gros sangliers sous nos semelles et on piétinerait de nuit les abords du nouveau chantier jusqu'à ce que les autorités, craignant une attaque de bêtes sauvages, interrompent provisoirement les opérations de construction. (p. 85)*

*On volerait des tonnes de portables avec lesquels on édifierait une formidable montagne et on proposerait aux gens de récupérer leur bien lors d'une cérémonie nocturne où ils pourraient composer leur numéro et regarder leur téléphone vibrer et s'illuminer dans ces ténèbres montagneuses. (p. 190)*

*On allait coudre ensemble tous les vêtements confiés au pressing de sorte que l'ensemble formerait un immense accordéon d'un seul tenant. (p. 190)*

Parfois, le lexique de l'action directe est bien mobilisé, mais pour être aussitôt balayé par une isotopie ludique, désamorçant non seulement toute possibilité de violence mais aussi toute portée subversive de l'opération, en l'inféodant à une vision du monde infantile :



*On saboterait l'ensemble du réseau électrique, provoquant une panne électrique générale qui obligerait les habitants à utiliser la lampe de poche, la bougie, la dynamo, le générateur, le feu, le cri, l'avion en papier, l'appel lancé entre les tours, le téléphone arabe et le toucher. (p. 262)*

Enfin, cette dynamique tentant de faire passer le *happening feel-good* pour de l'activisme confine parfois au malaise :

*On est entré par effraction au siège de la Banque mondiale pour distribuer des peluches aux employés. (p. 135)*

*On allait déposer sur la voie ferrée des milliers de ballons qui exploseraient en une folle pétarade lors du passage des trains de marchandises. (p. 190)*

*On allait faire irruption dans la cantine de l'école primaire déguisés en superhéros et on distribuerait à tous les enfants le jeu des sept familles redessiné selon des critères de ressemblance plutôt fantaisistes. (p. 190)*

À travers ces actions fomentées au cours de *brainstormings* disruptifs, le groupe se donne moins à voir comme un réseau activiste que comme une bande de joyeux drilles embarqués dans une manière d'« expérience sociale » typique des réseaux sociaux (gestes hyperboliques – *pranks*, gestes solidaires scénarisés, petits spectacles interactionnels faussement naturels, etc. – valant pour eux-mêmes et, surtout, pour le nombre de vues qu'ils peuvent susciter), des disciples de Rémi Gaillard fort peu menaçants et moins que potaches puisque tout à fait enclins à offrir des cadeaux aux employés d'une institution contribuant à leur propre écrasement ou à s'humilier devant des gamins à l'heure du déjeuner. Vaguement perturbateurs, les Bâtards deviennent au fil du récit des insurgés d'ambiance ; ils ne peuvent en aucun cas remettre en cause l'ordre établi en ce qu'ils participent malgré eux à le rendre plus joyeux — quoique certaines de leurs actions et les descriptions se révèlent peut-être plus insupportables encore que la dystopie qu'ils subissent, à l'image d'« *On a installé des miroirs sur le sol pour que les gens marchent sur le ciel* », installation naïve qui ne déparerait ni dans un roman d'Alexandre Jardin ni à la soirée d'inauguration du Printemps des poètes. Ponctuellement, la narratrice, pourtant en parfaite adhésion avec l'ensemble du projet, se rend compte des limites de ce dernier ; après que ses comparses se sont lancés dans un atelier d'écriture de slogans improvisé, elle conclut de cette façon à l'inanité de la démarche :

– C'était beau quand Oscar a écrit sur les murs de la maternité. Vous pensez pas qu'on devrait inventer d'autres phrases ? On en propose ?

Clarisse nous avait déroutés vers les actions à venir. Ça a fusé dans le groupe.

– La fin du monde n'aura pas lieu, a proposé Macha.

– Tous les murs n'ont pas d'oreilles, a crié Sturm. Et il a écouté pour voir si son cri rebondissait sur les vitres d'Oscar.

– Mange ta peur, a dit Gell.

– Qui sème la poussière récolte le désert, a dit Macha.

– Reprenez la parole.

– Apache un jour, Apache toujours.

– Qu'ont-ils fait de nos nids ?

- Ici passerelle invisible.
  - Plus jamais seuls.
  - Le néant recrute.
  - On volera dans leurs plumes.
  - Nous sommes partout.
  - Souriez, vous êtes fichés.
  - Attention nous avons les bras longs.
  - Avant l'autoroute y a eu des mammoths.
  - Mieux vaut bâtard que jamais.
  - Nos yeux vous gardent.
- Et là, j'ai vu qu'on allait se gargariser de mots et que ça ne mènerait nulle part. (p. 202-203)

Confrontée à une liste d'énoncés pour le moins convenus, la narratrice réduit elle-même la production de ces phrases à un exercice de style inoffensif – difficile de ne pas tenir pour satirique ce moment où le slogan contestataire est construit comme un slogan publicitaire, où « ça [...] fus[e] », sans réflexion et sans crainte du cliché, où sont passés au bleu les portées et effets de la parole vive, dissidente, clandestine, à même de contribuer quelquefois à la perturbation d'une norme discursive et, en cela, de faire vaciller une idéologie dominante<sup>13</sup>. Le fait est que la dimension activiste d'*Éloge des bâtards* occupe au final une place à la fois secondaire et dérisoire dans une intrigue principalement constituée par le croisement des récits personnels que les membres du collectif confient à leurs pairs. Dans l'excellent article qu'il consacre aux formes paradoxales de résistance dans plusieurs fictions françaises contemporaines, Frédéric Martin-Achard, tout en tenant les *happenings* du groupe pour « une forme de réenchantement poétique du monde » dont la seule projection imaginaire constitue un acte de résistance dans un contexte de répression, souligne que, dans le roman de Rosenthal,

ces récits de vie prennent rapidement l'ascendant sur la question du pouvoir et des actions séditeuses entreprises par les bâtards. Le roman [...] se détourne de la question politique ou l'aborde de façon oblique, pour se concentrer sur le rapport empathique à l'autre pour fin et moyen ; 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 [...], dont on peut estimer qu'elles constituent des réponses un peu faibles au monde dystopique dans lequel évoluent les personnages<sup>14</sup>.

---

13. Voir à ce sujet les textes de Dionys Mascolo parus initialement dans le bulletin du Comité d'action étudiants-écrivains en octobre 1968 et repris dans *La Révolution par l'amitié*, Paris, La fabrique, 2022, p. 164-191, mais aussi Arno Bertina, « Des tracts et des affiches », dans Linda Lê et al., *Des écrivains à la bibliothèque de la Sorbonne*, vol. 4, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 31-46 ; Zoé Carle, *Poétique du slogan révolutionnaire*, Paris, PUPS, 2019 ; Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2018 ; Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Études françaises*, vol. 54, n° 1, *Écritures de la contestation. La littérature de mai 68*, 2018 ; Denis Saint-Amand, « "Elle le quitte, il la tue". Les collages féministes, une littérature sauvage », *Atelier de théorie littéraire, Fabula*, 2021 ; « 1871 raisons d'y croire. Logiques et imaginaire des Gilets jaunes », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 49, n° 3-4, 2021, p. 374-395.

14. Frédéric Martin-Achard, « L'invisibilité et la marginalité comme formes de résistance paradoxale au pouvoir », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 21, 2020.

L'enjeu du roman est de déplacer la question politique depuis les gestes activistes vers les échanges et confessions que s'autorisent les Bâtards pour apprendre à se connaître – en somme, de glisser de la résistance du groupe vers la résilience des sujets. C'est dans la découverte de zones de partage rendue possible par ces récits-gigognes plutôt que dans des opérations finissant par tourner à la parodie que résiderait un véritable moyen de se rendre maître de sa propre histoire et d'apprendre à supporter le poids des dysfonctionnements familiaux. Autrement dit, ce qu'il y aurait de politique, ici, c'est, bien plus qu'une dynamique du coup de poing, une logique d'attention mutuelle, de sollicitude et d'empathie – mais peut-on considérer que l'ouverture polyphonique, qui constitue l'un des enjeux de l'écriture d'Olivia Rosenthal, a la même portée dans le cadre d'un récit ayant pour toile de fond l'oppression totalitaire que dans certains de ses précédents romans ?

### Ainsi font, font, font...

À bien des égards, *Éloge des bâtards* peut se lire comme un prolongement de *Mes petites communautés*, que Jean-Marc Baud qualifie astucieusement de « roman de "défiliation"<sup>15</sup> ». Prenant conscience du fait qu'ils ne se connaissent pas, les neuf membres du groupe se dévoilent progressivement, révélant, à travers leurs histoires personnelles, des fêlures qui les déroutent et risquent d'affaiblir leur projet (« Gell [...] a dit que ça n'avait aucun sens de poursuivre nos blablas, on se rendait vulnérables [...] », p. 45), mais servent finalement la cohésion de la communauté (« On entrait dans des émotions qui, si on arrivait à les canaliser, allaient peut-être nous souder encore plus. », p. 45). On le sait, l'idée de faire communauté, de tisser des collectivités, de créer du commun est à la fois l'un des enjeux principaux de la pensée de gauche et l'un des écueils de la période contemporaine<sup>16</sup> : dans le roman de Rosenthal, le partage des récits semble posséder une vertu quasi-magique favorisant l'unité et l'harmonie. On pourrait commenter cette mise en fiction du resserrement des liens à l'aune de la « communauté émotionnelle » de Max Weber<sup>17</sup> ou des effets cohésifs de la réflexivité du groupe révolutionnaire observés par Sartre<sup>18</sup> ; elle est le véritable objet de ce roman et la

---

15. 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, op.cit.*, p. 37-50.

16. Pour une réflexion sur les prises poétiques et philosophiques du concept de communauté à l'époque contemporaine, voir Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ?*, Paris, Les presses du réel, 2013.

17. Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, appliquant la théorie de Weber au cas du surréalisme, en proposent la définition suivante : « Par là, nous entendons cette phase idéale, peut-être illusoire, de la vie d'un groupe, se caractérisant par une fermeture symbolique sinon réelle, par une certaine circularité dans les rapports entre les adeptes et surtout par une dominance des facteurs affectifs, émotionnels, sur les facteurs rationnels régissant la modalité des échanges et le fonctionnement du groupe. Cette phase essentielle apparaît toujours au moment où un groupe vient de se former : fermé sur lui-même, lové autour de son leader (objet à la fois d'affection et de respect), le groupe prend conscience de lui-même, éprouve sa cohérence, l'instaure au besoin, pratique l'échange en vase clos. » (« Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38, 1983, p. 27-53).

18. « Cette construction *commune* – c'est-à-dire opérée par chaque tiers comme individu commun – ne peut en aucun cas se réduire à des relations "naturelles", "spontanées" ou "immédiates". Elle se produit en effet quand les conditions extérieures ont suscité dans un groupe de survivance une pratique réflexive : la nature

clef de voûte d'une éthique du dialogue défendue par la narratrice en un passage qui peut tenir lieu de synthèse à l'ensemble du roman :

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

Olivia Rosenthal elle-même, dans plusieurs entretiens, revient sur la portée des confessions à l'œuvre dans *Éloge des bâtards*, soulignant leur fonction dans la constitution d'une communauté soudée :

Ces neuf personnages vont essayer d'agir dans la ville, ils préparent des actions, c'est ça leur objectif, sauf qu'ils se réunissent pour préparer ces actions et au lieu d'agir ils vont se mettre à parler les uns avec les autres de leurs histoires respectives. [...] Petit à petit, grâce à la parole, ils vont réussir à reformer leur groupe, puisqu'on les prend dans l'histoire à un moment donné où le groupe est un peu en danger. [...] Et, en fait, la parole, c'est aussi un moyen, pour eux, de ressouder le groupe autour de leurs histoires individuelles. Au lieu d'imaginer une parole collective, qui s'appuierait sur un discours idéologique ou sur une idée, en fait, c'est une parole collective qui se fonde sur les choses les plus individuelles, les plus intimes, les plus secrètes, avec cette idée que, oui, peut-être, c'est comme ça qu'on arrive à fabriquer du collectif : c'est en s'engageant en tant que soi-même dans la parole<sup>19</sup>.

On l'a vu, cette prise en considération des voix se présente comme l'un des enjeux de nombre de récits antérieurs de Rosenthal et confère à l'écriture (et au travail d'enquête qu'elle présuppose) une fonction particulière dans la mise en place d'une éthique du commun. Pour autant, dans *Éloge des bâtards*, la singularité du contexte dans lequel émergent les histoires personnelles des neuf personnages modifie quelque peu la donne : engagés, ensemble mais sans vraiment se connaître, dans une révolte contre un système totalitaire dont les visées et structures ne sont pas explicitement désignées, les membres trouvent à se reconnecter en se racontant d'où ils viennent et leur collectif devient alors soudé par leurs filiations respectives plus que par leur projet commun, qui prend des airs de carnaval contestataire. Le roman se conclut par l'adoption unanime du nom de groupe *Les Bâtards* et par la promesse d'actions à venir :

[O]n n'en avait pas fini avec nos racines et nos généalogies, on n'en avait pas fini avec nos manières d'habiter ici, on n'en avait pas fini avec l'avenir, on ferait tout pour réhabiliter nos anciens espaces de vie, brusquer les codes, fouiner les sols, passer les frontières, secouer les évidences, reconfigurer les lieux, on se promettait de poursuivre et de recommencer parce qu'il n'y a rien de plus actif en nous que l'indocilité. (p. 323)

---

du danger et de la tâche implique que le groupe – en tant que menacé de se dissoudre – se pose lui-même comme moyen de sa *praxis* et *moyen à consolider*. Ainsi les rapports des membres du groupe s'établissent dans une communauté qui est en train d'*agir sur soi* ; ils sont traversés par cette *praxis* subjective et conditionnés par elle. » (Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1960, p. 451.)

19. Librairie Mollat, « Olivia Rosenthal – Éloge des bâtards », *op.cit.*

Reste que, pendant ce temps-là, la bétonisation de l'espace a autant progressé que les libertés des citoyens ont diminué, malgré la distribution de peluches aux banquiers. Tentons alors, pour terminer, de déplier les implications et les effets d'une telle trame et de ses options formelles. On sait combien l'omniprésence de la thématique de la révolte peut la rendre suspecte : à force d'être ressassée, convoquée partout sans être performée nulle part, elle se révélerait un simple discours de façade, pseudo-menace en réalité parfaitement inoffensive parce que depuis longtemps gentrifiée. Ce sont les effets d'une telle euphémisation de la *révolution* que pointe notamment Nathalie Quintane dans *Ultra-Proust*, au détour d'un dialogue imaginaire déplorant la perte de signification d'une action politique à force de récupérations superficielles :

- *Et toi, qu'est-ce que tu en fais, de la littérature, de toutes les littératures, de Proust comme de Marx ? Comment tu vas faire pour écrire et pour vivre sans pour cela le faire en style révolutionnaire ?*
- Il pourrait très bien y avoir un numéro d'ONPC sur le *style révolutionnaire*, après tout, en fringues et en littérature...
- Tout est là pour ça. L'expo *Soulèvements* juste après le mouvement social du printemps 2016, un must !
- Le bouquin de Macron, *Révolution*.
- Les ateliers « slogans » du centre Pompidou...
- En même temps, c'est pas grave.
- C'est tellement périmé, ça aussi.
- Qu'est-ce que tu veux que ça empêche, qu'est-ce que tu veux que ça retienne...
- Ça vaporise une atmosphère bien pourrie, quand même, bien décourageante, des fois...<sup>20</sup>

La description des actions prévues et réalisées par les Bâtards est-elle un symptôme participant des affadissements observés par Quintane ou s'agit-il d'un geste satirique qui permet à Olivia Rosenthal de situer l'action du politique dans le retissage de liens plutôt que dans l'activisme ? Ce qui est certain, c'est que les opérations du groupe ne peuvent prétendre à bouleverser quelque ordre établi que ce soit. On sait combien les détracteurs des mouvements progressistes ont à cœur de les dévaluer en les infantilisant ; le phénomène a été largement observé au moment de « Nuit Debout »<sup>21</sup>, comme le rappelle Nathalie Quintane dans *Un œil en moins*, au détour d'une scène d'interaction où les militants sont raillés pour les gestes employés lors des débats sur les places : « Vous allez où ? / Ben on va sur la place. / Ah, vous allez faire ça [geste de "ainsi-font-font-font"] ? /... Non, on va faire ça [majeur tendu] ! »<sup>22</sup>. Pareille saillie est aussi fréquemment proférée contre les zadistes, évoqués dans *Éloge des bâtards* à travers leurs « masques de hiboux » et leur goût pour « l'humour des petits ». Il ne s'agit évidemment pas de réduire le rôle fédérateur de la convivialité dans le

---

20. Nathalie Quintane, *Ultra-Proust*, Paris, La fabrique, 2017, p. 25-26.

21. Voir à ce sujet Christine Guionnet et Michel Wieviorka (dir.), *Nuit Debout. Des citoyens en quête d'une réinvention démocratique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

22. Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L, 2018, p. 54.

militantisme ni la joie que celle-ci peut susciter<sup>23</sup>, mais, dans le cas présent, la portée perturbatrice des projets des Bâtards semble éclipsée par une candeur qui tend à les désamorcer.

