

## **Du réel qui toujours déborde. Réalité, fiction et usages dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal**

Justine Huppe  
Université de Liège  
PDR (F.R.S-FNRS) STORYFIC  
UR Traverses

« Je ne veux pas ou pas toujours être séparée du monde. Je veux pouvoir me rapprocher, me tenir un moment dans cet inconfort spécifique, l'inconfort de celui qui n'est pas à sa place. Je veux aller voir là où je ne devrais pas aller, voir ce que je ne devrais pas voir, relater ce pour quoi les mots manquent »

(Rosenthal O., « J'entends des voix » in Collectif Inculte, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, Paris : Inculte, 2015, p.61)

C'est ainsi qu'en 2014, dans le second volume des *Devenirs du roman* dirigé par le collectif Inculte, Olivia Rosenthal résumait son projet littéraire. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, l'auteure mène effectivement une œuvre à la croisée des genres (performances, théâtre, opéra, récits), qui lève souvent le voile sur un certain nombre de réalités obscures ou cachées : la vie sur les chantiers, les égouts de Paris, les expériences de mort imminente. À l'instar de son alter ego fictionnel dans *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Rosenthal semble donc trouver une source de liberté voire d'émancipation dans l'intérêt pour un réel qu'il faut apprendre à ne plus fuir :

« [...] je voir veux au-dessus du mur, au-delà de la fenêtre, je veux pénétrer une partie du monde, je veux au moins une fois marcher dans la forêt et sur la route, je veux entrer dehors »

(Rosenthal, O., *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris : Folio, 2016 [Verticales, 2014], p. 64).

On s'étonnerait alors, peut-être un peu naïvement, de constater que ces textes côtoient, dans la production de Rosenthal, des œuvres explicitement fictionnelles voire qui prennent précisément pour objet les relations que nous entretenons à la fiction. C'est le cas d' *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, montage d'entretiens réalisés autour de la question : « Quels films ont changé votre vie ? », ou encore du plus récent *Toutes les femmes sont des aliens*, où

Rosenthal opère une relecture de quelques grands films à succès : *Alien*, *Les Oiseaux*, ou encore *Bambi*. Quoi de plus opposé à la soif de réel affichée par Rosenthal que cet attrait pour les fabulations du cinéma ? En réalité, notre contribution s'attachera à montrer qu'il ne s'agit pas là de deux volets distincts de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, mais qu'ils participent tous deux d'une même manière d'envisager le réel, en le rivant toujours au domaine des processus et des pratiques. Je procéderai en quatre temps :

-La première partie de ma communication consistera à interroger la manière dont Rosenthal, dans ses textes les plus « investigatoires », représente le monde social. Je qualifierai cette vision d' « écologique » et tenterai de montrer comment elle se rattache à une représentation compréhensive, voire pragmatique, du réel.

-Dans un deuxième temps, je ferai l'hypothèse que cette vision pragmatique du social est solidaire, chez Rosenthal, d'une vision pragmatique de la fiction. Je reviendrai alors sur le « tournant pragmatiste des études littéraires » dont le travail de Rosenthal me semble condenser un certain nombre de préoccupations.

-Après ce petit détour plus théorique, je reviendrai aux textes de Rosenthal. D'abord, et ce sera mon troisième temps, pour montrer comment ils participent de l'intuition, partagée par l'esthétique pragmatique, que la fiction est dotée de pouvoirs cognitifs : apprentissages, imitations, identifications... sont autant de termes sur lesquels il me semble que Rosenthal a des choses à nous dire.

-Enfin, j'en viendrai aux usages de la fiction que Rosenthal théorise et problématise à sa façon. Au-delà des seuls pouvoirs cognitifs de la fiction, et plus précisément du cinéma, elle est aussi attentive aux usages que chacun fait des récits qu'il reçoit. Ce dernier point me permettra de conclure sur la manière dont Rosenthal conçoit les rapports entre la réalité et la fiction, ou plus exactement, comment elle situe la fiction à l'intérieur d'une réalité qui l'englobe toujours.

## **I. Rosenthal : une écologie politique et poétique**

Quand Olivia Rosenthal enquête sur la maladie d'Alzheimer, dans *On n'est pas là pour disparaître*, elle convoque la définition de la démence selon l'Organisation Mondiale de la Santé, les notes tenues par le personnel soignant, la description des plaques amyloïdes qui infestent le cerveau malade ou encore le ressenti des proches, parfois tentés d'abandonner celui qui les a déjà fait disparaître de sa mémoire. Lorsqu'elle s'aventure sur le terrain de

l'animalité au fil des pages de *Que font les rennes après Noël ?*, c'est pour se frotter à la multiplicité de ceux qui la définissent et l'administrent : dresseurs, gardiens de zoo, mais aussi chasseurs, éleveurs, scientifiques ou encore juristes. Enquêtant sur la réaffectation des d'anciennes pompes funèbres pour le reportage intitulé *Viande froide*, elle récolte des témoignages qui lui décrivent tout en environnement avec ses hiérarchies, ses conflits, ses relations entre les hommes et les outils, les vivants et les morts, les professionnels et les familles endeuillées. L'entreprise se fait alors le lieu où se rejoue, d'une certaine façon, le contrat social :

« Le désir de l'entreprise c'est de gagner de l'argent.

Le désir de l'architecte c'est de faire réaliser ce qu'il imagine.

Le désir du maître d'ouvrage c'est de faire respecter les coûts et les délais.

Le désir des directeurs c'est d'entrer en possession d'un lieu agréable et opérationnel.

Le désir des ouvriers c'est de finir entiers et d'être correctement payés.