Dans la troisième et dernière partie de *La Toile*, roman épistolaire 2.0 transposant les jeux manipulateurs des *Liaisons dangereuses* dans un creuset parisien mondain et branché, Sandra Lucbert donne à voir l'enthousiasme avec lequel un couple dépêché à Istanbul pour organiser un événement artistique se trouve embarqué dans l'occupation du parc Gezi (menacé d'être remplacé par une caserne ottomane — situation comparable à la bétonnisation subie par les Bâtards de Rosenthal) et de la place Taksim ; depuis l'entame du récit, les deux personnages se révèlent à bien des égards naïfs et prévisibles, et leur engagement dans le mouvement turc peut sembler frivole, mais les opérations (h)activistes auxquelles ils participent sont loin d'être dérisoires :

Ils ont construit un bulldozer jusqu'au lieu où se trouvaient les blindés de la police : les TOMA (véhicule d'intervention pour la gestion des foules) et ils l'ont appelé POMA (véhicule d'intervention pour la gestion de la police). Très réussi comme répartie : ils donnent du brio à la tactique des actions en miroir. Ils ont aussi initié la pratique de la peinture noire jetée sur le masque des policiers pendant les corps-à-corps. Ces derniers, devant enlever leurs masques pour y voir, s'asphyxient avec leurs propres lacrymogènes. L'ambiance se ressent de cet esprit « jeu d'équipe » : les gens réunis au parc sont de plus en plus nombreux et de moins en moins conformes à l'image convenue de l'opposant à Erdogan. Bien sûr, il y a des étudiants, des écolos, des artistes et des militants LGBT, mais aussi des cadres en costume, des mères de famille, des musulmans strictement pratiquants, des commerçants<sup>24</sup>.

Les hackers agissent masqués, car ils sont hors la loi du point de vue des États. Nombreuses sont les petites mains qui travaillent au maillage des communications pour permettre aux insurgés de coordonner leur action. En Turquie aujourd'hui, des tunnels, des VPN, des proxys ont été répandus par leurs soins pour protéger les sympathisants d'#occupyGezi. On leur doit également les cartes virtuelles, sans cesse actualisées, de localisation de la police : les *cop maps*. Ces cartes permettent d'esquiver les violences, et la stratégie exclusivement défensive des manifestants ne pourrait fonctionner sans elles. À ces petites mains encore sont dus les *care maps*, les plans qui tiennent à jour les zones de soins, les numéros de portables des médecins présents dans chaque quartier<sup>25</sup>.

Il est facile d'opposer les « actions en miroir » du premier extrait aux « miroirs » que les Bâtards ont « installé sur le sol pour que les gens marchent dans le ciel », de même que la politique du *care* déployée par les hackers à celle misant sur la fonction parégorique du récit de soi. Dans l'essai *De la liberté*, Maggie Nelson revient sur l'importance de la joie militante en convoquant, parmi d'autres, David Graeber et Frank Baldwin, signalant que ce dernier « a bien compris le danger qu'il y a à se concentrer sur la prétendue liberté intérieure au détriment de l'accès au pouvoir politique et à son influence. Mais il a aussi fermement déconseillé

---

23. C'est l'un des ressorts que je pointe dans *Le Style potache*, en essayant de montrer comment, au sein de manifestations, grèves ou rassemblements contestataires, le rire peut à la fois permettre un lâcher-prise éphémère dans une situation tendue et contribuer à la fédération du collectif. Mais Carla Bergman et Nick Montgomery en parlent avec bien plus de finesse dans l'essai *Joie militante* (trad. Juliette Rousseau, Rennes, Éditions du Commun, 2021).

24. Sandra Lucbert, *La Toile*, Paris, Gallimard, 2017, p. 376.

25. *Ibid.*, p. 401-402.

d'ignorer l'une quand on est en quête de l'autre.<sup>26</sup> » Dans *Éloge des bâtards*, l'opposition au pouvoir politique qui tient lieu de cadre de départ cède précisément le pas à la quête d'une liberté intérieure émancipatrice, censée garantir la cohésion de la communauté et entretenir ultérieurement « l'indocilité » des personnages. La révolte s'y joue sans doute moins au collectif, mais c'est dans les récits singuliers d'abandon, de relégation et d'oubli que se mesurent les mécanismes d'exclusion et de domination. En raison du cadre contextuel, impliquant une résistance à une forme de totalitarisme jamais désignée explicitement, le dispositif de la collecte des voix et des témoignages – qui révèle son efficacité dans des textes comme *Mes petites communautés*, *On n'est pas là pour disparaître*, *Que font les rennes après Noël ?* ou *Mécanismes de survie en milieu hostile* – provoque ici un effet singulier : tandis que la trame fictionnelle de départ, liée à l'activisme, s'amenuise et que s'épaissit l'épaisseur documentaire, faite du partage des différents récits de vie, le clan se replie en une communauté émotionnelle et la portée de son action contestataire se trouble — ce qui achève de faire d'*Éloge des bâtards* un roman ambivalent et paradoxal, donnant à voir la façon dont un groupe peut trouver sa cohésion dans l'individualisme et lisible tour à tour comme un roman à tiroirs sur fond de vivre-ensemble, une thérapie de groupe doublée d'un manifeste de l'attention, mais aussi une satire transformant l'activisme contestataire en pantomime.

## Bibliographie

- 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.
- BERGMAN Carla et MONTGOMERY Nick, *Joie militante*, trad. Juliette Rousseau, Rennes, Éditions du Commun, 2021 [*Joyful Militancy*, 2017].
- BERTINA Arno, « Des tracts et des affiches », dans Linda Lê et al., *Des écrivains à la bibliothèque de la Sorbonne*, vol. 4, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 31-46.
- BERTRAND Jean-Pierre, DUBOIS Jacques et DURAND Pascal, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38, 1983, p. 27-53. [doi.org/10.3406/prati.1983.1264](https://doi.org/10.3406/prati.1983.1264)
- CARLE Zoé, *Poétique du slogan révolutionnaire*, Paris, PUPS, 2019.
- CHAUDIER Stéphane, « Le pathos intelligent. Rire avec Olivia Rosenthal », dans Laurent Demanze et Fabien Gris (dir.), *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », n° 15, 2020, p. 81-96.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- GOBILLE Boris, *Le Mai 68 des écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
- GUILLOT Céline, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ?*, Paris, Les presses du réel, 2013.
- GUIONNET Christine et WIEVIORKA Michel (dir.), *Nuit Debout. Des citoyens en quête d'une réinvention démocratique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- HAMEL Jean-François et LEFORT-FAVREAU Julien (dir.), *Études françaises*, vol. 54, n° 1, *Écritures de la contestation. La littérature de mai 68*, 2018.
- HUPPE Justine, *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](https://hdl.handle.net/2268/240809)

---

26. Maggie Nelson, *De la liberté*, traduction de Violaine Huisman, Paris, Éditions du sous-sol, 2022, p. 29.

- « L'invisibilité sociale est-elle soluble dans la littérature ? Gilets jaunes et délégations littéraires en déroute », *Elfe XX-XXI*, n° 10, 2021. [doi.org/10.4000/elfe.3665](https://doi.org/10.4000/elfe.3665)
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie*, Flammarion, coll. « Champs », 2017 [2003].
- LIBRAIRIE MOLLAT, « Olivia Rosenthal – Éloge des bâtards », [www.youtube.com](https://www.youtube.com), 25 octobre 2019.
- LECACHEUR Maud, « Viande froide. De la réappropriation de la parole à l'architecture d'un lieu », 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. 129-142.
- LUCBERT Sandra, *La Toile*, Paris, Gallimard, 2017.
- MARTIN-ACHARD Frédéric, « L'invisibilité et la marginalité comme formes de résistance paradoxale au pouvoir », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 21, 2020. [doi.org/10.4000/fixxion.459](https://doi.org/10.4000/fixxion.459)
- MASCOLO Dionys, *La Révolution par l'amitié*, Paris, La fabrique, 2022.
- MOUGIN Pascal, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futurae*, n° 7, 2016. [doi.org/10.4000/resf.858](https://doi.org/10.4000/resf.858)
- NELSON Maggie, *De la liberté*, trad. Violaine Huisman, Paris, Éditions du sous-sol, 2022 [*On Freedom*, 2021].
- QUADRUPPANI Serge et FLOCH Jérôme, « Pourquoi les flics sont-ils tous des bâtards ? », dans Jérôme Baschet et al., *Défaire la police*, Paris, Divergences, 2021, p. 5-30.
- QUINTANE Nathalie, *Ultra-Proust*, Paris, La fabrique, 2017.
- *Un œil en moins*, Paris, P.O.L., 2018
- ROSENTHAL Olivia, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019.
- SAINT-AMAND Denis, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, 2019.
- « "Elle le quitte, il la tue". Les collages féministes, une littérature sauvage », *Atelier de théorie littéraire, Fabula*, 2021. [fabula.org/atelier.php?Collages\\_feministes](https://fabula.org/atelier.php?Collages_feministes)
- « 1871 raisons d'y croire. Logiques et imaginaire des Gilets jaunes », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 49, n° 3-4, 2021, p. 374-395. [doi.org/10.1353/ncf.2021.0015](https://doi.org/10.1353/ncf.2021.0015)
- SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1960.



## Tours et détours du Grand Paris

### *La ronde*, une commande littéraire entre immersion et distanciation

MATHILDE ROUSSIGNÉ, Brown University / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

#### Résumé

*La ronde*, récit audio-balade élaboré en 2016 dans le cadre d'une commande du Grand Paris, permet d'analyser la contradiction entre adhésion et distanciation à la lumière des ambiguïtés et du jeu des positions d'une écrivaine à l'épreuve de la concertation citoyenne et de l'aménagement du territoire. La modalité immersive de la balade-lecture, constamment sapée par un travail de distanciation ironique et critique, constitue paradoxalement un outil privilégié pour une contestation sur le mode mineur des projets d'aménagement urbain. L'article déploie le faisceau d'ambiguïtés d'une telle œuvre qui tâche à la fois de jouer et de ne pas jouer le jeu de la concertation.

*Éloge des bâtards* met en scène neuf personnages d'activistes urbains confrontés à la bétonisation, au quadrillage et à la surveillance permanente des territoires par le pouvoir<sup>1</sup>. S'ils forment une petite communauté de résistance et de parole, ils ne sont épargnés ni par les dissensus ni par les brefs accrochages. Alors que l'une des activistes, Macha, dévoile son projet d'aller coller des affiches subversives aux abords de la rivière, son camarade Gell lui rétorque : « Ben, en même temps, écrire dans la ville, ça fait bien partie d'un plan global d'aménagement du territoire » (*ÉB*, p. 90). D'une telle attaque, qui sous-entend au mieux les risques de récupération de l'entreprise activiste, au pire une collusion entre le geste transgressif et ce qu'il prétend transgresser, la narratrice ne sait que penser : « On ne pouvait pas savoir si la réponse de Gell était sérieuse ou s'il avait prévu de titiller Macha pour la faire sortir de ses gonds » (*ibid.*). Le doute jeté à la fois sur la portée subversive du projet d'affichage de Macha et sur la pertinence des critiques de Gell fait signe vers une question délicate, que posent le travail et les pratiques d'Olivia Rosenthal elle-même : celle des ambiguïtés et du jeu des positions qui relie ou confrontent les politiques urbaines et les artistes<sup>2</sup>.

On abordera ce problème à partir d'une production de l'écrivaine : *La ronde*, récit-balade immersif élaboré en collaboration avec Pierre Aviat en 2016<sup>3</sup>, parfait exemple de

- 
1. Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019. Désormais *ÉB*.
  2. Les enjeux de récupération, de domestication ou d'institutionnalisation des pratiques artistiques font l'objet de nombreux travaux en géographie, sociologie, sciences politiques ou encore en études urbaines. On renvoie ici à quelques travaux spécifiques liés à la question urbaine (Mel Evans, « Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy », *Urban Studies*, vol. 46, n° 5/6, 2009, p. 1003-1040 ; David Ley, « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification », vol. 40, n° 12, 2003, p. 2527-2544 ; Margit Mayer, « First world urban activism: Beyond austerity urbanism and creative city politics », *City*, vol. 17, n° 1, 2013, p. 5-19; Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, PUF, 2009).
  3. Olivia Rosenthal et Pierre Aviat, *La ronde*, récit-balade, texte et voix, commande du Grand Paris Express, gare de Fort d'Issy Vanves Clamart, samedi 4 juin 2016, [soundcloud.com](https://www.soundcloud.com). Désormais *LR*.

littérature exposée et contextuelle<sup>4</sup>. Après la description détaillée du contexte d'apparition de l'œuvre, qui a toute son importance, il s'agit de montrer comment la tension qui s'instaure, au sein de l'objet artistique lui-même, entre les mécanismes d'immersion et de distanciation, est à comprendre à l'aune de la position de l'écrivaine face à la commande.

### L'action culturelle à l'épreuve de la concertation citoyenne

Partie prenante d'un dispositif de concertation citoyenne, de promotion et de cohésion territoriale, *La ronde* est produite dans le cadre de l'immense chantier du Grand Paris Express, consistant en l'extension du métro de la métropole, et lors duquel de grands rassemblements artistiques et culturels sont organisés. Olivia Rosenthal est bénéficiaire d'une résidence de recherche et de création de la Société du Grand Paris pendant trois mois, autour de la gare de Clamart. Le projet prolonge l'entreprise plus générale de l'écrivaine autour d'« Architecture en paroles » qui consiste, depuis 2007, à « rendre compte d'un bâtiment, d'un quartier ou d'une ville, en recourant, non à la description de l'architecture visible, mais en travaillant à partir de la parole de ceux qui parcourent les bâtiments en question, y vivent ou y travaillent<sup>5</sup> ». Quatre volets d'« Architecture en paroles » précèdent *La ronde* : la pièce sonore *Viande froide*, issue d'une résidence au Cent Quatre, la pièce *Maison d'arrêt Paris-La Santé, 42 rue de la Santé, 75014 Paris*, enregistrée pour le Musée Carnavalet, les affiches collées dans la ville de Bobigny (2010) dans le cadre d'une résidence d'une année initiée par le Conseil général de Seine-Saint-Denis (« Écrivains en Seine-Saint-Denis ») à la Médiathèque Elsa Triolet de Bobigny, et enfin « Signes de vie » (2010), deux murs typographiques conçus dans le cadre d'une commande publique de Brest métropole océane pour la construction du tramway.

*La ronde* est présentée lors de la fête KM<sub>1</sub> (Kilomètre 1), première fête du dispositif, sur le chantier de la future gare de la ligne 15, Fort d'Issy-Vanves-Clamart. Le spectateur est invité à écouter le récit enregistré dans un casque au rythme d'un parcours précis et fléché dans les environs du chantier. Selon la Société du Grand Paris, les « fêtes de chantier » se veulent rassembleuses « des habitants, des travailleurs et des forces vives du territoire autour de manifestations populaires », et témoignent de l'impératif croissant de la « participation citoyenne » dans le domaine des politiques urbaines<sup>6</sup>. La Société du Grand Paris a élaboré en 2014 un « Schéma directeur des actions culturelles » qui définit ses orientations en matière culturelle, à l'aide notamment d'un comité d'experts dont, entre autres, Nicolas Bourriaud (théoricien de l'esthétique relationnelle), Fazette Bordage (fondatrice de Mains d'Œuvres à Saint-Ouen, spécialiste des « friches culturelles ») et de directeurs d'établissements d'art

---

4. Voir Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010 et notamment la contribution de David Ruffel (« Une littérature contextuelle », p. 61-73).