Quant au désir du commanditaire, il est multiple, insaisissable, d'ailleurs ce n'est pas un désir, c'est une volonté. [...] D'où l'idée de mettre au point l'intérêt général, qu'on peut distinguer du désir dans la mesure où il ne vise pas à la possession d'une chose mais à la réalisation commune d'un projet »

(Rosenthal O., *Viande froide*, Paris : Editions Centquatre, 2008, p. 55)

Dans ces textes, Rosenthal se rend attentive à la compositions de mondes communs en parcourant les chaînes d'acteurs liés à un même lieu, à une même pratique ou à un même problème. S'il y a un geste politique dans l'approche de Rosenthal, c'est donc bien un geste « écologique », qui se soucie de la recherche d'équilibre instable entre les êtres et les objets constituant un même environnement. En ce sens, le travail de Rosenthal s'exerce à une « stylistique des modalités du vivre », pour reprendre les termes de Marielle Macé, moins attachées à mettre en lumière les jeux de distinction ou d'individuation entre les êtres que leur puissance de variance et d'interaction. Marielle Macé définit d'ailleurs la perspective écologique de Deleuze, Agamben ou encore Latour en des termes qui font nettement écho au travail de Rosenthal :

[4] «De là la perspective écologique, c'est-à-dire le souci de la cohabitation des « modes » dans un « monde », qui est l'objet d'une tâche, qui est donc politique, et regarde chaque aspect de l'existence ; une forme de vie n'y engage pas seulement le destin des hommes, mais aussi, en réseau, celui des choses, des techniques, des vivants non humains, des imaginations... »

(Macé M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016, p. 112)

À sa manière, Rosenthal étend en effet 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.

[5] « Si l'on veut représenter de manière adéquate les activités d'un petit segment de la société, on ne peut pas se concentrer uniquement sur les gens immédiatement concernés. Chaque activité, même petite, consiste en personnes qui agissent ensemble, et en principe on veut représenter toute la diversité des gens occupés à cette activité. Il faut donc regarder leurs liens avec d'autres groupes et d'autres organisations »

(Becker H., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Merllie-Young C., Paris : La Découverte, 2009 [2007], p. 218).

Et de même que Becker valorisait une forme de dialogisme des représentations sociales, Rosenthal entretient des voix, récolte des témoignages, mélange des jeux de langage. Puisqu'elle enregistre, transcrit et recompose, ses textes peuvent donc, par bien des aspects, être assimilés aux « factographies » définies par Marie-Jeanne Zenetti, mais des factographies où l'auteur ne se laisse jamais oublier. Rosenthal intervient dans le matériau qu'elle récolte : elle l'encadre (la préface et la postface d'*INSPR*) et le commente de l'intérieur, elle s'y insère en personnage où s'y suggère en enquêteuse (*OEPL*, *QFLR*, *VF*). Ce faisant, et contre tout fantasme de transparence, Rosenthal s'assume moins en porte-parole qu'en écrivain. Dans une interview accordée à la revue littéraire *Remue.net*, elle dit d'ailleurs :

[6] « 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 et c'est de ça que le texte part, non de la parole brute. De toute façon, ça n'existe pas, la parole brute. La parole est dite pour quelqu'un, à quelqu'un [...] »

(Rosenthal O., « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur (2) », entretien avec Guénaél Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009)

De ce point de vue, l'approche de Rosenthal se distingue de celle qu'a par exemple valorisée Pierre Rosanvallon dans le cadre de son projet « Raconter la vie ». Pour remédier au sentiment de mal-représentation sévissant en France, le sociologue proposait de constituer un « parlement des invisibles » grâce à une collection de livres et un site internet participatif voués à la collecte de récits de vies ordinaires, souvent méprisées, jamais écoutées. S'ils

partagent peut-être la conviction que la représentation littéraire a des vertus politiques<sup>1</sup>, Rosanvallon et Rosenthal n'opèrent pourtant pas par les mêmes moyens. D'abord parce qu'il ne s'agit pas pour Rosenthal de faire entendre des voix, mais de les interroger et de les retravailler ; ensuite parce que son travail ne cherche pas à raconter des vies singulières, mais à multiplier les réseaux d'interdépendance autour de problèmes *communs*. En effet, dans un va-et-vient permanent, Rosenthal passe du singulier au général, du témoignage individuel à l'adresse à chacun : l'histoire d'un couple dont l'homme est atteint d'Alzheimer l'amène à interroger l'oubli et les usages de la mémoire, les expériences de mort imminente lui rappellent les situations de rupture les plus ordinaires, le récit de son émancipation familiale et sexuelle interroge l'éducation et la domestication des désirs féminins<sup>2</sup>. Ainsi, chez Rosenthal, les ressorts de la représentation sociale sont moins sentimentaux ou moraux que pragmatiques : elle interroge les dresseurs, les ouvriers et les infirmières non parce qu'ils ne sont pas entendus, mais parce qu'ils ont des choses à dire, que ces choses sont intéressantes et qu'elles éclairent des problèmes partagés.

Cette perspective aux accents pragmatiques – nous reviendrons sur la notion – s'observe aussi dans l'intérêt que porte Olivia Rosenthal à la notion d'habitat. Dans *Mécanismes de survie en milieu hostile*, la narratrice tente de maintenir des lieux *habitables* et des mondes « où nous pourrions vivre ensemble » (*MDS* : 124). C'est d'abord la maison familiale qu'elle tente de maintenir en ordre après l'annonce du suicide de sa sœur, mais dont elle sera progressivement forcée d'admettre les ouvertures et les modifications permanentes :

[7] « Il est très difficile de soustraire la maison aux événements du monde, de supprimer tout contact avec l'extérieur, contacts qui, tout en entamant à chaque instant l'intégrité des lieux, restent indispensables. Sans eux, impossible de rester en vie »

(Rosenthal, O., *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris : Folio, 2016 [Verticales, 2014], p. 39)

Intéressée à la coexistence des vies dans des espaces communs, Rosenthal regarde aussi des

---

<sup>1</sup> « En tant qu'écrivaine, je trouve important, nécessaire, utile, de m'exposer à la parole de l'autre, de rendre compte de l'écart entre cette parole et la mienne. C'est pour moi une manière de disponibilité au murmure du monde, à la variété des discours qu'il véhicule. Et aussi c'est le moyen que j'ai trouvé pour interroger ce qui lie l'expérience de l'un à l'expérience de l'autre. Ecrire à partir d'entretiens, ce n'est pas seulement repérer du dissemblable, c'est aussi essayer de construire de la cohérence, essayer d'inventer par la langue une manière de vivre ensemble » (Olivia Rosenthal, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur (2) », entretien avec Guénaël Boutouillet, *Remue.net*, février 2009).

<sup>2</sup> Il y aurait toute analyse à faire de l'usage des pronoms chez Rosenthal, usage qui participe de cette manière de mettre à distance le sujet singulier pour toujours le lier à d'autres, pour toujours faire émerger du collectif (ex : usage quasi constant du « vous » dans *QFLR* ; incises de portée générale qui parasitent le texte des témoignages singuliers repris dans *INSPR*, multiplication et flottement du « je » dans *OEPL*, etc.).

acteurs dont elle souligne la réflexivité. En accord avec les principes d'une sociologie compréhensive, elle décrit les manières de dire et d'agir des individus, et les formes de libertés qu'ils ne cessent de se ménager. À l'adversité du destin et aux nécessités du social, Rosenthal oppose les choix et les stratégies de chacun pour *s'y prendre avec* la vie. Ainsi elle soupçonne des dramaturgies possibles chez ceux qu'on aurait tendance à décrire comme des victimes du destin, et souligne les usages positifs que chacun se dégage sous la contrainte. On peut par exemple utiliser sa maladie pour fuir une responsabilité (*OEPL* : 55), son handicap pour changer de vie (*MDS* : 41), son suicide pour impressionner ou traumatiser autrui (*MDS* : 150). À la fois malléables et réflexifs, stratèges et captifs, les acteurs dont nous parlent Rosenthal sont même capables de s'autoaffecter en performant des concepts qui circulent. Y aurait-il de l'Alzheimer si on n'avait pas un jour pris la peine de nommer ce mal ? Si les malades sortis du coma racontent tous avoir parcouru un tunnel, n'est-ce pas par conformité ou par façonnement avec un imaginaire dominant ? Posant ces questions, Rosenthal nous rappelle les analyses de Ian Hacking (*Les fous voyageurs* et *L'Âme réécrite*<sup>3</sup>) – et avec elles, les capacités réflexives de tout acteur social.

Mais Olivia Rosenthal n'est pas sociologue, et notre objectif n'est pas de l'ériger en héritière d'Howard Becker, de Bruno Latour ou de Ian Hacking. La thèse que nous voudrions défendre est différente : si Rosenthal développe effectivement une vision pragmatique du monde social, attachée à décrire des acteurs interdépendants, actifs et réflexifs, nous voudrions montrer que cette perspective est solidaire d'une approche, elle-même pragmatique, de la littérature. En ce sens, le projet littéraire de Rosenthal nous semble condenser un ensemble de préoccupations qui animent la théorie littéraire contemporaine, depuis le « tournant pragmatiste » qu'elle semble avoir opéré (Hamel : 2015).

## **II. Le tournant pragmatiste des études littéraires**

Dans *Fait et fiction*, paru en 2016, Françoise Lavocat revient sur la victoire historique de la perspective pragmatique visant à définir la fiction – voire dans certains cas, la littéarité – contre les perspectives logico-linguistiques, telles que celle défendue par Käte Hamburger. Entre la fin des années quatre-vingt et des années quatre-vingt-dix, un certain nombre

---

<sup>3</sup> Ian Hacking a consacré plusieurs de ses travaux à la question de la rétroactivité des catégories en sciences humaines. Il s'est intéressé aux « genres interactifs », c'est-à-dire aux étiquettes (telles que celles de « personnalité multiple » ou d' « enfance maltraitée ») qui ont un effet sur les êtres qu'elles sont censées situer et organiser. Il montre ainsi comment le fait d'être catégorisé d'une certaine manière influence le comportement de l'acteur qui se sait catalogué comme tel.

d'auteurs, dont Genette, Schaeffer ou encore Pavel, ont contribué à populariser une définition conventionnelle de la fiction. Dans cette perspective, la fiction, et d'abord la fiction littéraire, n'a ni caractéristique ni langage propres, mais seulement des conditions de reconnaissance et d'usage. Le roman que je lis n'est pas un roman en vertu d'une quelconque essence, mais grâce à un ensemble d'indications (institutionnelles, paratextuelles, contextuelles) que je suis mis en position de comprendre.

Poursuivant cette approche pragmatique, de nombreux théoriciens contemporains auraient, selon Lavocat, opéré un renversement de perspective en travaillant obstinément à rabattre le domaine de la *poïesis* sur celui de la *praxis* :

[8] « On ne compte pas les déclinaisons récentes, en particulier en France, de cette valorisation de l'action à travers une théorie des effets de l'art, de la littérature ou de la fiction, que ce soit dans une promotion du style comme « pratique de l'individuel » (Jenny 2000 ; Macé (dir.) 2010) ; dans l'analyse de la façon dont la lecture a modelé la vie des écrivains (Macé 2011) ; dans l'exhortation à construire des histoires de gauche pour changer le monde (Citton 2010) ; dans une réflexion sur les « agences de l'art », selon une perspective anthropologique (Gell 2009 [1998]) ; en interrogeant la façon dont le roman figure l'agir d'un sujet éthique et son rapport à l'histoire (Daros 2012) ; ou encore, dans une des définitions des plus simples et des plus radicales, en posant l'équation « Fiction = futur + action<sup>3</sup> » (Jenvrey 2011 : 9) »

(Lavocat F., *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016.  
p. 184).