5. Présentation du projet *Carceropolis*, [www.carceropolis.fr/\\_Rosenthal-Olivia](http://www.carceropolis.fr/_Rosenthal-Olivia), consulté le 20 novembre 2020.

6. Culture – Grand Paris Express, « Les KM : entre performances techniques et artistiques, symboles des kilomètres à parcourir », [www.culture-grandparisexpress.fr/km-fetes-de-chantier](http://www.culture-grandparisexpress.fr/km-fetes-de-chantier), consulté le 20 novembre 2020.

contemporain. La culture, totalement intégrée au référentiel de la « concertation citoyenne », est d'abord envisagée comme un « vecteur de participation citoyenne, d'inclusion et de cohésion »<sup>7</sup>. Les chantiers prévoyant d'« avoir, pour un temps long, un impact considérable sur les territoires et leurs habitants, tant en termes d'emprise physique que de nuisances (construction des gares, puits d'accès des tunneliers, ouvrages annexes, sites industriels...) », les maîtres mots de l'action culturelle prennent la forme d'une chaîne vertueuse : « appropriation – adhésion – urbanité »<sup>8</sup>. Par ailleurs, il s'agit de faire de la culture un « étendard des "villes créatives" pour développer leur attractivité »<sup>9</sup>. L'utilisation de supports numériques et les projets artistiques co-construits sont à l'honneur.



FIG. 1. Présentation du parcours sur le programme de la fête KM1.

7. Société du Grand Paris, *Schéma directeur des actions culturelles*, 2014, [www.culturenouveau.metro.fr/system/redactor\\_rails/attachments/137/scema\\_dirceteur\\_des\\_actions\\_culturelles.pdf](http://www.culturenouveau.metro.fr/system/redactor_rails/attachments/137/scema_dirceteur_des_actions_culturelles.pdf), consulté le 20 novembre 2020, p. 18.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. *Ibid.*, p. 17.

Sur le terrain, lors de l'événement, il faut nuancer les déclarations de principe et les discours promotionnels : le repas de chantier, « revisité par Thierry Marx » et présenté comme un rendez-vous « populaire » est à plus de 15 euros par personne ; le rendez-vous est aussi et surtout politique (s'y réunissent les élus des nombreuses villes concernées, du département et de la région, le préfet d'Île-de-France, les administrateurs de la Société du Grand Paris, etc.) ; quant à la dimension collaborative et participative des propositions artistiques, elle trouve elle aussi ses limites. Ainsi peut-on interpréter par exemple le contraste entre d'une part le texte de l'artiste Élodie Brémaud sous forme de tract rutilant, qui recueille les réactions anodines des passants qu'elle a croisés lors de son arpentage du territoire, et d'autre part la feuille bien moins paisible d'un collectif d'habitants de Clamart, distribuée en marge de l'événement, qui critique la spectacularisation, la débauche de moyens et les impostures de tels événements culturels :

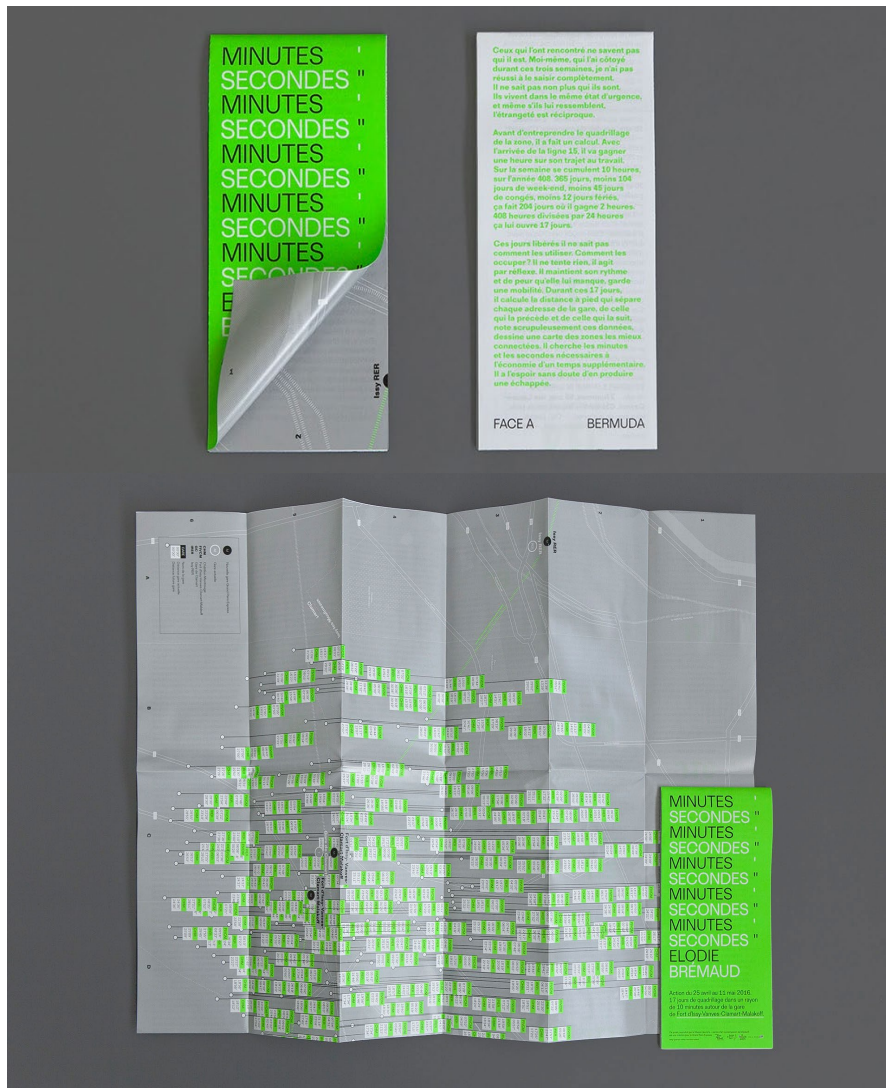


FIG. 2. Élodie Brémaud, *MINUTE SECONDE*, objet imprimé, co-produit par la Maison des Arts – Centre d'art contemporain de Malakoff dans le cadre du Grand Paris Express 2016. À consulter sur [www.behance.net](http://www.behance.net).

Édité par "Les Clamartois parlent aux Clamartois" avec la complicité du CNR

# Un jour à Clamart !

**U**n nouveau journal pour Clamart ?  
La grande fête "km1" du 4 juin 2016  
supervisée par la Société du Grand Paris à  
l'occasion de l'inauguration du chantier de la  
construction de la première gare du futur

métro Grand Paris express a motivé une poignée  
d'irréductibles militantes et militants clamartois, amoureux  
de leur ville, à faire paraître ce média d'un jour.

Si ce journal vous a plu, si vous aussi vous avez envie de faire connaître ce qui se passe  
de positif ou de négatif dans votre quartier, faites nous le savoir. Si vous êtes nombreux  
dans ce cas, clamartois ou associations, nous pourrions alors envisager une parution  
régulière de ce journal d'informations locales, dans le respect de la déontologie  
journalistique.

Pour réussir ce pari, faire en sorte que "Les clamartois parlent aux clamartois", le comité  
de rédaction, qui ne s'interdit pas d'aborder des sujets plus vastes, peut vous aider à  
rédiger votre article. **Qu'on se le dise !**

## Que se passe-t-il au KM 1 ?

Deux événements sont en collision au même moment et au même lieu : le début d'un  
projet de transport en commun qui va rendre la vie plus facile à des dizaines de milliers  
de franciliens et la célébration spectaculaire et triomphante d'une inauguration par des  
notables qui dirigent nos communes, la région et la France et nous méprisent  
profondément.

Comment approuver l'un et dénoncer l'autre ?

Il faut rappeler que le projet Grand Paris Express a été très largement modifié depuis sa  
première version (sous Sarkozy) qui ne prévoyait que de relier des pôles comme Roissy,  
La Défense, Saclay, ... sans se préoccuper des habitants des zones traversées. De  
nombreux maires de banlieue ont exigé, et obtenu, des stations supplémentaires.  
Aujourd'hui, le projet prévoit de desservir de nombreuses zones peuplées et nous ne  
pouvons déplorer qu'une chose : à chaque fois qu'on prévoit un transport coûteux  
(métro souterrain), on assèche pour longtemps les crédits permettant d'améliorer les  
transports légers (bus) qui, pourtant, sont vitaux pour le quotidien de milliers de  
banlieusards.

En revanche, il est très facile de critiquer le grand tralala effectué autour de cette  
inauguration. Des élus viennent "offrir" à la population un spectacle hors de prix. Croyez  
vous que ce sera Bouygues ou Vinci, principaux bénéficiaires du projet, qui paieront ce  
spectacle ? Non, ce sera vos impôts et ce sera encore un peu d'argent que, par exemple,  
le Conseil Départemental 92 ne donnera pas à "La Parenthèse", cette association de  
Clamart d'aide aux familles en difficulté contrainte par Devedjian à licencier son  
personnel ce mois ci. Cette gabegie ne les gêne pas. Et ce seront, sans doute, Péresse,  
Santini, Berger, Germain, Kaltenbach, Vidalies et même Valls, PS et LR réunis qui boiront  
à leur propre santé.

②



FIG. 3. Collectif de Clamartois, « Un jour à Clamart », juin 2016. Tract distribué *in situ*.

L'identification de ces tensions qui entourent l'événement KM1 permet une saisie affinée du contexte mais également des attentes et soupçons qui pèsent sur *La ronde* d'Olivia Rosenthal. Une version remaniée du texte paraît quelques années plus tard, en 2019, dans un numéro de la revue *Vacarme* consacré à la critique de l'aménagement du Grand Paris<sup>10</sup> et appelant à « rétablir un rapport de force qui enraye la machine folle de grands projets<sup>11</sup> ». Si la portée critique du texte trouve parfaitement sa place dans le numéro, le financement par commande qui a relié l'écrivaine à la Société du Grand Paris (SGP), lui, n'y est pas rappelé. S'agit-il alors de voir en Olivia Rosenthal une incarnation réaliste du personnage d'Oscar dans *Éloge des bâtards* ? Agent double, Oscar « participe le jour à la création de panneaux publicitaires un peu partout le long des routes » et la nuit, il revient avec les activistes « en combinaison et en capuche pour coller dessus des contre-indications » (*ÉB*, p. 194). La présentation de l'œuvre sur le support promotionnel de la Société du Grand Paris est loin de laisser présager les interrogations et critiques que la balade-lecture tâche de soulever.

### « C'est pas poétique ça ? » Immersion urbaine et distanciation augmentée

*La ronde*, en jouant des effets produits par l'expérience interactive entre le corps, l'œuvre et l'environnement, s'inscrit dans le grand boom de l'art immersif et renouvelle le mécanisme littéraire de l'immersion : il s'agit d'augmenter, par l'immersion sensorielle, écouteurs aux oreilles et yeux grands ouverts sur le paysage urbain, l'expérience littéraire de l'immersion fictionnelle. La balade-lecture débute néanmoins par un dialogue enregistré entre Olivia Rosenthal et Pierre Aviat qui a pour fonction de créer en effet de distanciation :

Pierre Aviat : Comment on fait alors. C'est toi qui dis l'itinéraire ? C'est moi ?

Olivia Rosenthal : Je préfère que ce soit toi, ce serait plus marrant.

- Je commence, je dis l'itinéraire...

- Ouais dis l'itinéraire

- Et tu...

- J'enchaîne.

- Allez vas-y

- Ok.

- Itinéraire prévu, entre 45 et 50 minutes. Départ gare de Clamart, avenue Jean Jaurès, Rue de Fleury, pont Calmette, rue du chemin vert [...]

- Et y a un raccourci possible. En fait tu passes par les voies de la rue Diderot, et de l'autre côté du prends la Villa Hoche. (LR)

En exposant la fabrique de l'enregistrement, il s'agit d'obtenir du public l'attitude critique appelée, au moins depuis Brecht, par le mécanisme de la distanciation, aux antipodes du dispositif immersif. À la distanciation s'ajoute d'ailleurs la discrète invitation de l'écrivaine à ne pas suivre le parcours indiqué et à emprunter des voies de traverse.

---

10. Olivia Rosenthal, « *La ronde* : Le projet du Grand Paris Express sur la gare de Clamart », *Vacarme*, n° 87, *Paris perdu, plis urbains*, 2019, p. 16-27.

11. Laure Vermeersch, « Le futur effleure l'emprisonnement », *Vacarme*, n° 87, *Paris perdu, plis urbain*, 2019, p. 2.

Une grande partie des extraits qui ont été coupés pour la version écrite de *La ronde* reposent sur ce même jeu de distanciation. Dans *Vacarme*, l'écrivaine retranscrit par exemple l'extrait audio où elle s'efforce de « calculer le nombre d'années qu'il faudrait pour que des travaux de grande envergure finissent par bouleverser de fond en comble nos manières de penser<sup>12</sup> ». Mais dans la version balade-lecture audio, la grandiloquence du ton est immédiatement contrebalancée par une intervention de Pierre Aviat : « C'est pas simple [rires]. Si c'est trop compliqué on en enlèvera » (*LR*). Le flou de la référence pronominale du « en » – s'agit-il d'enlever des passages trop longs dans l'enregistrement ? Ou bien d'enlever de l'emphase ? – renforce l'effet de mise à distance.

Alors que le dispositif de la balade-lecture est présenté sur le support promotionnel comme un renouvellement de « l'art de la balade urbaine à l'ère du digital<sup>13</sup> » destiné à « susciter à la fois la fierté et l'identification des habitants à l'égard de leur gare et un sentiment d'appartenance au réseau<sup>14</sup> », le texte enregistré s'attelle à déstabiliser les mécanismes d'adhésion ainsi que les repérages spatiaux. Aux antipodes du guide touristique, *La ronde* joue à désorienter : « l'impassé de Vanves est à Clamart. Le chemin d'Issy est à Malakoff. La route des Châtillon est à Clamart. La villa d'Arcueil est à Vanves » (*LR*). Poussant plus avant la déconstruction des évidences spatiales, l'extrait à écouter dans la rue du Clos-Montholon, lors du parcours, repose sur une anaphore paradoxale : « La rue du Clos-Montholon est nulle part ». Ces effets de distanciation n'ont pas pour unique fonction d'inciter le public à adopter une attitude critique face au phénomène d'immersion, propre à la forme balade-lecture. Ils nourrissent directement une invitation à prendre du recul sur le chantier lui-même et sur le sens des discours qui l'entourent. Selon le schéma directeur des actions culturelles de la Société du Grand Paris, les « approches sensibles » contribueront à donner du Grand Paris « une réalité poétique et esthétique, vécue et partagée »<sup>15</sup>. *La ronde* prolonge une telle perspective lorsqu'elle rappelle à l'auditeur-promeneur d'écouter les oiseaux : « En 2030, on n'aura plus 20 ans. Mieux vaut vivre au jour le jour et ne pas oublier au printemps d'écouter le roucoulement des pigeons ramiers » (*LR*). La tonalité bucolique est pourtant immédiatement sapée par une intervention de l'écrivaine : « c'est pas poétique ça ? ». À l'heure où la notion de « poétique » est devenu le maître-mot des faiseurs de ville<sup>16</sup>, la qualification est ici à entendre sur le ton ironique. La contradiction constitue ainsi le principe moteur d'une œuvre qui s'efforce de jouer *et de ne pas* jouer le jeu de la Société du Grand Paris.

12. Olivia Rosenthal, *La ronde, Vacarme*, art. cit., p. 17.

13. Société du Grand Paris, « "KM1" : lancement du premier chantier du Grand Paris Express ! », [www.societedugrandparis.fr/info/evenement/km1-lancement-du-premier-chantier-du-grand-paris-express-1331](http://www.societedugrandparis.fr/info/evenement/km1-lancement-du-premier-chantier-du-grand-paris-express-1331), 20 mai 2016, consulté le 13 décembre 2022.

14. Société du Grand Paris, *Schéma directeur des actions culturelles*, op. cit., p. 41.

15. *Ibid.*, p. 43.

16. Voir Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, Thèse de doctorat, Université Toulouse II – Le Mirail, 2010.