Effectivement, la théorie littéraire contemporaine semble particulièrement soucieuse de penser les effets – cognitifs, politiques, éthiques voire thérapeutiques<sup>4</sup> – de la littérature, comme en témoigne encore le très récent *Explore* de Florent Coste. Mais là où Lavocat est très critique quant à ce qu'elle considère comme les dérives d'un pragmatisme exacerbé, nous prendrons ici le parti de croire que ces approches dominant pour de bonnes raisons, c'est-à-dire pour des raisons valables aux yeux de ceux qui les élaborent et les lisent.

Doit-on voir dans cette vogue une forme de consensus théorique autour de ce que l'on pourrait nommer une « esthétique pragmatique » ? Rien n'est moins sûr, d'autant qu'aucune doctrine unitaire n'a poursuivi le projet initié par Dewey dans *L'Art comme expérience*. Comme le suggère Jean-Pierre Cometti :

[9] « Au sens strict, il vaudrait probablement mieux ne pas parler d'« esthétique pragmatiste », mais plutôt d'une philosophie qui, dans sa fonction critique, lorsqu'elle se tourne vers l'art, s'efforce de le comprendre à partir d'une mise en situation dans un contexte plus large, au lieu de l'en isoler »

(Cometti J.-P., « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue Française d'Études Américaines*, n°86, octobre 2000, p. 25-36, disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_2000\\_num\\_86\\_1\\_1821](http://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_2000_num_86_1_1821), p. 32)

---

<sup>4</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, Corti, 2017.

Plutôt que de créer artificiellement une école critique dont l'unité n'aurait rien d'évident, à tout le moins pourrions nous distinguer quelques principes, effectivement issus du pragmatisme américain, que bon nombre de théoriciens de la littérature contemporains reprennent ou transposent à leur façon.

Le premier de ces principes, nous l'avons rappelé, est une définition contextuelle de la littérature. Or, une raison du succès de cette définition, c'est qu'elle s'accorde avec un certain nombre de pratiques littéraires contemporaines qui ne cessent de mettre en crise les catégories « essentialisantes » sous lesquelles on peine à les subsumer. Je pense aux dispositifs poétiques théorisés par Christophe Hanna mais aussi aux factographies définies par Marie-Jeanne Zenetti<sup>5</sup>, dont la production, qui s'est accrue au cours des vingt dernières années, semble solidaire d'un contexte d'« atomisation du comportement esthétique » (Hanna, 2010 : 106) et de substitution de la notion d'expérience à celle d'œuvre<sup>6</sup>. Pour le dire autrement, il nous semble que si une définition pragmatique de la fiction et de la littérarité domine actuellement, c'est aussi parce qu'elle se rend capable d'englober en ensemble de pratiques poétiques (dispositifs, installations, performances) qui excèdent nettement le domaine du « récit imaginaire en prose à la 3<sup>e</sup> personne » (Cohn et Hamburger).

Le deuxième de ces principes est l'établissement d'une continuité, plus ou moins radicale, entre l'art et la vie. Chez Dewey, la notion d'expérience permettait de souligner l'action de l'art sur nos échanges et notre compréhension de nous-mêmes et du monde. Ce décroissement entre la littérature et le monde est encore au cœur des travaux qu'on consacrés Marielle Macé et Yves Citton à la lecture, chacun d'eux en faisant une pratique moins individuelle qu'individuelle, moins un espace en retrait du monde qu'une esquisse de geste pour le transformer. Poussant cette logique d'horizontalité à son comble, Florent Coste va jusqu'à considérer les études littéraires comme « solubles au sein des sciences sociales », « dans un contexte scientifique, politique et écologique où les partages entre deux (ou trois) cultures n'ont plus guère de pertinence » (Coste, 2017 : 22).

Sans nécessairement reconnaître sa dette à l'endroit du pragmatisme américain, la théorie littéraire contemporaine se fait donc attentive aux effets et pouvoirs du littéraire, récusant l'antienne de l'autonomie et de la sacralisation de l'art. Attelons-nous à montrer comment ces

---

<sup>5</sup> Zenetti reconnaît que son corpus (Perec, Kluge, Ernaux...) est relativement marginal dans son contexte de publication, mais « qu'un nombre croissant de titres parus en France et aux États-Unis dans les deux dernières décennies peuvent légitimement venir l'enrichir » (p. 345).

<sup>6</sup> Voir P. Ardenne, P. Bausse, L. Goumarre, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Editions Di Voir, 1999.



propositions d'obédience pragmatique travaillent la majeure partie de la production littéraire d'Olivia Rosenthal.

### **III. Investigation, imitation et identification : des pouvoirs cognitifs de la fiction**

À un premier niveau, les dispositifs de Rosenthal peuvent être qualifiés d'« exploratoires », au sens où Christophe Hanna, et à sa suite Florent Coste, les ont définis. En effet, si bon nombre des textes d'Olivia Rosenthal s'apparentent à des bricolages en se saisissant de jeux de langage communs (témoignages, définitions, synopsis) c'est moins pour en dénoncer la logique que pour en tirer d'autres manières d'envisager et de représenter. Les textes de Rosenthal font ainsi montre de la seule efficacité que Florent Coste reconnaisse à la littérature : celle de développer l'attention à certaines formes, de révéler certains recoins du réel, et peut-être d'« élaborer et expérimenter des modes d'action possible » (Coste, 2017 : 50) pour le modifier :

[10] « Non moins que la science, cet art de l'enquête s'engage à l'exploration active du monde, à la production de nouvelles conditions d'assertabilité, à la réunion de fragments d'expériences dispersés et à l'établissement de formes de commensurabilité ou d'incommensurabilité entre des versions du monde »

(Coste F., *Explore. Investigations littéraires*, Paris : Questions théoriques, 2017, p. 126).

Défendant ce programme, Christophe Hanna comme Florent Coste puisent une partie de leur vocabulaire aux sources de la philosophie pragmatique : par exemple, la notion d'implémentation, issue de Nelson Goodman, leur permet de penser les conditions d'action du texte. Ils empruntent également d'autres concepts à Wittgenstein (« formes de vie », « jeux de langage », « vision comme ») qui, s'il ne doit pas être rattaché à la tradition pragmatique, partage avec elle l'intuition que chaque jeu de langage, y compris celui de l'art, communique avec la totalité des autres (Cometti : 26). De John Dewey à Jean-Marie Schaeffer en passant par Howard Becker, la tradition pragmatique s'accorde donc à valoriser les puissances cognitives de l'art et de la fiction, quitte à en faire de véritables instruments de connaissance du monde. Contre la vision d'une œuvre fermée face à laquelle le lecteur devrait faire valoir ses capacités interprétatives, cette approche fait du texte une expérience, un processus où le texte littéraire suggère des usages que le lecteur peut toujours contrarier. C'est dans cette

optique que nous comprendrons la référence qu'Olivia Rosenthal fait à George Perec en clôture de *Mécanismes de survie en milieu hostile* :

[11] « Quand on commence un puzzle, on sait que le puzzle s'appelle la vie et l'œuvre de Georges Perec mais on ne sait pas à quoi ça ressemble. Peut-être que ce sera tout blanc, peut-être qu'il y aura une petite étoile dans un coin. » (Georges Perec, émission *Poésie ininterrompue*, France Culture, 20 février 1977).

Citant Perec qui fait de *La vie mode d'emploi* une sorte de puzzle sans modèle<sup>7</sup>, Olivia Rosenthal semble suggérer un travail d'assemblage à son lecteur, appelé à manipuler et à composer du sens, mais sans préjuger des formes qu'il prendra. Dans une émission du Cercle littéraire de la BNF, Olivia Rosenthal explique d'ailleurs qu'elle souhaite « mettre le lecteur dans une situation où il se demande tout le temps pourquoi tel passage est mis avec tel autre » afin de le rendre « plus vif, plus curieux, plus vigilant » (Murzilli, 2012 : 8).

Au-delà cette hétérogénéité censée mettre le lecteur au travail, les textes de Rosenthal interpellent aussi parfois directement ce dernier, en l'invitant à exercer sa pensée sur des objets qu'ils lui proposent. C'est le cas dans *On n'est pas là pour disparaître*, où s'accumulent les consignes de ce que Rosenthal nomme des « exercices » : se projeter dans une situation où l'on sait qu'on ne reverra plus jamais son interlocuteur (*OEPL* : 43), s'imaginer rentrer chez soi et découvrir que l'on a perdu tout ce que l'on possédait, énumérer toutes les choses dont on peut dire qu'on ne les a jamais faites ou qu'on ne les fera jamais (*OEPL* : 72). Ce type de spéculation est encore au centre de *Puisque nous sommes vivants* : dans ce texte, l'héroïne est victime d'une lésion de la glande pinéale, cette partie du cerveau dont Descartes pensait qu'elle servait de jonction entre le corps et l'esprit, la raison et les émotions. Nous forcerions sans doute le trait en assimilant ces exemples à des « expériences de pensée » au sens philosophique du terme, bien que cette notion connaisse un certain succès

---

<sup>7</sup> Etudiant la problématique de l'identité chez Rosenthal, Dominique Rabaté montre comment il s'agit plutôt d'une dynamique d'identification et de constitution du sens par la mise en série, à la manière de ce que pouvait faire Perec : « Dès lors, c'est moins la problématique de l'identité d'un individu, fût-il évidemment *problématique*, qui compte que celle, plus diffuse, de l'identification comme processus de constitution subjective partielle et mobile [...] C'est pourquoi la plupart des livres de Rosenthal croise au moins deux séries de motifs : ceux des animaux avec le récit plus ou moins continu de la révélation de son homosexualité par la narratrice dans *Que font les rennes après Noël?*, ou des bribes de récits éclatés provenant des patients, des membres des familles, ou des soignants, et l'évocation de la carrière du Docteur Alzheimer dans *On n'est pas là pour disparaître* (paru en 2007). Car c'est précisément dans le jeu entre les séries que se dessine un sens implicite et réservé, selon des dispositifs d'énonciation qui, s'ils singularisent la voix de celui ou celle qui prend la parole, ne les constituent plus volontairement en personnages autonomes. Le sens circule ainsi entre les registres du texte, un peu à la façon de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, où c'est dans l'écart entre le récit autobiographique partiel et tronqué (amputé des premiers souvenirs manquants) et le double récit fictionnel de la quête de l'enfant perdu et de l'île de W, que se constitue la figure incertaine de l'orphelin » (Rabaté, 2015 : 58).

critique<sup>8</sup> qui accrédite à nouveau l'idée de « pouvoirs de la littérature ». Admettons néanmoins qu'en attirant son lecteur sur des territoires du réel peu frayés, en l'appelant à recomposer du sens et à exercer son esprit sur des virtualités, Rosenthal semble reconnaître que le texte littéraire puisse être doté de valeurs cognitives.

À un deuxième niveau, ces effets cognitifs de la fiction et de l'art sont réfléchis au sein-même des textes de Rosenthal. Dans *Que font les rennes après Noël*, les longs-métrages, documentaires et autres films d'animation sont pour la narratrice autant d'occasions d'apprentissages, notamment de la sexualité (*QFLR* : 76-77, 86). Mais s'ils peuvent offrir des prises cognitives sur le monde, les films peuvent aussi piéger, cadenciser et modeler. Ainsi, la jeune narratrice qui avait pour habitude d'aller au cinéma avec sa mère se trouve dans une situation semblable à celle d'une femelle orang-outan à qui l'on diffuse des images d'allaitement afin qu'elle en tire le bon exemple (*QFLR* : 96). Les effets pédagogiques de la fiction peuvent ainsi s'apparenter à du dressage, et le personnage d'Olivia ne s'émancipera d'ailleurs réellement qu'en regardant des films seule.

C'est là toute l'ambivalence qu'entretient Rosenthal à la fiction : d'une part, le cinéma permet des formes de schématisation (*TLF* : 12), de mise à distance et de répétition (*TLF* : 70) – à la manière d'un petit laboratoire –, d'autre part le cinéma peut distraire (*MDS* : 80), séduire (*TLF* : 112) et tromper.