### Sous les « liaisons en mode doux », la guerre

Plutôt que d'inciter à la flânerie rêveuse, la balade-lecture invite l'auditeur, dès la première étape du parcours, à baisser le regard et à garder les pieds sur terre, en soulignant d'emblée les limites écologiques de l'infini bétonnage des sols de la métropole (« que reste-t-il dans la terre s'il n'y a pas de terre ? », LR), rejoignant par là l'une des principales critiques que les opposants adressent au projet. Les intérêts au creusement des sols, partagés par les propriétaires privés, les entreprises de BTP et la société du Grand Paris, sont ironiquement rappelés (« Ainsi tout le monde est content »), tout comme la présence de polluants dans le terrain ainsi que de fioul « qui s'est répandu dans les années 1990 par deux cuves qu'un négociant dont on taira le nom a laissées fuir » et qui, « pour réduire les coûts », ne sera pas enlevé. Sur fond de musique électro et de sons futuristes, le texte trouble les apparences festives et progressistes du chantier. D'autre part, les déclarations officielles prônant participation et représentativité dans les décisions sont sérieusement tempérées. La domination masculine qui structure le champ des décideurs est notamment rappelée, sur le mode ironique :

Grâce à l'élection au bureau exécutif du Grand Paris de 24 conseillers contre 4 conseillères la plupart des femmes peuvent prendre leur caddie pour aller faire leurs courses au marché ce serait dommage de priver les hommes des qualités spécifiques qu'ils ont acquises à force de garder leur siège. (LR)

Un tel défaut de représentativité trouve des échos jusque dans les nouveaux noms prévus pour les infrastructures. Les jeux de désorientation spatiale (« le fort de Montrouge est à Arcueil ; le fort de Vanves est à Malakoff ; et le fort d'Issy est à Issy ») jettent un trouble sur les frontières administratives et rappellent aussi à l'auditeur de la balade que le nom provisoire prévu pour la gare, « Fort d'Issy-Vanves-Clamart (FIVC) » omet Malakoff, qui se trouve être l'« une des dernières villes rouges du 92 et la seule ville conduite par une femme sur les quatre composant les quartiers de la gare ». Se détournant des effets de distanciation pour un temps, l'écrivaine déclare que ce nom provisoire « symbolise des pouvoirs contre lesquels il faut se battre ».

C'est que le motif guerrier traverse l'ensemble de *La ronde*. Le titre lui-même joue de l'ambiguïté entre l'imaginaire d'un appel à s'immerger dans un jeu collectif inoffensif (entrer dans la ronde) et un rappel du sens militaire de la patrouille. L'ensemble de la balade-lecture est hanté par « les minuscules cicatrices du passé de ci de là disséminées dans le paysage », faisant signe vers la violence subie par les Communards qui « se sont cassé les dents » contre les Versaillais au fort de Vanves :

En suivant [le chemin de ronde] en dilettante, sans arrière-pensée, sans méchanceté, sans vigilance, tout en ressassant nos soucis quotidiens qui sont assez loin des fédérés et autres oubliés de l'histoire de France, nous finissons par en venir là où nous avons commencé. (LR)

Tenant à distance les discours de célébration, le texte est également marqué par un refus de masquer les disparitions à l'œuvre (ainsi de la rue du Clos-Montholon, condamnée à disparaître, bientôt fermée), et de chanter le progrès (lorsque la balade passe rue de l'avenir, le



récit se fait nostalgique, « on se surprend à regretter ce qu'on a laissé en arrière »). De manière générale, c'est le référentiel culturel de la concertation qui semble mis à mal : loin de mettre en scène un territoire harmonisé où les acteurs œuvreraient *de concert*, *La ronde* rend manifeste la violence qui se loge sous les apparences pacifiées. L'écrivaine interroge par exemple les paradoxes des discours et de l'usage du talus de Malakoff. On a tâché « de le domestiquer, de l'attendrir, de l'apaiser, de le commercialiser et de le mécaniser » en l'appelant désormais « liaison en mode doux », mais « après l'avoir escaladé, dominé et assujetti, aura-t-on définitivement abandonné les actions et les mots guerriers, remisé les histoires de conquêtes, de retraites, de batailles ? » À écouter *La ronde*, il devient difficile de croire au « devenir doux des pentes raides » proclamé par les aménageurs. De la même manière, sous les discours vantant une gestion maîtrisée et planifiée du temps des travaux, l'écrivaine identifie un malaise et de possibles troubles à venir.

Comme le dit l'un des directeurs du pôle, *nous devons faire en sorte que tous les matelas entrent dans les valises*. Alors que le métro de la ligne 15 aurait plutôt pour objectif de fluidifier nos mouvements pendulaires, cette image bizarre et maladroite, *nous devons faire en sorte que tous les matelas entrent dans les valises*, laisse présager une mauvaise imbrication des tâches, des nomadismes d'urgence, des déplacements de foule, des départs improvisés. (LR)

Qu'il s'agisse d'une modalité ironique ou critique, la parole des aménageurs est constamment maintenue à distance. Ces potentialités de la distance *discursive* entrent d'ailleurs en écho, dans *La ronde*, avec les vertus émancipatrices de la distance *territoriale* :

Tous les riverains savent que dans [l]es souterrains inter-communaux, on se conduit plus librement que sur les espaces dégagés proches de son quartier, l'émancipation ou la friponnerie exigeant bien souvent de quitter son voisinage. À mesure qu'on s'éloigne de chez soi, on est moins observé, on perd en visibilité. Voilà à quoi servent ces zones de transit et de passage : elles manifestent, au milieu d'un univers réglé, l'irréductible goût des êtres humains pour les écarts, les comportements minoritaires et clandestins, les minuscules anarchies de la vie individuelle. (LR)

La distance géographique devient la condition de l'écart social, annonçant par là les motifs à venir dans *Éloge des bâtards* où les activistes « viennent presque tous d'ailleurs », « comme s'il fallait venir de loin pour être capable de voir ce qui dans l'urbanisme et l'architecture opprime » (*ÉB*, p. 312). La distance constitue pêle-mêle, chez Olivia Rosenthal, une stratégie auctoriale face à la commande, une stratégie discursive face aux paroles collectées en résidence, une stratégie territoriale face aux aménagements urbains, une stratégie infra-politique fondée sur la notion d'écart.

### « On contestait en mode mineur » : transgresser et revenir sur ses pas

Lorsque le parcours de la balade-lecture se heurte aux grillages qui entourent les voies ferrées et qu'il s'agit de longer, les effets de *distanciation* s'estompent au profit d'une exploration des effets de *suggestion* :

On suit la ligne ferroviaire, frontière nette et bien gardée [...] On a envie d'enjamber et de franchir, en dépit des interdictions. Et quand l'occasion se présente, on monte sur la passerelle qui surplombe la ligne N et on aperçoit au loin dans la lumière scintillante les tours de la Défense vers lesquelles de manière irraisonnée et instinctive on est brusquement attiré. (LR)

L'indéfinition référentielle du pronom « on » et le recours au lexique de l'irrationnel associé au désir de transgression constituent un mécanisme d'adresse qui diffère absolument de celui de la distanciation : il s'agit d'exciter non l'esprit critique mais bien l'inconscient de l'auditeur. *La ronde* a en partage avec les personnages d'*Éloge des bâtards* un rapport au territoire relevant de la frustration et du fantasme de l'écart. La frustration est le produit de l'aménagement du territoire, qui fait précisément « tout pour que les écarts soient quasi impossibles » : « Matériellement on ne peut même pas quitter la route, y a des plots en béton, des tiges de fer, des rebords, des palissades, y a tout un mobilier urbain qui nous tient en respect » (ÉB, p. 123).



FIG. 4. Palissades entourant le chantier lors de la fête Km1. Photo Mathilde Roussigné, 4 juin 2016.

Le roman prolonge les thèmes, les esquisses d'intrigues mais aussi le contexte qui a entouré la production de *La ronde*. Les modalités de gestion du chantier du Grand Paris Express et de la « fête de chantier » sont autant d'occasions d'observer ce mobilier urbain « qui tient en respect » ; le motif de la passerelle condamnée devient le symbole romanesque d'un territoire quadrillé et de frontières infranchissables ; quant aux souterrains de Clamart et Malakoff, qui « permettent aux habitants des communes environnantes de se glisser dans les interstices, de trafiquer, de dessiner, de murmurer » (LR), ils deviennent dans *Éloge des bâtards* de véritables échappatoires « pour fuir vers le nord et le petit bois » (ÉB, p. 300). Face au constat de la bétonisation et de la dégradation des sols accompagnant le chantier des tunnels à venir, la balade-lecture faisait apparaître une résistance mineure : « Il n'y a que les taupes et les musaraignes qui se plaignent » (LR).

*Éloge des bâtards* fournit une version augmentée du fantasme de la résistance animale : « On clouterait les sabots de très gros sangliers sous nos semelles et on piétinerait de nuit les abords du nouveau chantier jusqu'à ce que les autorités, craignant une attaque de

bêtes sauvages, interrompent provisoirement les opérations de construction. » (*ÉB*, p. 85). Dans *Éloge des bâtards* comme dans *La ronde*, les modalités de lutte sont ainsi toujours envisagées sur le mode de la transgression discrète, de la contestation « en mode mineur » (p. 88) : « on ne se met pas au-dessus des lois, précise une des activistes, on cherche les failles » (p. 108). La petite communauté du roman aspire notamment à une modalité d'action spécifique : intervenir par la parole dans l'espace public, à la manière de *La ronde* :

Les légendes nous permettaient de détourner le discours officiel, de faire passer des informations minoritaires. Notre boulot consistait à en inventer de nouvelles pour remplacer celles qui année par année avaient été englouties avec les rues, les vieux immeubles, les passerelles, les marchés. (*ÉB*, p. 149)

Pour autant, une fois encore, Olivia Rosenthal se refuse à un discours d'adhésion totale. *Éloge des bâtards* met d'une part à distance l'idéal de l'action langagière – « on allait se gargariser de mots et ça ne mènerait nulle part » (p. 203), constate la narratrice. D'autre part, les faibles chances de réussite d'une résistance en mode mineur sont exposées : la narratrice « ne croi[t] pas trop en l'entreprise pour elle-même » : « Il faudrait des siècles pour arriver à coloniser les sols par en dessous, et la destruction organisée et planifiée à grande échelle va beaucoup plus vite que la lente et minuscule progression de nos rhizomes et champignons. » (p. 312). De la même manière dans *La ronde*, les effets de suggestion par l'immersion sont contrebalancés par les effets de distanciation : l'appel à la transgression n'est jamais univoque ; il ne s'agit pas de (faire) croire que la balade-lecture produite dans le cadre d'une résidence du Grand Paris constitue un geste de pure résistance. Le projet de la balade-lecture tel qu'il est explicité dans la version audio incarne parfaitement ce point d'équilibre instable entre adhésion et distanciation : « Nous formerons une ronde autour des hommes casqués et de leurs machines, pour garder le sens de la légèreté et le sourire. » (*LR*) La phrase dit, dans le même temps, l'adhésion aux objectifs de la concertation citoyenne et la critique d'une telle adhésion. Entendu au sens de la danse collective, l'évocation de la ronde est un appel à faire du chantier et de la fête de chantier des « biens communs », dans la continuité des perspectives du plan d'action culturelle de la Société du Grand Paris. Mais puisqu'il s'agit de « garder » le sens de la légèreté, la ronde est aussi à entendre au sens guerrier de patrouille, le « nous » faisant alors des artistes les nouveaux chiens de garde des grands projets d'aménagement.

En permanente négociation entre le contexte de la commande et un fantasme de l'écart, l'écrivaine occupe une place instable, contradictoire. Si l'ironie et la distance sont progressivement délaissées au profit d'un fantasme de la contestation en mode mineur, un tel rêve de rébellion est lui-même progressivement déconstruit. L'ambiguïté d'une telle position est parfaitement thématifiée par la recherche d'un « entre deux » lors du parcours urbain :

Une fois passée la ligne de démarcation, et une fois l'autre ville atteinte, on se surprend à regretter ce qu'on a laissé en arrière. Alors on revient sur ses pas, on stationne au milieu, entre deux communes, c'est là, à même le ciel, qu'on éprouve l'étrange satisfaction d'être enfin au bon endroit. (*LR*)

## Bibliographie

- Culture – Grand Paris Express, « Les KM : entre performances techniques et artistiques, symboles des kilomètres à parcourir », [www.culture-grandparisexpress.fr/km-fetes-de-chantier](http://www.culture-grandparisexpress.fr/km-fetes-de-chantier), consulté le 20 novembre 2020.
- EVANS Mel, « Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy », *Urban Studies*, vol. 46, n° 5/6, 2009, p. 1003-1040. [www.jstor.org/stable/43198013](http://www.jstor.org/stable/43198013)
- LEY David, « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification », *Urban Studies*, vol. 40, n° 12, 2003, p. 2527-2544. [doi.org/10.1080/0042098032000136192](https://doi.org/10.1080/0042098032000136192)
- MAYER Margit, « First world urban activism: Beyond austerity urbanism and creative city politics », *City*, vol. 17, n° 1, 2013, p. 5-19. [doi.org/10.1080/13604813.2013.757417](https://doi.org/10.1080/13604813.2013.757417)
- MOLINA Géraldine, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, Thèse de doctorat, Université Toulouse II – Le Mirail, 2010.
- ROSENTHAL Olivia, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019.
- « La ronde : Le projet du Grand Paris Express sur la gare de Clamart », *Vacarme*, n° 87, *Paris perdu, plis urbains*, 2019, p. 16-27. [doi.org/10.3917/vaca.087.0016](https://doi.org/10.3917/vaca.087.0016)
- ROSENTHAL Olivia et AVIAT Pierre, *La ronde*, récit-balade, texte et voix, commande du Grand Paris Express, gare de Fort d'Issy Vanves Clamart, samedi 4 juin 2016, [soundcloud.com](https://soundcloud.com).
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- RUFFEL Lionel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n° 160, p. 61-73. [doi.org/10.3917/litt.160.0061](https://doi.org/10.3917/litt.160.0061)
- SOCIÉTÉ DU GRAND PARIS, *Schéma directeur des actions culturelles*, 2014, [www.culturenouveaumetro.fr/system/redactor\\_rails/attachments/137/scema\\_dircteur\\_des\\_actions\\_culturelles.pdf](http://www.culturenouveaumetro.fr/system/redactor_rails/attachments/137/scema_dircteur_des_actions_culturelles.pdf), consulté le 20 novembre 2020.
- « "KM1" : lancement du premier chantier du Grand Paris Express ! », [www.societedugrandparis.fr/info/evenement/km1-lancement-du-premier-chantier-du-grand-paris-express](http://www.societedugrandparis.fr/info/evenement/km1-lancement-du-premier-chantier-du-grand-paris-express), 20 mai 2016, consulté le 13 décembre 2022.
- VIVANT Elsa, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, PUF, 2009.
- VERMEERSCH Laura, « Le futur effleure l'emprisonnement », *Vacarme*, n° 87, *Paris perdu, plis urbains*, 2019, p. 1-3. [doi.org/10.3917/vaca.087.0001](https://doi.org/10.3917/vaca.087.0001)

# Et si le loup entrait dans la bergerie

OLIVIA ROSENTHAL

Ce texte a été écrit lors d'une résidence qui s'est déroulée à Bonneval-sur-Arc en juillet 2020 à l'initiative de l'Espace Malraux scène nationale Chambéry Savoie et de sa directrice, Marie-Pia Bureau. Pendant quinze jours, Olivia Rosenthal a suivi le travail des éleveur-se-s et des bergers-ères qui vont faire pâturer leurs bêtes sur les alpages. Le texte, dont aucune publication n'était prévue dans le cadre de la commande, a fait l'objet d'une lecture à Bonneval-sur-Arc, le 29 août 2020, lors du festival « Andiamo ! ».

1.

Ils sont tous Blanc<sup>1</sup>  
ou affiliés  
ou joints  
noués  
ou entravés  
par la configuration d'une vallée  
dont le col l'hiver  
est fermé.  
Cramponnés au village  
comme des marins de haute altitude  
qui auraient jeté l'ancre en plein milieu de l'océan  
ils partagent l'histoire terrible des avalanches successives  
dont les traces sont encore perceptibles  
dans les récits  
dans les voix  
dans la rugosité chaotique des coulées de pierre  
et dans les inscriptions du cimetière.