D'un point de vue cognitif, les films, et *a fortiori* la fiction et la littérature, sont donc pour Rosenthal des armes à double tranchant. Ainsi, si elle souligne que le cinéma nous fournit avant tout des expériences « par procuration » (*INSPR*), elle ne semble pour autant pas souscrire à la théorie éthique de la « *vicarious experience theory* » de Martha Nussbaum. Pour rappel, la philosophe américaine considère que l'art narratif permet de formuler certaines vérités humaines, de nous faire vivre indirectement certaines expériences et d'ainsi affiner nos jugements moraux<sup>9</sup>. Mais là où la théorie Nussbaum repose sur une prévisibilité des effets d'identification et de projection prévus par le texte, Rosenthal met en avant la versatilité des

---

<sup>8</sup> Voir Nancy Murzilli, « De l'expérience de pensée littéraire à l'expérience de la lecture », dans *L'Expérience* 1, vol. 1, F. Bort, O. Brossard et W. Ribeyrol (dir.), Paris, Éditions Michel Houdiard, 2012, p. 21-31 et « La vie comme un roman. Sur la fiction littéraire et les expériences de pensée », dans « Devant la fiction, dans le monde », Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *La Licorne*, n° 88, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 225-240. Voir aussi Philippe Sabot, *Philosophie et littérature.. Approches et enjeux d'une question*, Paris, P.U.F., coll. «Philosophies», 2002.

Pour une critique de cette application de la notion d'« expérience de pensée » au champ de la fiction et de la littérature, voir S. Chauvier, *Le Sens du possible*, Vrin, 2010 ou encore Florent Coste, *Explore*, Questions théoriques, 2017, p. 363-368.

<sup>9</sup> Pour une critique de la théorie de Nussbaum, voir Jean-Jacques Lecercle et Ronald Schusterman, *L'Emprise des signes*, Seuil, 2002, p. 213-221. Dans *Fait et fiction*, Lavocat souligne comment les théories de l'empathie ont fait l'objet de critiques, notamment de la part des études culturelles et postcoloniales, parce qu'elle supposent généralement l'existence de « réponses émotionnelles transculturelles et transhistoriques » (Lavocat, 2016 : 365).

jeux de branchement et de leurs effets sur le psychisme de chacun. Parfois, l'identification<sup>10</sup> nous aide effectivement à mieux nous comprendre, comme lorsque la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?* reconnaît s'être toujours identifiée au personnage du singe de *King Kong* :

[12] « On peut déduire beaucoup de choses sur soi et son identité sexuelle du personnage – blonde, amoureux ou gorille ravisseur de femmes – auquel, dans *King Kong* et sans vraiment se l'avouer à soi-même, on s'identifie »

(Rosenthal, O., *Que font les rennes après Noël ?*, Paris : Verticales, 2010, p. 91)

Souvent, même, un film qui nous plaît nous aide à nous approcher de nous-mêmes, en nous fournissant une alternative à notre propre récit de vie, dont nous ne connaissons nécessairement jamais la fin (*TLF* : 15). Mais il arrive aussi que l'identification soit trompeuse, comme dans le récit d'Angélique qui, marquée par *La Nuit américaine* de Truffaut, s'est longtemps identifiée à tort au personnage de scripte incarné par Nathalie Baye. Après coup, cette fascination induite lui révèle une période de sa vie où elle demeurait captive d'un environnement familial qu'elle voulait sauver à tout prix. Elle conclut :

[13] « Il faut donc revenir là où le cinéma prend fin, changer de perspective, de cadre, d'objectif, admettre que l'existence ne s'engloutit pas tout entière dans la lumière des projecteurs, que les zones d'ombre mènent loin des caméras, qu'il y a une vie après, que les personnages nous emportent, nous séduisent, nous attirent et nous trompent, qu'il faut rejoindre un pays qui est le nôtre, un désir qui est le nôtre en faisant le deuil de nos illusions »

(Rosenthal, O., *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Verticales, 2012, p. 31)

Dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Rosenthal recueille aussi des témoignages qui mettent en évidence d'autres effets de la fiction, qui affectent moins les représentations du monde que les comportements futurs des spectateurs : leur manière d'éduquer leurs enfants, leurs désirs d'apprendre une langue, leur rapport à la séduction ou à la révolte. Ces effets, qui dans la théorie de Jean-Marie Schaeffer sont qualifiés d'« effets d'entraînement »<sup>11</sup> – par opposition aux seuls effets d'immersion – nous conduisent donc sur le terrain des comportements d'imitation, et ainsi, des usages que l'on peut faire de la fiction.

#### **IV. User de la fiction, ou pratiquer le réel par ses détours**

---

<sup>10</sup> Sur l'identification, Françoise Lavocat opère une distinction très nette entre l'identification et l'empathie. De son point de vue, ces deux logiques sont distinctes (« assimilation d'un aspect, d'une propriété, d'un attribut de l'autre et transformation totale ou partielle sur le modèle de celui-ci » ; « ressenti des sentiments d'autrui, dont la théorisation a été relancée par les avancées de l'imagerie médicale et la découverte des neurones miroirs »).

<sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Qui a peur de l'imitation ? », *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.

Si la fiction nous éloigne parfois du « pays qui est le nôtre » – pour reprendre les mots utilisés par Angélique dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* –, les usages qu'on en fait appartiennent de plein pied à notre réalité, et Rosenthal n'a de cesse de nous le rappeler. Le titre-même d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes* en est l'expression : au sortir de son texte, Rosenthal s'interroge sur le flux d'émotion que suscite en elle *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy. Elle en vient à penser que le film n'y est en réalité pour rien, qu'il ne lui offre qu'un détour pour pleurer sur sa propre vie. Comme l'a souligné Nancy Murzilli, Rosenthal s'attaque là à l'un des paradoxes de la fiction, auquel bon nombre de théoriciens ont tenté de répondre avant elle. Mais là où, dans le sillage de Jean-Marie Schaeffer, on considère que l'émotion est possible par immersion dans le monde fictionnel<sup>12</sup>, chez Rosenthal l'affect ne quitte jamais le terrain du réel : je ne pleure pas parce que le sort des personnages m'attriste, mais parce qu'il me révèle ou me rappelle le mien.

Ceci explique probablement la fascination de Rosenthal pour les états d'entre-deux où la réalité semble mise à l'écart, mais revient toujours, à l'instar de la manière dont les traumatismes refoulés nous rattrapent (*MDS* : 126) ou dont nos rêves nous avertissent parfois sur nos véritables désirs ou états physiologiques (*MDS* : 23-24). Ainsi, chez Rosenthal, l'écriture, et *a fortiori* la lecture ou le visionnage de films, sont autant de manière de pratiquer le réel par ses détours :

[14] « Les faits ne se contentent pas d'arriver, ils reviennent. Qu'on les accepte ou non, ils sont plus insistants et plus entêtés que les stratagèmes qu'on invente pour les éviter. Ecrire fait partie de ces stratagèmes. On croit contrôler, répartir, organiser et tenir le réel sous sa coupe et la plupart du temps on se laisse déborder. On avance aveuglément vers le dénouement pour redécouvrir in extremis qu'en fictionnant le monde on a seulement essayé de retrouver ce qui avait eu lieu et qu'on avait oublié »

(Rosenthal, O., *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris : Folio, 2016 [Verticales, 2014], p. 9)

Mais par le biais de la fiction, le réel revient pourtant transformé. En confiant ses expériences les plus intimes à la fiction (la perte d'un proche, un cheminement identitaire, une relation difficile à un parent), le lecteur ou le spectateur les rend partageables et interprétables. Comparable avec un entretien médical où nous sommes sommés de rendre notre ressenti privé

---

<sup>12</sup> Schaeffer s'oppose ainsi à la théorie de Kendal Walton qui distinguait les « émotions fictionnelles » des émotions véritables. Pour Schaeffer, il n'y a pas de tristesse fictionnelle, il n'y a que des tristesses réelles.

communicable<sup>13</sup>, la fiction nous aiderait à débloquent certains de nos verrous, émotionnels comme comportementaux. La souffrance peut ainsi devenir larme et le désir se muer en geste. Si ce processus est thématiqué dans l'œuvre de Rosenthal, on l'y voit également pratiqué : à sa façon, Rosenthal ne cesse de s'affronter à des expériences-limites du dire (la mort, l'oubli<sup>14</sup>) ou du moins du dire littéraire (les chantiers, les rats) pour tenter précisément des les réintégrer au monde commun.

De même que Goodman réfutait l'idée de « mondes fictionnels »<sup>15</sup>, Rosenthal construit donc une ontologie unitaire où les œuvres d'art sont toujours, en définitive, « banalement humaines » (*MDS* : 73). C'est en ce sens que l'on peut comprendre les multiples procédés par lesquels elle rend poreuse la frontière entre réalité et fiction, de manière à rabattre la seconde dans le champ de la première. Quand Rosenthal revient sur les « traces » qu'ont laissées en elle un certain nombre de films, elle ne cesse par exemple de permuter le nom des actrices et de leurs personnages : Simone Simon pour Irena Doubrovna (*MDS*), Sigourney Weaver pour Ripley (*TLF*), Tippi Hedren pour Melanie Daniels (*TLF*). Elle accorde aussi beaucoup de soin à décrire comment le corps spectateur expérimente véritablement les sensations (douleur, dégoût, tristesse) vécues par ces héroïnes, quitte à se recroqueviller, dans un même mouvement, avec l'actrice apeurée. Mais toujours, ce corps qui frémit, convulse et pleure reste attaché à sa propre réalité :

[15 ] « Et il faut donc que je revienne, non pas comme je l'ai fait jusqu'à présent, sur les traumatismes de Mowgli, qui, en vérité, n'a pas l'air d'être affecté par son passage de la condition animale à la condition humaine, mais sur les miens. Oui, je suis traumatisée. C'est presque pire que la mort de la mère dans *Bambi*, en tout cas cela produit un flux de larmes tout à fait comparable et impossible à tarir. Aujourd'hui encore, je n'arrive pas à savoir si c'est un effet commun et si tous les enfants pleurent sur leur obligation à devenir humains ou si c'est spécifique à certains enfants qui ont bien du mal à accepter la norme et ce qu'elle implique »

(Rosenthal, O., *Toutes les femmes sont des Aliens*, Paris : Verticales, 2016, p. 146)

---

<sup>13</sup> Je reprends cette image à Florent Coste (2017 : 370-371).

<sup>14</sup> « Il faudrait que quelqu'un me prête ses mots pour que je parle, il faudrait que quelqu'un me souffle à l'oreille les mots dont je ne dispose plus mais pour que quelqu'un me les souffle à l'oreille il faudrait qu'il devine ce que je ressens et voudrais exprimer. Or, il ne peut deviner ce qu'est une vie sans mots et sans signes, c'est une expérience qui contredit trop violemment son humanité, son envie de dire, sa volonté de donner sens [...]. Ecrire sur la maladie de A. est par nature voué à l'échec » (*OEPL* : 93-94), « On ne peut pas vraiment raconter la vie de Monsieur T. en entier. Son témoignage manque » (*OEPL* : 213). « Quand on est mort, on est mort. Il n'y a rien à en dire d'autre, on ne sait pas comment remplir avec des mots, des sensations et des actions cet état-là qu'il est donc absolument impossible de décrire » (*MDS* : 53).