2.

Du côté de l'Aiguille Rousse  
du vallon de la Lenta  
de la Jave, de la Feiche ou du Quinsolet  
je marche vers des brebis dispersées

---

1. Blanc et Anselmet sont les deux noms de famille les plus fréquents dans cette vallée.

souvent cachées dans des combes des vires des ouailles  
au bord des péchailles  
à proximité des cossous  
tous reliefs et lieux qui, malgré leur aspect ouvert sauvage disponible  
sont réunis en parcelles numérotées et cadastrées.  
Même les terres abandonnées au séleçon à la céraïste au serpolet à la linaire au chénopode  
au sorbier des oiseleurs au rumex  
appartiennent à des propriétaires.

Il n'y a pas de terre libre à Bonneval  
Et de fait y en a-t-il encore quelque part ?

3.  
On ne les voit pas  
où sont-elles ?  
pourquoi n'entend-on ni leur bêlement ni leurs cloches ?  
sont-elles montées plus haut pour profiter d'un ailleurs  
où l'herbe serait encore plus verte ?

A moins que dans la nuit  
malgré la présence de 25 km de clôtures  
et de deux gros patous aux allures de moutons grogneurs  
l'une ou l'autre n'ait été attaquée  
par celui qui fait l'objet de toutes les conversations  
de toutes les disputes  
de toutes les passions  
sans doute parce qu'il reste la plupart du temps invisible.

La nuit tous les loups sont gris.

4.  
Ils ne disent pas un loup, des loups, les loups  
ils disent le loup  
c'est une bête générique qui  
quelle que soit la forme qu'elle prend

grand petit mâle femelle  
dominant louveteau ou solitaire  
est toujours seul et majuscule  
Le Loup

comme si un unique spécimen  
ogre ou géant  
était sorti directement d'un conte  
pour venir dans cette vallée  
égorger du bétail doux et inoffensif.

La légende commence quand, entre hommes et bêtes, le lien a été rompu.

5.

Il y a une politique du loup  
comme il y a une politique agricole commune.  
On peut ainsi  
en installant des filets sur les zones où paissent les bêtes  
obtenir une indemnisation pour chaque animal tué par un loup  
à condition de conserver les carcasses  
de les montrer aux gardiens du parc  
pour prouver qu'il s'agit bien d'une attaque  
et pas d'une mort accidentelle ou naturelle  
puisque l'attaque d'une brebis par un loup  
au vu de l'Arrêté du 9 juillet 2019 pris pour l'application du décret n° 2019-722  
n'est plus considérée comme une mort naturelle.

C'est écrit noir sur blanc

Il n'y a pas ou très peu de mort naturelle dans la nature.

6.

Nous avons fabriqué des bêtes tranquilles  
des bêtes faciles  
des bêtes adaptées à notre usage  
des races dont le rendement est meilleur  
dont le lait est plus abondant  
dont les portées sont plus nombreuses  
dont les gestations sont moins longues.  
On va jusqu'à brûler les cornillons des vaches et des chèvres  
pour ne pas qu'elles blessent les pasteurs.  
Mais le troupeau presque entièrement domestiqué  
n'est plus capable de trouver une quelconque parade  
à une attaque de prédateurs.

Même le lilas blanc a une ombre.

7.

Ici il y a des chèvres de Savoie  
des Alpines  
des moutons d'Ile de France, des Suffolk, des Charolais  
des Thônes et Marthod  
des vaches d'abondance  
et des Tarine  
et il y a aussi des croisées  
toutes sortes d'adoptions  
et même quelques hybrides.  
Il arrive en effet qu'un bouquetin mâle engrosse une chèvre  
qu'un cabri soit nourri par des brebis  
et que des agneaux se retrouvent sous des vaches.

8.

La chèvre le bouquetin le chamois le mouflon la gazelle et l'antilope  
appartiennent à la même souche et ont des ancêtres communs  
peut-être même que le bouc n'est qu'un gnou domestique  
on s'émerveille d'en apercevoir galopant dans les réserves africaines  
alors qu'ils broutent ici même sous la forme familière de vulgaires chèvres.

9.

On me raconte  
qu'au mois de février  
quand chèvres et brebis toutes en même temps  
mettent bas  
on peut  
en cas de mort d'une parturiente ou de portée trop importante  
favoriser des adoptions inter-espèces  
et égaliser ainsi le nombre de petits par mère.

On frotte le pelage d'un cabri juste né  
avec la poche d'eau d'une brebis qui vient d'agneler  
afin que trompée par l'odeur  
la brebis accepte de nourrir  
le petit issu d'une autre espèce.  
On me raconte aussi que le bêlement du cabri  
peut alerter la brebis  
et rompre définitivement l'illusion de cette pseudo-mère  
qui reconnaît que le petit dont elle a hérité  
parle et crie dans une langue qui n'est pas la sienne.



Il faut alors frotter à plusieurs reprises le nouveau-né  
avec les poches d'eau et les odeurs moutonnières  
pour initier des relations intimes entre des individus  
qui ne sont pas issus de la même espèce.  
C'est un travail éprouvant  
qu'on tente non seulement pour optimiser les allaitements  
mais aussi pour la beauté du geste.

Il peut y avoir des coups de foudre  
Mais le plus souvent l'amour procède d'une lente accoutumance.

10.

Il arrive  
qu'une chèvre en gestation  
prise peut-être par l'envie d'en avoir fini avec les douleurs de l'enfantement  
adopte  
avant même d'avoir mis au monde le petit qu'elle attend  
un autre cabri tout juste né.

Voilà que plusieurs modes de relation mère-enfant  
viennent bousculer les liens du sang  
inaugurant le règne des croisements des adoptions des métissages  
dont les hommes et les bêtes sont finalement friands.

Personne n'est tout à fait blanc comme neige.

11.

Elevés au milieu du troupeau de père en fils  
et même parfois de père en fille  
ils se méfient un peu des étrangers  
mais savent que, pour éviter les consanguinités,  
et assurer la bonne santé du groupe  
il faut faire venir de l'extérieur  
tous les quatre ans  
de nouveaux boucs et de nouveaux béliers.

On ne peut pas peindre du blanc sur du blanc.

12.

A raison de 230 euros d'indemnisation versée par l'Etat  
pour chaque brebis tuée par le loup  
et de 850 euros par chèvre fromagère  
il serait plus rémunérateur  
de supprimer soi-même ses bêtes les moins rentables  
plutôt que de se fatiguer  
jour après jour  
à les soigner  
à les nourrir  
à faire naître les petits  
et à vendre des agneaux ou des chevreaux  
qui, sur pied,  
malgré l'attention soutenue qu'on leur porte  
ne coûtent  
qu'une centaine d'euros pièce.  
Il y a sûrement quelque chose à réformer dans un système  
qui accorde plus de valeur à une bête morte et croquée  
qu'à un animal, bien vivant, broutant joyeusement dans les prés.

13.

Au printemps  
quand enfin le col est ouvert  
que la vallée n'est plus close sur elle-même  
que bêtes et hommes ne sont plus contraints de tourner en rond  
dans le cul de sac qu'est devenu leur logis  
les brebis sont si heureuses de redécouvrir l'herbe tendre  
qu'elles en oublient leurs petits  
qui courent en tous sens  
galopent errent et se perdent dans des endroits tellement reculés  
qu'ils ne peuvent plus revenir en arrière.

Bien qu'on ait marqué les brebis en fonction du nombre des naissances  
1 agneau marque rouge  
2 agneaux marque verte  
l'amour est intermittent, facétieux, inconstant  
il se moque bien des couleurs.

14.

Peut-être que depuis le néolithique  
il n'y a plus dans la nature quoi que ce soit de naturel  
si on envisage ce terme comme le souvenir d'une lointaine origine  
où tout se régulait sans intervention humaine.  
Certes il y a eu l'Eden  
mais comme chacun sait ce paradis n'a pas duré suffisamment  
pour que ce modèle  
nous permette d'envisager sereinement notre avenir sur cette terre  
d'autant que, si mes souvenirs sont exacts,  
les humains pour d'obscures raisons  
qui tiennent sans doute au désir de ne jamais rester en place  
d'aller plus loin  
un peu comme la chèvre de Monsieur Seguin  
ont préféré quitter ce lieu de concorde universelle  
où les loups vivaient en harmonie avec les agneaux.

On veut toujours monter plus haut  
passer le col  
traverser la frontière  
voir ce que l'au-delà promet.

15.

Il y a Maya  
Onyx  
Okapi  
Orage  
Osali  
Pipette  
Passiflore  
Pivoine  
Stéline  
et Marguerite qui porte le nom de la grand-mère  
même si d'habitude on évite les patronymes des membres de la famille  
et si on préfère les numéros  
pour éviter analogies et confusions.  
Il y a tant de bêtes  
presque une centaine dans le troupeau  
qu'on n'a pas la mémoire suffisante pour tous les prénoms qu'on invente.

16.

Les chèvres sont des animaux sociaux  
comme l'homme et comme le loup.  
Quand elles arrivent adultes dans le troupeau  
sans avoir partagé l'étable avec les autres  
elles perturbent la hiérarchie  
et peuvent être malmenées par le groupe.  
De même une chèvre malade sera souvent mise à l'écart.

Et quand une ou plusieurs d'entre elles succombent à un prédateur  
les survivantes se détournent des cadavres  
et gardent une distance respectable avec les dépouilles  
comme si la seule vue de leurs congénères mortes  
pouvait entraver leur goût pour la cueillette  
et mettre à mal leur pulsion vitale.

Les comportements caprins nous alertent  
sur nos instincts  
nos peurs  
qui nous sommes et qui nous voudrions être.

17.

On ratisse la montagne à la main  
on réunit l'herbe sèche en andins  
on tasse le foin contre sa jambe  
on charge les brassées bien entrecroisées comme des lauzes  
sur deux bois réunis entre eux par un système de cordes  
qu'on appelle des barillons  
puis on ferme l'ensemble en rapprochant les bois  
en resserrant les cordes et en faisant un nœud  
on peigne le foin surnuméraire  
pour obtenir des trousses bien compactes  
qui sont ensuite fixées sur un câble grâce à des crochets à roulettes  
et envoyées d'un petit coup sec le long du filin tendu entre le chalet d'alpage et le lieu-dit Le  
Mollard de L'Ecot quelques 200 mètres plus bas.  
On n'a pas intérêt  
au moment d'envoyer la trousse se fracasser à toute vitesse sur des pneus qu'on a installés  
pour freiner son arrivée  
on n'a pas intérêt  
à laisser traîner une corde  
où une main un doigt un pied pourraient s'emmêler et partir avec.

On ne dit pas ici qu'on a la mort aux trousses  
mais peut-être qu'on le pense quand même.

18.

En passant la frontière des Alpes  
le loup  
sans le savoir  
a changé la politique agricole de l'Etat.  
28 millions d'euros sont alloués chaque année aux éleveurs  
pour que sa présence soit en quelque sorte compensée  
par diverses subventions et indemnités  
qui exigent de celui qui veut en bénéficier  
une adhésion à des conventions complexes  
des engagements et des signatures  
socle d'un contrat économique par lequel l'éleveur accepte, en échange d'un salaire décent,  
de se conformer à des règles strictes.

L'Etat se comporte comme un seigneur avec ses vassaux  
et il est très difficile de sortir de ce système  
où l'adoubement prend la forme d'une subvention  
dont l'éleveur a absolument besoin pour survivre.

Le réel n'est jamais tout blanc ou tout noir.

19.

Sur les collines et les sommets  
troupe meutes clans bandes et hardes  
débroussaillent les terrains  
dessinent des sentes  
ouvrent des voies  
façonnent les paysages.  
Nous marchons et marcherons dans leurs traces  
sans cloche et parfois sans papiers  
mais avec des visées personnelles  
censées nous permettre  
de sortir du troupeau  
ou au contraire de nous y fondre.

Pour qui serons-nous des étrangers ?

20.

Ici, il y a des blancs  
je veux dire  
des silences  
rompus par le sifflement d'alerte d'une marmotte  
le bêlement d'une chèvre  
le tintement du troupeau  
repères intermittents  
qu'un curieux venu percer les brouillards et les brumes  
peinerait à traduire en mots.

*Je remercie chaleureusement Laure qui a assuré l'organisation des rencontres. Quant à Magali, Thomas, Louise, Brigitte, Rémy, Dimitri et Marc, ils m'ont été indispensables et précieux : ils m'ont accueillie, m'ont expliqué avec beaucoup de générosité comment ils travaillaient, ont partagé avec moi leurs doutes et leur passion.*

## « 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.

## Écrits, créations et travaux d'Olivia Rosenthal

On trouvera ici une liste exhaustive des écrits créatifs, critiques ou journalistiques, des travaux de littérature et de recherche-création et des créations artistiques d'Olivia Rosenthal – que nous remercions chaleureusement de nous avoir fourni une telle archive. N.B. : Ne sont pas ici répertoriés tous les articles et travaux qu'elle a réalisés sur la Renaissance.

### Récits publiés

*Un singe à ma fenêtre*, Verticales, 2022 (sélection du Prix Femina, finaliste du Prix Médicis).

*Éloge des bâtards*, Verticales, 2019 ; Folio 2021. Prix Transfuge du meilleur roman de la rentrée, 2019.

*Jouer à chat*, Invenit, 2017.

*Toutes les femmes sont des aliens*, Verticales, 2016.

*Mécanismes de survie en milieu hostile*, Verticales, 2014 ; Folio 2016. Traduction en coréen, Alma éditions, 2020 ; traduction en allemand, éditions Matthes & Seitz Berlin, 2017 ; extraits traduits en néerlandais pour la revue *Terras*, n° 11, juin 2016. Adaptation du texte en intégrale sous la forme de cinq performances d'une heure chacune par Caroline Cauchi (compagnie Les Serres Chaudes, mars 2017).

*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Verticales, 2012. Deux des textes contenus dans ce livre ont été traduits en anglais (États-Unis) : « The Tears », Toad Press, 2014 et « Vertigo », revue OR (*The Graduate Writing Program*, Otis College of Art and Design, Spring 2013).

*Que font les rennes après Noël ?*, Verticales, 2010 ; Folio 2012. Prix Alexandre-Vialatte et Prix du Livre Inter 2011. Finaliste des Prix Femina, Médicis et Décembre. Traduction en italien, Nottetempo, 2012 ; traduction en anglais, *And Other Stories*, 2018. Plusieurs adaptations théâtrales, dont une lecture intégrale du texte dans une mise en scène de Anne Théron au musée de la Chasse (festival Paris en toutes lettres, novembre 2013). Dernière adaptation en date par Mathieu Touzé pour le festival Étrange Cargo qui s'est tenu en mars 2020 à la Ménagerie de Verre à Paris, reprise en novembre 2022.

*Viande froide*, Lignes / Centquatre, 2008. Extrait du livre publiés dans une anthologie de la littérature française contemporaine en suédois, 2010.

*On n'est pas là pour disparaître*, Verticales, 2007 ; Folio, 2009. Prix Wepler-Fondation la Poste, Prix Pierre Simon « Éthique et société » ; Prix franco-allemand Candide. Diverses sélections littéraires (Prix Goncourt, Livre Inter, sélection France Inter – JDD). Traduit en anglais (États-Unis) sous le titre *We're not here to disappear*, Otis Books, 2015 ; traduction allemande, Ulrike Helmer Verlag, 2017. Autre traduction en suisse allemand pour la radio suisse. Création de deux fictions radiophoniques (en français et en allemand) à partir du livre pour France Culture et pour la radio sarroise (2009) et de plusieurs adaptations théâtrales (par Cyril Teste, par Christine Koetzel, par La Compagnie La Bocca della Luna). Création d'une nouvelle adaptation de ce texte par Mathieu Touzé au Théâtre 14 (Paris), représentations en septembre-octobre 2021, reprise en janvier-février 2023.

*Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Verticales, 2005. Sélectionné en 2006 par la Villa Gillet et le bureau du livre français à New York avec neuf autres textes français pour représenter la France dans un numéro spécial sur la Littérature française intitulé *French Voices* (dans ce numéro, extrait d'un des chapitres du livre traduit en anglais assorti d'un texte écrit par l'autrice et intitulé « Zone franche »). Numéro largement diffusé aux États-Unis par le biais du Bureau du Livre à New York.

*Les sept voies de la désobéissance*, Verticales, 2004. Traduction en hongrois, Nyitott Könyvműhely, 2008.

*L'homme de mes rêves ou les mille travaux de Barnabé le sage devenu Barnabé le bègue suite à une terrible mésaventure qui le priva quelques heures durant de la parole*, Verticales, 2002.

*Puisque nous sommes vivants*, Verticales, 2000.

*Mes petites communautés*, Verticales, 1999.

*Dans le temps*, Verticales, 1999.

## Pièces de théâtre publiées

- Une petite commande*, dans le cadre du programme « Les Intrépides » initié par la SACD et le festival d'Avignon, L'avant-scène théâtre, 2022.
- La découverte de l'Amérique*, dans le cadre du festival Paris des femmes, L'avant-scène théâtre, 2021.
- Les Lois de l'hospitalité*, Inventaire/Invention, 2008. Mise en scène Marie Vialle aux Subsistances à Lyon en avril 2008. Reprise sous une forme modifiée en 2011.
- Forêt Vierge*, ThéâtreS, décembre 2007. Mise en voix et en espace par Camilla Saraceni avec Micha Lescot au Théâtre du Rond-Point en 2014.
- Les Félics m'aiment bien*, Actes Sud-Papiers, 2005. Mise en scène Alain Ollivier au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis en janvier 2005.

## Textes publiés dans des collectifs

### En revues

- « Intermédialités : table ronde avec Anne-James Chaton, Frédéric Ciriez, Jean-Charles Massera et Olivia Rosenthal, par Gaëlle Théval », dans *Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout*, dir. Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux, Classiques Garnie, 2022.
- Entretien avec Fabien Gris, dans *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, dir. Laurent Demanze et Fabien Gris, Classiques Garnier, 2020.
- « Notes pour l'écriture de *Mécanismes de survie en milieu hostile* », dans *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, dir. Laurent Demanze et Fabien Gris, Classiques Garnier, 2020.
- « Monnaie de singe *Monopoly money* » (en traduction anglaise), *Electra*, n° 13, 2021.
- « Petits fauves », *Billebaude*, n° 15, « Fauve », 2019.
- « Les Termites », *AOC*, octobre 2019.
- « Ma panoplie littéraire », *Décapages*, automne-hiver 2019.
- « La Ronde, projet du Grand Paris Express sur la gare de Clamart », *Vacarme*, printemps 2019.
- La littérature exposée 2*, numéro coordonné par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 192, 2018.
- « Portraits de novembre », *Revue des Deux Mondes*, juin 2016.
- « Il y a de drôles de fruits qui pendent aux arbres ». Publié dans la revue en ligne de l'Ensemble intercontemporain, décembre 2015 ([www.ensembleintercontemporain.com](http://www.ensembleintercontemporain.com)). Repris en allemand dans *Die Horen*, n° 267, « Zeitgenössische Literatur aus Frankreich », Wallstein Verlag, Göttingen, 2016. Nouvelle édition de l'article dans *Olivia Rosenthal, le dispositif, le monde et l'intime*, dir. Laurent Demanze et Fabien Gris, Classiques Garnier, 2020.
- « Entretien autour de *Mécanismes de survie en milieu hostile* », *Temps Noir*, n° 18, 2015.
- « Noisindia », *If*, n° 42.
- « Le commencement de quelque chose », *NRF*, octobre 2012.
- « Le G... est l'avenir de l'homme », *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 16, décembre 2012 (première parution dans *Télérama*, n° 3181, 2011).
- La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, numéro coordonné par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 160, 2010.
- « Assignés à résidence » (en collaboration avec Philippe Bretelle), *De(s)générations, peuple des voix*, n° 10, 2010.
- « La répétition fatigue le réel, entretien avec Guy Poitry », *Hétérographe*, automne 2010.
- « Le Vertige », *If*, n° 33, 2009.
- « C'est le moment ou jamais de disparaître », *Action restreinte*, n° 10, 2008.
- « Ici », *Geste*, n° 5, septembre 2008.
- « Plaidoyer en faveur des rats de Paris », *Pylônes*, n° 6, 2008.
- « La chair du chien », *Écritures*, n° 15, 2007.
- « Les félics m'aiment bien, un texte pour la scène », entretien avec Alain Ollivier, *Littérature*, n° 138, 2005.
- « Dans le temps, brouillons », *Po&sie*, n° 79, 1997.

**Dans des livres**

- « Toutes les voix du dehors : entretien avec Violaine Houdart-Mérot », dans *Fictions documentées*, dir. A.-M. Petitjean, Éditions Le Manuscrit, 2020.
- « Forêt vierge », dans *La fin des forêts*, catalogue de l'exposition de la Fondation Yvon Lambert dans le cadre du festival Viva Villa !, septembre 2019.
- « Les auteurs n'aiment pas qu'on les confonde avec leurs personnages. Souvenirs d'une nuit à Manosque », dans *Une nuit à Manosque*, Gallimard, 2018.
- Participation à l'écriture de *Un été au Havre*, Paris Gallimard, 2017, textes écrits par la Cie des Vitriers (Koffi Kwahulé, Thierry Illouz, Camille Laurens, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Sylvian Prudhomme, Olivia Rosenthal, Lydie Salvayre) à l'occasion de la manifestation des 500 ans du Havre.
- « Le Refuge », dans *En présence des livres, six points et contrepoints architecturaux et littéraires autour des bibliothèques de Pierre Riboulet*, Les Productions du Effa, 2016.
- « Le climat n'est pas bon », dans *Le Parlement sensible, Du souffle dans les mots. 30 écrivains s'engagent pour le climat*, Arthaud, 2016.
- « Qui êtes-vous Georges Perec ? », dans *Georges Perec*, Éditions de L'Herne, 2016.
- « J'ai fait ce qu'ils m'ont dit », dans *Jamais sans un livre*, Centre Dramatique National Orléans, saison 2014-2015, dir. Arthur Nauzyciel.
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2. *Écriture et matériaux*, Inculte, 2014.
- « La situation mérite attention », dans *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Skira Flammarion, 2013.
- « Es-tu là ? », dans *A nouveau un livre : saison 2011-2012*, dir. Arthur Nauzyciel, Centre Dramatique National Orléans, 2011.
- « Le rôle et la présence des animaux dans le roman », dans *Les Assises internationales du roman 2011*, en partenariat avec *Le Monde* et la Villa Gillet, Christian Bourgois, 2011.
- « Sacha s'en va », dans *Sacha Lenoir. 5 écrivains, 5 cinéastes*, Capricci, 2011.
- « Paris la Santé, 42, rue de la Santé 75014 Paris », dans *L'Impossible photographie : prisons parisiennes 1851-2010*, Paris Musées, 2010. Pièce sonore audible sur [www.carceropolis.fr](http://www.carceropolis.fr).
- « Petite pièce avec Olivia », dans *Concordan(s)e entre un chorégraphe et un écrivain*, L'œil d'or, mémoires et miroirs, 2010.
- « Non », dans *Lexique nomade, Les Assises internationales du roman 2008*, en partenariat avec *Le Monde* et la Villa Gillet, Christian Bourgois, 2008. Traduction en anglais (États-Unis), Columbia University Press, 2010.
- « La Bête et la bête - ISO 11784 », dans *La Meute*, publié par Stéphane Thidet, Éditions Coiffard, 2009.
- « Nous jouons avec le chien », dans *À quoi jouons-nous ?*, textes réunis par Lionel Ruffel, Cécile Default, 2008.
- « Recette pour ne pas », dans *Seize nouvelles*, Thierry Magnier, 2008.
- « La zone d'inconfort », dans *Le roman quelle invention ! Les Assises internationales du roman 2008*, en partenariat avec *Le Monde* et la Villa Gillet, Christian Bourgois, 2008.
- « Jouer », « Neige », « Toison », « Unique », « X », dans Collectif Odessa, *Pour Zarma, changer à Babylone*, Filigranes Éditions, 2008.
- Olivia Rosenthal parle des Éditions Verticales*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007.
- « Science-fiction », dans *L'aujourd'hui du roman*, Cécile Default, 2005.

**Dans la presse**

- « Nous sommes partout : un collage féministe sous le regard d'Olivia Rosenthal », publication initiée par le BAL et publiée dans *Libération*, 13 novembre 2021, rubrique « En présence des images ».
- « Partiale conquête », *Le Vif/Express*, numéro d'été sur « Objectif lune », 11 juillet 2019.
- « L'amour, pas la guerre », *Le Monde*, série d'été, juillet 2017.
- « Je n'irai pas au zoo de Vincennes », *Le Magazine littéraire*, n° 544, 2014.
- « Hostile et volatils », *Le Libé des écrivains*, 29 novembre 2013.
- « Pourquoi aimons-nous les animaux ? », *Philosophie magazine*, mars 2014.

- « Mes mythologies », *Le Monde*, 10 juillet 2013.
- « Sauts en hauteur de J.M. Coetzee », *Libération*, 15 mars 2012.
- « *La Douleur* de Marguerite Duras », *La Croix*, 20 juillet 2011.
- « L'art de la guerre », *Mediapart*, décembre 2009.
- « La littérature n'est pas faite pour rassurer », *Le Monde des Livres*, avril 2008.
- « Je suis un pédophile multirécidiviste », *Le Libé des écrivains*, avril 2008.
- « Les Dieux du stade », *Journal du Dimanche*, septembre 2007.
- « Journal d'une sélection au prix Goncourt », *Journal du Dimanche*, novembre 2007.
- « Pour qui vous prenez-vous ? », numéro spécial de *La Quinzaine littéraire*, août 2004.
- « A votre guise », *La Quinzaine littéraire*, octobre 2000.

## Performances et spectacles

- Lecture musicale à partir d'un montage de *Un singe à ma fenêtre* (Verticales, 2022) pour le Festival Paris en toutes Lettres (Maison de la Poésie, novembre 2022), en compagnie de la compositrice et musicienne Ruppert Pupkin et du guitariste Benoît Perraudeau.
- « Sortir du cadre », une conférence performée sous la forme d'un diaporama, autour de la fabrique du livre *Un singe à ma fenêtre* (Verticales, 2022) présentée au festival Les Correspondances de Manosque, au festival *Extra !* (Centre Georges Pompidou) et au festival Actoral (Montevideo Marseille), 2022.
- Le commun des mortels*, conférence performée écrite pour Keti Irubetagoiena. Créée au Théâtre ouvert à Paris (mai 2022), reprise en Avignon (juillet 2022) et en tournée en 2022-2023 et 2023-2024.
- Spectacle dansé conçu et écrit avec Carlotta Sagna pour le festival *Concordan(s)e, On a jeté le bébé avec l'eau du bain*, création pour l'Etoile du nord (avril 2020), tournée annulée pour cause de Covid, reprise à la médiathèque Marguerite Duras (Paris), la médiathèque de Saint Herblain et la Maison de la Poésie en avril 2022.
- Lecture musicale d'extraits d'*Éloge des bâtards* (Verticales 2019) en compagnie de Bastien Lallemand (compositeur et interprète), Maison de la Poésie, décembre 2019. Reprises au festival Hors limites, au festival L'Escale du Livre, à la médiathèque de La Roche-Sur-Yon en mars et avril 2020 (annulées pour cause de Covid) puis au festival Histoire et Cité de l'université de Genève (mars 2021), à la scène nationale de Saint Nazaire (décembre 2021), à la médiathèque Marguerite Yourcenar à Paris (janvier 2022).
- Macadam animal*, un spectacle littéraire, musical et vidéo réalisé et interprété en compagnie du compositeur Eryck Abecassis. Création à la MC 93 de Bobigny en décembre 2018. Reprise en fragments ou en entier lors de divers festivals (Fondation Yvon Lambert en Avignon, Maison de la Poésie de Nantes, Scène Nationale de Tulle-Brive en octobre 2019, festival La Nuit des idées à Sydney en janvier 2020, Espace André-Malraux, Scène Nationale de Chambéry en juin 2021).
- Lecture musicale avec Eryck Abecassis (compositeur et vidéaste) des *Chiens errants* (2<sup>e</sup> volet du projet « Macadam animal ») à l'Institut français de Casablanca (mai 2017). Le premier volet a été créé à l'Espace Khiasma en février 2016 dans le cadre d'une série de formes musicales et littéraires brèves en cours de réalisation sous le titre *Macadam animal* (production La Muse en Circuit). A écouter sur radio R 22 ([r22.fr](http://r22.fr)).
- Retour de Kigali*, mise en scène (texte, musique et vidéo) à partir de textes réalisés lors d'ateliers de création qui se sont tenus à Kigali (Rwanda). Créé au Théâtre Ouvert à Paris (avril 2016), reprise au Tarmac (novembre 2016) et à Kigali (novembre 2016). Voir [www.theatre-ouvert.com](http://www.theatre-ouvert.com).
- Écriture de textes de théâtre pour le collectif Ildi! eldi. Dernier texte écrit « Tous les hommes sont des vampires ». Mis en scène avec les quatre autres textes déjà parus dans une série intitulée *Antoine et Sophie font leur cinéma* (production Cent Quatre, janvier 2017, nombreuses dates dans des CDN et Scènes nationales).
- Lecture-performance musicale de *Bambi dans la jungle* en compagnie d'Antoine Oppenheim (festival Actoral septembre 2016, reprise à l'Usine C, Montréal, Canada, au théâtre de la Joliette à Marseille, au festival Lire en poche de Gradignan, au salon du livre de Besançon entre septembre 2016 et octobre 2019)
- La ronde*, une œuvre littéraire et musicale autour de la future création du Grand Paris Express, réalisée avec Pierre Aviat, compositeur et interprète. Production Cent Quatre, 2016. Disponible sur [soundcloud.com](https://soundcloud.com).

- Lecture musicale de *Mécanismes de survie en milieu hostile* (Verticales, 2014) en compagnie de Pierre Aviat (compositeur et interprète). Créée à la Basilique Saint-Denis avec la collaboration du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis ; reprise à la Maison de la Poésie, au Théâtre Ouvert et à la Ménagerie de Verre (Paris), au festival Le Printemps du livre de Grenoble, à la médiathèque de Limoges, etc. Une trace de cette lecture enregistrée à Limoges est disponible sur [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com).
- Spectacle *Le Vertige*, en collaboration avec Chloé Moglia (création dans le cadre du programme Sujets à Vif Festival d'Avignon/SACD juillet 2012). Repris au Quai, Scène Nationale d'Angers (février 2013), au Cent Quatre (avril 2013), au Lieu Unique de Nantes (juin 2013) au Manège, Scène nationale de Reims (septembre 2013) au Bateaufeu, Scène nationale de Dunkerque (octobre 2014). Extraits sur [www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com).
- Noisindia*, lecture musicale multimédia, conçue et réalisée avec Eryck Abecassis (compositeur et vidéaste), créée en 2012 au Générateur (Gentilly). Reprise à Nevers (festival Tandem), à Clermont-Ferrand (festival Musiques démesurées), à Thionville et à Metz (festival Court Toujours), à Paris (Maison de la Poésie et carte blanche à la médiathèque Faidherbe), à Mende (festival Instants sonores), à Montréal (festival Escales improbables). Voir [www.eryckabecassis.com](http://www.eryckabecassis.com).
- Spectacle *Olivia et Denis occupent le terrain*, feuilleton en trois épisodes, création au CDN Orléans, mars 2012. Reprise Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, juin 2012 et à l'Atheneum de Dijon en février 2013.
- Performance et film *Les Larmes*, en collaboration avec le cinéaste Laurent Larivière. Création pour le festival Actoral au théâtre de la Colline à Paris (septembre 2008). Reprise au Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon en octobre 2008 puis à la médiathèque de Saint-Etienne (novembre 2009) et au Le Trident – Scène nationale de Cherbourg-en-Cotentin (mars 2010). Extrait de la performance sur [www.laurentlariviere.fr](http://www.laurentlariviere.fr).
- Performance *Olivia et Denis parlent de l'autre sexe*, créée pour le « Week-end à réaction » du Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon en mars 2009. Reprise en avril 2009 au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine et en février 2010 à la médiathèque de Bobigny.
- « C'est très loin d'ici », une lecture musicale en compagnie de Philippe Bretelle et Pierre Avia (compositeurs, interprètes et arrangeurs), dans le cadre d'une résidence d'une année initiée par le Conseil général de Seine-Saint-Denis (« Écrivains en Seine-Saint-Denis ») à la médiathèque Elsa Triolet de Bobigny. Lecture musicale créée en 2009 pour la médiathèque et reprise à Bobigny, à Paris, à Besançon et à Brest. Sur le projet, voir [la-marche-aux-pages.blogspot.fr](http://la-marche-aux-pages.blogspot.fr).
- Performance « La Peur », avec Laurent Larivière, créée au festival Actoral, septembre 2009. Reprise au théâtre de la Colline à Paris, au Théâtre Auditorium de Poitiers en 2010, au Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon et à l'Espace 1789 de Saint-Ouen en 2011, dans le cadre du festival Hors Pistes au Centre Georges Pompidou en 2012.
- Performance *Petite pièce avec Olivia*, en collaboration avec Carlotta Sagna créé pour le festival Concordan(s) à Bagnolet, en 2009.
- Performance *Es-tu là ?* avec Patrick Chatelier, musique Alexis Forestier. Création à l'Anis Gras (Arcueil) en juin 2008.
- Performance *Olivia Rosenthal et Denis Lachaud dépassent les bornes*. Création au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine dans le cadre du festival Escale du Livre en avril 2008, reprise au Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon (avril 2008) et dans le cadre du festival Les Petites Fugues (novembre 2008, au théâtre de Belfort).
- Performance *Olivia Rosenthal et Denis Lachaud, écrivains en colère*, créée au marché du théâtre, place Saint-Sulpice en juin 2006. Reprise au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine dans le cadre du festival Escale du Livre en avril 2007 puis à la médiathèque de Bagnolet en mai 2008, à la médiathèque de Bobigny (février 2010), au festival Court Toujours (Poitiers, 2010).
- Performance *Le Vertige 15 minutes 30 secondes*, créée avec le cinéaste Olivier Ducastel pour le festival Tous coupables organisé à la Ménagerie de Verre par Jérôme Mauche en janvier 2006. Reprise dans le cadre du festival Court Toujours à Poitiers (juin 2007), au Théâtre de la Colline à Paris dans le cadre du festival Actoral (2008), au Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon (2009) et aux Champs libres à Rennes (février 2014). Le film a également été repris dans une installation réalisée en collaboration avec Philippe Bertin (photographe) dans le cadre d'une exposition sur *Le suicide en face* qui a eu lieu à la Cité des Sciences et de l'Industrie (2007).