<sup>15</sup> « [...] au sens strict, la fiction ne peut concerner ce qui n'est pas réel, puisqu'il n'y a rien qui ne le soit ; aucun monde dont nous pourrions dire qu'il est seulement possible ou impossible ; car, lorsqu'on dit qu'une chose est fictive mais non réelle, c'est comme si l'on disait *qu'il y a une chose telle qu'il n'y a rien de tel*. Il n'y a donc pas d'image de licornes ou d'histoires sur les fantômes ; il n'y a que des images-de-licornes et des histoires-de-fantômes » (Nelson Goodman, 1996 : 9).

Insistant sur les modes d'action de la fiction dans le réel, Rosenthal est parfois tentée par le modèle quasi-magique de la performativité de la fiction. Ainsi, dans *On n'est pas là pour disparaître*, elle craint qu'écrire sur l'Alzheimer ne lui fasse contracter la maladie (*OEPL* : 33) ; tandis qu'elle avoue, dans *Que font les rennes après Noël ?*, avoir longtemps cru que sa mère avait regardé *Rosemary's baby* de Polanski alors qu'elle était enceinte d'elle, ce qui aurait expliqué son sentiment d'hybridité. Mais elle abandonne ce modèle<sup>16</sup>, s'apercevant qu'écrire sur l'Alzheimer l'aide surtout à s'accoutumer à l'idée de sa propre disparition, comprenant que les légendes familiales sont davantage construites que prophétisées (*QFLR* : 34). Ainsi, pour Rosenthal, aussi belles et puissantes qu'elles soient, les fictions n'ont jamais la force de passer outre les usagers, mais seulement la puissance d'agir comme éventuel catalyseur de nos émotions singulières et collectives, et comme embrayeur possible de nos actions sur nous-mêmes et sur autrui.

\*

Chez Rosenthal s'instruit donc le procès d'une esthétique philosophique qui a longtemps valorisé la contemplation pure et le jugement désintéressé. Dans *Viande froide*, Rosenthal pointe d'ailleurs du doigt le « commun des mortels » qui « se satisfait de ce qu'il voit et préfère même parfois ne pas comprendre l'usage de telle ou telle machine c'est tellement plus poétique » (*VF* : 35). À la différence de ceux pour qui le poétique s'oppose à l'usage, Rosenthal tente de les faire converger. À l'inverse de ceux qui affectent le « domaine de la nature morte », elle fait valoir que l'immobilité n'est jamais qu'une vue de l'esprit :

[16] « [...] tout cadavre est un élément et un instrument de la nature, une nourriture, une aubaine, un accélérateur de vies minuscules. Il faut donc revenir aux faits, aux chiffres, à l'appréhension directe des corps souffrants, agonisants, défunts, il faut consentir au dégoût, regarder les morts au lieu de les imaginer, il ne faut plus fuir »

(Rosenthal, O., *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris : Folio, 2016 [Verticales, 2014], p. 148)

De même que la mort n'est jamais qu'une étape dans la perpétuation d'autres vies, Rosenthal nous laisse penser que l'art, comme toutes les pratiques humaines au domaine desquelles il

---

<sup>16</sup> Notons que ce modèle « magique » est critiqué par Christophe Hanna (2010 : 87-88) et Florent Coste (2017 : 155), qui lui préfèrent un schéma d'efficacité axé sur les interactions des usagers. Dans le champ littéraire contemporain, l'écrivain Chloé Delaume nous semble parfaitement jouer de cette conception magique de la performativité de la langue, usant à l'envi d'un vocabulaire sorcier et de formules censées modifier la réalité.

appartient, est fait d'infinis processus, d'usages et de mouvements. Ainsi, les œuvres ne sont pas à chercher pendues aux murs, calfeutrées dans les bibliothèques ou collées aux écrans : prendre en charge leur réalité, c'est, comme pour toute autre réalité, admettre la multiplicité des gestes auxquels elles n'opposent aucun cran d'arrêt.

## Bibliographie

- Becker H., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Merllié-Young C., Paris : La Découverte, 2009 [2007].
- Cometti J.-P., « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue Française d'Études Américaines*, n°86, octobre 2000, p. 25-36, disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_2000\\_num\\_86\\_1\\_1821](http://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_2000_num_86_1_1821).
- Coste F., *Explore. Investigations littéraires*, Paris : Questions théoriques, 2017.
- Dewey J., *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par par Cometti J.-P., Domino C., Gaspari F. et alii, Paris : Gallimard, 2010 [1934].
- Goodman N., *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Pouivet R., Paris : Éditions de l'Éclat, 1996.
- Hamel J.-F., « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n°107 (2015), p. 89–107.
- Hanna C., *Nos dispositifs poétiques*, Paris : Questions théoriques, 2010.
- Lavocat F., *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016.
- Lecerclé J.-J. et Schusterman R., *L'Emprise des signes*, Seuil, 2002.
- Macé M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016.
- Murzilli N., « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : Les Larmes hors le livre », *Cahiers de Narratologie*, n°23, 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6633> ; DOI : 10.4000/narratologie.6633.
- Rabaté R., « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi*, n°175 (LIX | I), 2015, mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2016, consulté le 6 avril 2016, URL : <http://studifrancesi.revues.org/282>.
- Rosanvallon P., *Le Parlement des invisibles*, Paris : Seuil, 2014.
- Rosenthal, O., *Puisque nous sommes vivants*, Paris : Verticales, 2000.
- Rosenthal, O., *On n'est pas là pour disparaître*, Paris : Verticales, 2007.
- Rosenthal O., *Viande froide*, Paris : Editions Centquatre, 2008.
- Rosenthal O., « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur (2) », entretien avec Guénaël Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009.
- Rosenthal, O., *Que font les rennes après Noël ?*, Paris : Verticales, 2010.
- Rosenthal, O., *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Verticales, 2012.
- Rosenthal, O., *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris : Folio, 2016 [Verticales, 2014].
- Rosenthal, O., *Toutes les femmes sont des Aliens*, Paris : Verticales, 2016.
- Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.
- Zenetti M.-J., *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris : Garnier, 2014.