Performance *Aura compris 6*, avec Robert Cantarella, créée au festival d'Avignon en juillet 2007. Reprise au festival Les Correspondances de Manosque (septembre 2008) puis sous diverses formes au Forum du Blanc-Mesnil, au Théâtre National de Besançon, au Grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon.

Performance *Les auteurs n'aiment pas qu'on les confonde avec leurs personnages* créée au festival Les Correspondances de Manosque en septembre 2005, reprise dans le cadre du festival Les Intranquilles aux Subsistances de Lyon (juin 2006) ainsi qu'au Lieu Unique à Nantes (janvier 2007) et au festival Court Toujours (juin 2007).

## Activités de recherche et création

Résidence de création au MeCa (Maison Internationale des écritures contemporaines, Aix-en-Provence) pour une adaptation d'*Éloge des bâtards* en concert parlé en compagnie du compositeur Eryck Abecassis, décembre 2022.

Résidence d'un mois à Hill End (en association avec l'Institut français et le Bathurst Regional Art Gallery, Australie) autour de la question du territoire et des traces laissées par les populations qui ont habité cette zone (anciennes mines d'or), avril 2019.

Résidence de recherche et de création (rencontres, visites, entretiens) de trois mois à la Villa Kujoyama à Kyoto pour un projet de récit sur les attentats au gaz sarin qui ont eu lieu à Tokyo en 1995 (juillet-octobre 2018). Publication de *Un singe à ma fenêtre*, Verticales, 2022, résultat de cette recherche.

Résidence de recherche et de création (rencontres, visites, entretiens) de février à mai 2017 pour l'écriture de textes sur les vitrines des commerces du Havre, dans le cadre de la programmation sur les 500 ans du Havre en compagnie de Koffi Kwahulé, Thierry Illouz, Camille Laurens, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Sylvian Prudhomme, Olivia Rosenthal et Lydie Salvayre.

Résidence de recherche et de création (rencontres, visites, entretiens) de 10 jours à l'Institut français de Casablanca pour la création du deuxième volet d'un projet littérature, musique et vidéo intitulé *Macadam animal* réalisé en collaboration avec Eryck Abecassis, musicien et vidéaste (entretiens, rencontres, sortie de résidence sous la forme d'un spectacle en chantier), mai 2017.

Résidence de recherche et de création (documentation et expérimentations artistiques) de 10 jours à La Muse en Circuit (Ivry) pour la création du premier volet d'un projet littérature, musique et vidéo intitulé *Macadam animal* réalisé en collaboration avec Eryck Abecassis, musicien et vidéaste (janvier 2017) et portant sur les animaux dans les villes.

Résidence de recherche et de création de 3 mois autour de la gare de Clamart dans le cadre du projet « Architecture en paroles ». Cinquième volet réalisé pour la programmation artistique du Grand Paris Express en 2016 sous la forme d'une pièce sonore et musicale (avec la collaboration de Pierre Aviat, musicien).

Participation au programme *Under the influence* conçu par Jérôme Game au MacVal à Vitry sous la forme de lectures/performances où des intellectuels et des artistes interrogent, face aux œuvres, les rapports de contagion et de correspondances qui existent dans les pratiques plastiques. Dans ce cadre, conférence avec et autour d'une des œuvres de Mona Hattoum exposée au MacVal (juin 2011).

Résidence de recherche et de création de 12 mois dans le cadre du programme « Écrivains en Seine-Saint-Denis » pour un projet portant sur la mémoire des images de cinéma. Projet réalisé en partenariat avec L'Espace 1789 de Saint-Ouen pendant l'année 2011 sous la forme de rencontres, d'entretiens, de lectures pour l'écriture d'un livre publié aux éditions Verticales.

Résidence de recherche et de création de 6 mois dans le cadre de l'installation du tramway dans la ville de Brest (rencontres, visites, entretiens), quatrième volet du projet « Architecture en paroles ». Création d'une œuvre littéraire et graphique pérenne (*Signes de vie*) installée dans le quartier de Pontanézen en avril 2010.

Résidence de recherche et de création de 6 mois à la prison de la Santé (rencontres, visites, entretiens) dans le cadre du projet « Architecture en paroles ». Troisième volet réalisé sous la forme d'une pièce sonore pour l'exposition *L'Impossible photographie : prisons parisiennes 1851-2010* au Musée Carnavalet (février-juillet 2010).

Résidence de recherche et de création de 12 mois (rencontres, entretiens, lectures et débats) à la médiathèque Elsa Triolet de Bobigny dans le cadre du projet « Architecture en paroles », soutenu par le programme « Écrivains en Seine-Saint-Denis » du département de Seine-Saint-Denis. Deuxième volet créé en 2009



avec le graphiste Philippe Bretelle sous la forme de rencontres à la médiathèque et d'affichages de textes dans l'espace public.

Participation à l'écriture de trois scénarii : collaboration à l'écriture d'un long métrage d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*La femme que j'aime*, 2008) ; d'un long métrage de Pierre Creton (*Va ! Toto !*, 2014) ; d'un court-métrage de Laurent Larivière (*Tous les adultes ne sont pas méchants*, 2014).

Résidence de recherche et de création de 3 mois aux Subsistances à Lyon sur la question des langues étrangères et des langues maternelles. Entretiens, rencontres, préparation d'un spectacle avec la metteuse en scène Marie Vialle en 2008 puis en 2011.

Résidence de recherche et de création de 4 mois dans le cadre du festival Concordan(s)e avec Carlotta Sagna. Réflexion portant sur le geste inné et le geste acquis. Création d'un spectacle issu de cette réflexion pour le festival en avril 2009. Reprise sous une autre forme de ce spectacle pour le festival Concordan(s)e de 2020 sous le titre *On a jeté le bébé avec l'eau du bain* (sur la mémoire que le premier spectacle nous a laissé 11 ans plus tard). Présentations en 2020 et 2021 dans divers lieux partenaires.

Résidence de recherche et de création au Trident – Scène nationale de Cherbourg-en-Cotentin, avec le cinéaste Laurent Larivière, pour une réflexion expérimentale autour des larmes au cinéma avec un groupe de volontaires (ateliers préparatoires pour la réalisation d'un film de fiction *Les Larmes*, réalisé par Laurent Larivière) en octobre 2009.

A partir de 2008, nombreuses participations à des séminaires sur la création contemporaine dont : Assises internationales du roman organisées à la Villa Gillet en 2008, 2010 et 2011 ; séminaire de Jean-Max Colard sur les littératures contemporaines à Lille, 2011 ; rencontre autour des usages du document dans le cadre du séminaire « Pratiques et théories de l'exposition » organisé à l'École d'art de Nîmes par Jean-Luc Cerino et Anna Lisa Bertoni en novembre 2012 ; rencontre autour de « La fabrique du roman » dans le cadre du banquet d'automne animé par Dominique Viart (Lagrasse, octobre 2014) ; séminaire sur « Les littératures exposées » organisé par Stéphane Bikialo en mars 2015 (avec Jean-Charles Massera) ; séminaire de Dominique Viart sur les enjeux du contemporains (avec Patrick Deville) en avril 2015 ; séminaire organisé par Jérôme Mauche à la fondation d'entreprise Ricard sur « exhumer », en dialogue avec Arnaud Esquerre (février 2015) ; invitation à la soirée de clôture du séminaire de Magali Nachtergael et Céline Flécheux sur « Les contemporains » à la fondation d'entreprise Ricard (décembre 2015) ; invitation au séminaire de Bruno Clément et François Noudelmann, ENS rue d'Ulm (mars 2017), participation au colloque sur « Écrire et éditer debout : les éditions Verticales » (avril 2017), organisé à Poitiers et à Paris I par Cécile Narjoux ; Participation au colloque « Ceci est mon corps » organisé à l'université de Montpellier par Marie-Eve Thérenty (janvier 2018) ; participation au séminaire « Singulier / Collectif » organisé par Dominique Rabaté et Céline Flécheux à Paris 7 Denis Diderot (mars 2018) ; intervention dans le cycle « Pourquoi lisons-nous » organisé par Christophe Gellert à l'université Paris 7 Denis Diderot (février 2019) ; participation à la journée de recherche-crédation sur « Scène et anthropocène » organisé par le Conservatoire Supérieur d'art dramatique (juin 2019) ; journée de travail avec des étudiants de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Rennes sur art et écriture (mars 2020) ; deux journées de travail sur « Littérature et scénographie » avec des étudiants de l'École Supérieure des Arts décoratifs (février-mars 2020), journée de travail avec les étudiants de Licence en littérature de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (programme de Morgane Kieffer, mars 2022), présentation au colloque organisé par Mathieu Bermann, Mathias Verger et Judith Wulf sur « Style et imaginaires de la langue » (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, octobre 2022).

Résidence de recherche et de création de 8 mois (entretiens, rencontres, lectures et débats) au Cent Quatre dans le cadre du projet « Architecture en paroles ». Premier volet créé sous la forme d'une pièce sonore, *Viande froide* (avec les voix de comédiens amateurs et celle de Nathalie Richard pour un travail sonore et littéraire pensé en collaboration avec Hélène Ducret, ingénieure son) pour le Cent Quatre en 2008.

Résidence (Mission Stendhal du Ministère des Affaires étrangères) de 2 mois (janvier 2004) pour un travail de recherche et de création en Inde du sud autour des trajets maritimes entre l'Europe et l'Inde. Donnera lieu à *Noisindia*, une œuvre littéraire, musicale et vidéo (en compagnie d'Eryck Abecassis, musicien et vidéaste) portant sur les *shipbreakers* (casseurs de bateaux) qui découpent les tankers européens au chalumeau pour récupérer et recycler l'ensemble des matériaux.

## Autres

*Futur antérieur* (collection portant le travail d'un écrivain vu par lui-même à travers les images qui sont au cœur de la fabrique de ses livres), Éditions de l'Imec, 2022.

« Mes enfants », dans *Carnets d'images Histoires euréliennes, récits du Dunois*, un court-métrage de fiction de 16 minutes. Commande réalisée dans le cadre de « La Mémoire des images d'Eure-et-Loir » pour CILIC, Agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique avec l'aide du Conseil général d'Eure-et-Loir. Parution en coffret en 2014.

*Tous les adultes ne sont pas méchants*, court-métrage de fiction (26 minutes), adaptation cinématographique de la nouvelle « Sacha s'en va », réalisée par Laurent Larivière. Produit par Senso Film avec l'aide à la production de la Région Basse-Normandie en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et en collaboration avec la Maison de l'Image Basse-Normandie. Sélection au festival Côté Court de Pantin, 2014.

*Safety First*, livret d'un opéra pour le compositeur Eryck Abecassis. Production déléguée Césaré – Centre national de création musicale. Coproduction La Muse en Circuit – Centre National de Création Musicale, Opéra de Reims, Comédie de Reims, Reims Scènes d'Europe. Avec le soutien du Fonds de création lyrique, de l'Adami, de la Spedidam et du GMEM – CNCM. Avec l'aide à la diffusion Arcadi – Île-de-France. Projet initié grâce au programme « Hors les murs » de l'Institut Français en 2011. Eryck Abecassis a bénéficié d'une aide de l'État pour la création d'une musique nouvelle et innovante pour la composition. Créé au festival Reims Scènes d'Europe en novembre 2013. Repris à la Friche la Belle de Mai (Marseille) et à la Maison des arts de Créteil. Extraits et présentation sur [www.eryckabecassis.com](http://www.eryckabecassis.com).

Écriture d'un texte *Toutes les femmes sont des aliens* et *Les oiseaux reviennent* pour le collectif Ildi ! eldi, production Cent Quatre, avec le soutien de la région Rhône Alpes. Création au festival Temps d'images au Cent Quatre (septembre 2013). Tournée (Ivry, Tremblay-en-France, Nantes, Redon, Marseille etc.).

Adaptation pour le cinéma du texte « La nuit américaine d'Angélique » (tiré de *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Verticales, 2012). Film d'animation de 7 minutes réalisé par Pierre-Emmanuel Lyet et Joris Clerté, juin 2013 (aide du CNC et de la SACD). Sélectionné aux Césars 2016. A déjà obtenu la Mention spéciale du jury du Festival Partie(s) de campagne, Ouroux-en-Morvan ; le Prix des jurys du Festival de Courts Métrages de la Côte Bleue, Carry-le-Rouet ; l'Honorable Mention for Best Design, View Conference, Turin (Italie) ; le Best Short Animation, L'Aquila Film Festival, L'Aquila (Italie) ; le Prix Media du court-métrage professionnel, Festival national du film d'animation, Bruz ; le prix du public, Rencontres Cinéma, Argelès-sur-mer ; l'Animation Award, Film Leben Festival, Ilmenau (Allemagne). Et plus de 90 sélections en festivals. Disponible sur [vimeo.com](http://vimeo.com).

*Signes de vie*, une œuvre constituée de deux murs couverts d'inscriptions et de textes conçus en collaboration avec Philippe Bretelle à Brest dans le cadre de la commande publique de Brest Métropole Océane pour la construction du tramway, 2010. Voir [philippebretelle.fr](http://philippebretelle.fr) et [www.brest.fr](http://www.brest.fr).

Écriture du film *Les Larmes* (26 minutes), réalisé par Laurent Larivière (aide de la région Basse-Normandie et de France 2). Diffusion dans *Histoires courtes* sur France 2 le 12 septembre 2010 et le 6 mai 2012. Sélections au FID de Marseille en juin 2010, au festival Hors Pistes 2011, au festival Côté Court de Pantin, au festival Off-Courts de Trouville, au Festival du court-métrage de Nice, au Festival du film de Vendôme, à Flahertiana Xe Festival International du Documentaire de Perm en Russie, au Festival du Film Francophone de Timisoara, au Festival de Milan. Diffusé au festival Les Correspondances de Manosque, au Magic cinéma de Bobigny (ouverture de saison culturelle), en avant-programme des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy à l'occasion de l'hommage rendu au cinéaste à Nantes d'octobre 2010 à février 2011, à l'Espace 1789 à St-Ouen et au MK2 Quai de Loire à Paris, au cinéma Marcel Pagnol à Malakoff, à la Fête du Livre de Bron, à l'Escale du Livre de Bordeaux. Film disponible sur [vimeo.com](http://vimeo.com).

Adaptation de *On n'est pas là pour disparaître* pour les fictions radiophoniques de France Culture (réalisation François Christophe, diffusion en juin 2010). Texte également adapté en allemand en 2010 pour la Radio Sarroise (reprise en 2019).

Adaptation par deux metteuses en scène de *On n'est pas là pour disparaître* pour le théâtre. L'une par Muriel Imbach, l'autre par Christine Koetzel (création et diffusion de ces spectacles en 2010 et 2011 en France et en Suisse).

Écriture de deux pièces radiophoniques pour France Culture, *Un épisode sanglant de mon histoire 1 et 2*. Réalisation Claude Guerre. Pièces diffusées en novembre 2000.

1999-2022 : Participation à de nombreuses émissions de radio pour chacun des livres parus (France Culture, France Inter, France Info, Europe 1, Radio Classique, Radio Suisse Romande, RTBF, RFI, TSF, Radio Libertaire, Radio Aligre, Radio Campus Etudiants) ainsi qu'à plusieurs émissions de télévision (France 2, France 3, Direct 8, LCI et TFJ) ainsi que pour le Master de création littéraire (articles dans *L'Express*, *L'Humanité*, *Le Monde*, *Le français dans le monde*, *Le Nouvel Observateur* etc.).

Nombreuses invitations dans des festivals littéraires (Marathon des mots, Livres dans la boucle à Besançon, L'Escale des lettres à Lille, Les Correspondances de Manosque, Festival d'Avignon, Festival de Bron, Printemps du livre à Grenoble, Escale du Livre à Bordeaux, Oh ! les beaux jours à Marseille, Petites Fugues en Franche-Comté, festival Le Goût des Autres au Havre, Fêtes de Dionysos à Arbois, Assises internationales du roman, Villa Gillet, festival Court Toujours à Poitiers, Littinérance en région Auvergne etc.), dans des librairies (Cahiers de Colette, Le Divan, Michèle Ignazzi, Compagnie, L'Atelier à Paris. Librairie Sauramp à Montpellier, Ombres Blanches à Toulouse, FNAC diverses etc.), dans des théâtres pour des lectures et rencontres littéraires (Le grand R – Scène nationale La Roche-sur-Yon, Le Triangle à Rennes, Le Cent Quatre à Paris, Le Trident – Scène nationale de Cherbourg-en-Cotentin, le CDN de Besançon, le Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, le Théâtre Auditorium de Poitiers, la Scène nationale de Brive-Tulle, La Maison de la Poésie à Nantes et à Paris, Montévidéo à Marseille, Le Lieu Unique à Nantes, les Subsistances à Lyon, la Ménagerie de Verre à Paris, La Fondation Ricard à Paris, le BAL à Paris, l'Anis gras à Arcueil, Le générateur à Issy...).

## Compte rendu

Alisa van de Haar et Annelies Schulte Nordholt (dir.), *Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe. Du Moyen Âge à nos jours. Essais en hommage à Paul J. Smith*, Leyde / Boston, Brill, coll. « Faux Titre », 2021.

VIOLETTE POUILLARD, Université de Gand

Ce volume constitue un hommage au professeur émérite de littérature française à l'Université de Leyde Paul J. Smith, auteur de nombreux travaux sur les représentations animales à l'époque prémoderne. L'ouvrage traite des représentations animales, principalement écrites, majoritairement médiévales à modernes, dans l'aire européenne, envisagées comme voies d'accès à la culture littéraire, artistique et scientifique par le prisme de la question de la nature et des rôles des animaux, incluant leurs mobilisations symboliques, qui dominent le volume.

Richement illustré, celui-ci rassemble plus de trente contributions écrites par des chercheurs en lettres, historiens de l'art et historiens. Si celles-ci sont parfois succinctes au point de passer sur des éléments de contexte nécessaires à l'entendement des non-initiés, la qualité des bibliographies compense ces absences. La première partie porte sur les « Identifications, déterminations » des figures animales, réelles ou mythologiques, et des espèces animales, comme fondements de l'analyse de la signification des représentations (p. 5-6). La seconde concerne l'histoire des représentations à travers leurs « Origines et influences ». La troisième partie constitue « une tentative [...] de cartographier les rôles symboliques des animaux » (p. 7).

À travers cette structure qui peine à contenir des contributions très riches, l'ouvrage offre des apports érudits et stimulants à même de nourrir nombre des questionnements irriguant le champ des études animales. La présente notice s'articulera autour de certains de ces aspects, en s'appuyant sur des choix subjectifs au sein d'un ensemble à la richesse difficilement épuisable.

### Foisonnements (pré)modernes

Comme l'indique Kees Meerhoff dans une contribution sur des œuvres de Barthélemy Aneau (1541-1542), depuis l'Antiquité, l'animal tient une « fonction "herméneutique" » alors qu'il « a pour mission de guider l'homme dans le déchiffrement permanent qu'il est appelé à opérer au cours de son existence » (p. 328). La plupart des contributions du volume se penchent sur les animaux comme symboles religieux, emblèmes moraux, ou incarnations anthropomorphes, c'est-à-dire guides, miroirs, voire prétextes. Ce faisant, le volume témoigne aussi de la richesse des débats historiographiques sur les significations à attribuer aux animaux. Le renard de *Van den vos Reynaerde*, version flamande du XIII<sup>e</sup> siècle librement adaptée du *Roman de Renart*, est-il une créature mauvaise à diabolique, dont la réception médiévale fut

de teneur morale, ou une figure mi-humaine, mi-animale comique, donc sympathique ? Jan de Putter appelle ici à complexifier les lectures, en mêlant interprétations métaphoriques et littérales, mais aussi projections humaines et considération des animaux. Ainsi, le Renard se comporte aussi comme un renard : « les animaux ne suivent pas la moralité chrétienne mais les lois de la nature. Tuer un lièvre est tout à fait naturel pour un renard. Une inévitable ambiguïté apparaît donc selon que l'on se positionne selon une perspective humaine ou animale » (p. 142)<sup>1</sup>. Dans la littérature emblématique, fécondée de traditions antiques, d'adages populaires, et de discours moralisateurs chrétiens, la vraisemblance naturaliste semble toutefois s'effacer. Dans un remarquable chapitre sur *l'Emblematum liber* d'André Alciat (1531), Karl Enenkel confronte matériaux emblématiques et réalités naturalistes. Il indique que les animaux réels et leurs comportements disparaissent derrière leurs usages symboliques et allégoriques alors que la véracité des comportements importe moins que leur caractère spectaculaire au service d'une mnémonique actualisant des vertus didactiques.

Mais au-delà de la littérature emblématique, le volume fait état d'entremêlements complexes entre expressions symboliques et allégoriques, naturalismes renaissants, et sources de la pratique, qui fondent en riches alliages matériaux et genres. Plusieurs contributions portent sur les présences animales dans la fiction rabelaisienne. Dans un chapitre sur les hirondelles, Romain Menini indique que les figurations animales y sont nourries d'œuvres naturalistes antiques et contemporaines, à travers des échanges avec les naturalistes-amis Pierre Gylles ou Guillaume Rondelet (auteur d'une *Histoire des poissons* en 1554). Ces apports alimentent un « vaste réseau allusif [...] tiss[é] autour du motif de l'hirondelle » (p. 174), à travers lequel les oiseaux surgissent sous forme de matériaux de remèdes et recettes, de signes annonciateurs, ou de métaphores. Anne-Pascale Pouey-Mounou montre, à travers une étude des choix lexicaux, morphologiques et syntaxiques des œuvres du médecin et traducteur Jacques Grévin, en particulier sa traduction des *Thériaques* de Nicandre (1567-1568), comment celles-ci mobilisent, entremêlées, représentations poétiques et caractérisations scientifiques des serpents. Ses descriptions relèvent tout autant d'une « mise en garde médicale » (p. 30) que d'une poétique vitaliste elle-même soutenue par des observations naturalistes. Grévin « recherche surtout l'énergie » (p. 32) et sa traduction « met la puissance évocatoire des caractérisations au service des effets de présence, jusqu'au surgissement » (p. 36). Les serpents apparaissent acteurs, capables de modifier leurs traits physiques mêmes : « en se roulant dans son milieu, le serpent "amass[e]" et "retien[t]" les particules colorées qui vont le bigarrer » (p. 33).

### **Contrôle, emprise naturaliste et « tournant naturel »<sup>2</sup>**

Les hybridations symboliques et naturalistes se nourrissent de, et côtoient, les littératures de la pratique, qui attestent de formes de contrôle resserré sur les animaux. C'est en particulier le cas pour les animaux d'élevage tels les chevaux, objets d'un chapitre de Boudewijn

1. Ma traduction comme pour l'ensemble des citations en anglais de cet ouvrage bilingue.

2. Traduit de la contribution de Florike Egmond et Marlise Rijks, « the turn toward nature », p. 72.

Commandeur sur les traités hippiatriques de Giordano Ruffo (1251) et Lorenzo Rusio (ca. 1340), le second étant fortement influencé par le premier. Ces deux traités connaissent un succès important et sont diffusés par le manuscrit et l'imprimé durant toute la Renaissance. Rédigés sur base d'expériences de première main, ils dénotent une attention marquée envers les précieux chevaux. Mais Boudewijn Commandeur note bien la distinction entre normes, aristocratiques de surcroît car Ruffo travaille au service de l'empereur Frédéric II, et pratiques. Ces sources normatives elles-mêmes font état de l'usage des attaches et des mors dépeints comme cruels, « horribles et difficiles », dont les hippiatres s'attellent par conséquent à affûter et réguler l'usage (p. 150, 156 – citation provenant de l'édition française de Rusio de 1610). Le contrôle des animaux se déploie également sur le gibier, comme le montre la minutieuse contribution de Tim R. Birkhead et Herman Berkhoudt sur la réserve nobiliaire de gibier d'eau de Zevenhuizen à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, qui rend compte d'une ingénierie du vivant dont les minuties s'entremêlent sans doute aux resserrements de l'emprise naturaliste sur les animaux.

En effet, le xvi<sup>e</sup> siècle est aussi, comme l'indique Marjolein Zijlstra-Mondt, un temps de transition marqué par le lent effacement d'usages symboliques des animaux et le développement d'approches empiriques (p. 210). Zijlstra-Mondt illustre cet aspect au travers de l'éclipse des licornes terrestres et de l'ascendant des licornes de mer, permettant de maintenir l'intérêt médico-commercial pour les cornes tout en ouvrant la voie aux remises en question de l'existence de l'animal au xvii<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le chapitre des *Observationes medicae* (1652) du chirurgien Nicholaes Tulp sur la licorne de mer décrit un narval disséqué pris sur les côtes écossaises et remet en doute les propriétés médicales des cornes.

L'intérêt des naturalistes pour les objets d'histoire naturelle conforte l'engouement pour les collections et renforce l'intérêt pour les représentations réalistes. Florike Egmond et Marlise Rijks, dans une contribution sur les *naturalia* et représentations d'animaux aquatiques dans les ports de Venise et Anvers aux xvi<sup>e</sup> et début du xvii<sup>e</sup> siècles, montrent les naturalistes affluer à Venise dans les années 1540-1550 pour obtenir informations, objets, dessins « d'après la vie », et reproductions. Un certain vérisme naturaliste peut imprégner les ouvrages d'histoire naturelle, qui se développe à la croisée de la culture des collectes, aiguillonnée par l'expansion maritime, de l'ébullition savante, mais aussi du renouveau artistique et du développement de l'imprimé. Comme l'indique Alicia C. Montoya, le développement du goût des collectes se marque notamment dans des études quantitatives des objets scientifiques et d'histoire naturelle conservés dans des bibliothèques et collections privées des Provinces-Unies, France et Royaume-Uni, révélant une augmentation significative de leur présence au cours de la période étudiée (1665-1830).

Toutefois, les descriptions naturalistes demeurent longtemps entachées d'erreurs du fait de difficultés à collecter des données empiriques et à conduire des observations directes, tandis que persistent des juxtapositions à entremêlements entre mythes, croyances populaires et savoirs savants. De la pérennité de ces hybridations témoigne l'étude de Johannes Müller sur la construction des savoirs sur la perche grimpeuse, un poisson d'Afrique et d'Asie, au xix<sup>e</sup> siècle. L'étude montre que des assertions antiques et médiévales sur les animaux

imprègnent les questionnements scientifiques au sujet du poisson. Elle indique aussi le statut « problématique » d'une science européenne largement constituée dans des centres de calcul nourris de l'expansion impériale (p. 91). Ces réseaux modèlent les postulats, méthodes et résultats des recherches, en obligeant, pour l'étude des animaux lointains, à osciller entre incertitudes compromettantes, repli sur le dessèchement taxinomique, ou appui sur des expériences de laboratoire limitées et limitantes.

### Les animaux pour eux-mêmes

L'absence salutaire de séparation trop nette, dans l'ouvrage, entre mythes et savoirs scientifiques, symboles et animaux réels, analogisme et naturalisme, nourrit une troisième partie portant le titre réducteur de « Symbolisations animalières ». Celle-ci n'aborde pas seulement la présence, certes dominante, d'animaux « saturés de significations » (les mots d'Olga van Marion et Tim Vergeer, p. 379). Elle examine des œuvres aux présences animales plus incarnées – notamment à travers un épigramme « intime<sup>3</sup> » de Théodore de Bèze à un chien (Jeltine L. R. Ledegang-Keegstra, p. 347-348) – et témoignant d'une considération pour les animaux eux-mêmes. Les passages des *Essais* cités par Philippe Desan montrent que, si les sociétés animales forment, chez Montaigne, écrivain « en temps de guerre de religion » (p. 362), un contre-modèle pour questionner les sociétés humaines, ses considérations sur les animaux ne peuvent être réduites au service d'« une critique sociale » inexprimable par « le discours direct » (p. 356). Montaigne appréhende aussi les animaux pour eux-mêmes, avec un souci de la symétrie qui permet de leur attribuer des facultés de communication, de jugement, donc d'anticipation, de choix et de ruse. « La supériorité des hommes sur les bêtes », alors, relève « d'une construction intellectuelle » (p. 361). Jan Frans van Dijkhuizen, dans une contribution à la croisée des études littéraires, de l'écocritique, et des études animales, s'interroge sur les vies des animaux dans *Le Paradis perdu* de John Milton (1674), « non pas seulement comme toiles de fond [...] ou comme porteurs de significations théologiques et allégoriques, mais comme êtres à part entière » (p. 390). Il montre ainsi que les animaux du paradis perdu existent avant tout pour eux-mêmes, au-delà de l'emprise humaine, de sorte que la Chute, malgré tous ses effets, n'affecte pas leur quête d'une vie propre, du reste largement inintelligible aux humains. Ainsi, si le volume mobilise les animaux comme voies d'accès aux cultures littéraires et artistiques, l'étude de ces dernières formes aussi une voie privilégiée d'accès aux animaux eux-mêmes.

Nombre de chercheurs et chercheuses en lettres, en histoire culturelle, en études animales, trouveront des nourritures intellectuelles dans ce volume très riche dont la nature personnelle de la dédicace permet des promenades singulières au gré des cheminements académiques individuels et de voies animales traversières. Le volume offre ainsi des éclairages érudits sur des animaux encore souvent marginalisés dans les études animales, parmi lesquels nombre de poissons et d'oiseaux. En montrant l'inextinguible diversité et richesse

---

3. L'auteure se réfère ici à Anna Barcz et Dorota Lagodzka (dir.), *Animals and Their People: Connecting East and West in Critical Animal Studies*, Leyde, Brill, 2018, p. 84.

des figurations animales, et les enchevêtrements étroits entre symboles, allégories, savoirs, et présences des animaux eux-mêmes dans la formation des cultures savantes, artistiques et littéraires européennes, du Moyen-Âge à cette longue transition dite naturaliste des *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles, et au-delà, l'ouvrage est autant une fenêtre sur des foisonnements passés, qu'une ouverture à saisir leurs actualisations par-delà les siccités naturalistes.