



**HAL**  
open science

## L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal

Nancy Murzilli

► **To cite this version:**

Nancy Murzilli. L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal: Les Larmes hors le livre. Cahiers de Narratologie, 2012, Le sujet et l'art dans la prose française contemporaine (1990-2012), 22 (23), pp.1-14. 10.4000/narratologie.6633 . hal-04332666

**HAL Id: hal-04332666**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-04332666>**

Submitted on 13 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre*

Nancy Murzilli

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6633>

DOI : [10.4000/narratologie.6633](https://doi.org/10.4000/narratologie.6633)

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Nancy Murzilli, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6633> ; DOI : [10.4000/narratologie.6633](https://doi.org/10.4000/narratologie.6633)

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes* hors le livre

Nancy Murzilli

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Une première version de ce texte a été présentée à Saint-Etienne lors d'une journée d'étude consacrée à Olivia Rosenthal, en sa présence. Le texte de cette communication a été repris et enrichi à partir des échanges auxquels a donné lieu cette journée : « Olivia Rosenthal : le dispositif, le monde et l'intime », Fabien Gris (CIEREC), Université de Saint-Etienne, 19 octobre 2012.

- 1 Il existe au moins deux manières d'interroger le rapport du sujet<sup>1</sup> et de l'art en littérature, suivant la façon dont l'art est introduit dans l'écriture littéraire. Selon une première modalité, l'art peut être lui-même objet d'écriture et entrer en relation avec un ou des sujets à l'intérieur même du texte littéraire, qu'il s'agisse de l'art comme concept, d'un parmi les arts ou d'une œuvre d'art précise. Dans ce cas, on pourra étudier les effets de cette interaction d'un point de vue thématique et narratologique. Il s'agira alors de répondre à des questions du genre suivant : comment le texte littéraire présente-t-il le rapport entre le sujet et l'art ? Met-il en question ce rapport et si oui, comment ? Quels en sont les effets sur le sujet, sur l'art lui-même ou sur la représentation que nous nous en faisons ? L'autre modalité suppose une articulation intersémiotique entre le texte littéraire et une autre forme artistique, qu'elle se produise à l'intérieur du texte lui-même ou en dehors. On s'interrogera alors sur ce qui se joue du point de vue du sujet lorsqu'on passe d'une forme à une autre, comme dans l'adaptation cinématographique par exemple, ou lorsque le texte circule entre les codes sémiotiques et les mêle.
- 2 Il n'est pas rare de constater, dans la littérature francophone la plus récente, l'entrecroisement des deux modalités évoquées<sup>2</sup>. C'est notamment le cas du dernier livre

d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*<sup>3</sup>. Ce livre est le fruit d'une série d'entretiens menés par l'auteur auprès d'un public volontaire autour de la question : « Quel film a changé votre vie ? » ; Olivia Rosenthal en a tiré quatorze monologues, où chaque voix raconte la façon dont le cinéma est entré dans sa propre existence et en a modifié le cours. Par ailleurs, deux des textes de l'ouvrage, *Le Vertige* et *Les Larmes*, ont donné lieu à une mise en scène dans le cadre de performances<sup>4</sup> et à une adaptation cinématographique<sup>5</sup>. Le travail réalisé autour de ce livre, non seulement interroge le rapport que chacun entretient avec le cinéma en prenant cette question pour sujet d'écriture, mais il met également cette question à l'épreuve de la rencontre entre divers médias artistiques. En nous attachant plus particulièrement au travail réalisé autour des *Larmes*, nous pourrions voir comment la pratique d'écriture d'Olivia Rosenthal illustre d'une façon à la fois originale et exemplaire la question du nouage des deux modalités précédemment évoquées.

- 3 L'œuvre d'Olivia Rosenthal a ceci de particulier qu'il est difficile de la circonscrire au seul objet livre. Elle se construit de façon particulière à la fois dans et hors le livre et se nourrit entièrement de ce passage de l'un à l'autre, à travers performances, films, lectures, expositions, mais aussi en amont du livre, dans le travail préparatoire à son écriture. L'auteur, depuis *On n'est pas là pour disparaître*<sup>6</sup>, entretient en effet une relation particulière avec le document, le documentaire, le témoignage ou l'entretien dans la composition de ses textes. C'est le cas notamment de *Viande froide*<sup>7</sup>, *Les Lois de l'hospitalité*<sup>8</sup>, *Maison d'arrêt Paris-La Santé*<sup>9</sup>, *Que font les rennes après Noël*<sup>10</sup>, mais également de *Ils ne sont pour rien dans mes Larmes*. La façon dont ces textes ont pu aussi bien prendre leur source dans des témoignages, des discours documentaires ou non littéraires, que donner lieu à diverses mises en scènes et plusieurs adaptations cinématographiques<sup>11</sup> n'est sans doute pas étrangère à une pratique d'écriture singulière, qui se fonde essentiellement sur la construction de dispositifs expérimentaux. Le travail réalisé autour du récit *Les Larmes* est, de ce point de vue, tout à fait représentatif. Nous allons voir comment la possibilité de ce passage du dehors au dedans du livre et vice versa, repose en partie sur la mise en place de dispositifs d'écriture, dont on pourrait apparenter le fonctionnement à la philosophie de l'essai de Montaigne si l'on se souvient qu'Olivia Rosenthal, en plus d'être écrivain, est spécialiste de la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle ou peut-être plus encore aux pratiques expérimentales menées dans les arts contemporains<sup>12</sup>. Cette étude se propose de réfléchir à la façon dont Olivia Rosenthal pratique la littérature hors du livre, à travers une mise en regard du récit *Les Larmes*, de sa mise en scène dans le cadre d'une lecture-performance et de son adaptation cinématographique. Nous nous appliquerons plus spécifiquement à l'étude des dispositifs expérimentaux qui sont mis en place dans le texte et dans le film, afin de voir comment se construit à travers eux le dialogue entre littérature et cinéma et la façon dont ce dialogue relève d'une recherche sur autrui et sur soi-même. Il s'agira également de se demander ce que le dispositif fait à la littérature lorsqu'elle est conçue en termes expérientiels, ce que signifie dire que la littérature est hors le livre en ce qui concerne la question des pratiques littéraires, et ce que recouvre alors le terme de littérature. Nous tâcherons, en essayant de répondre à ces questions, de montrer comment le travail d'Olivia Rosenthal, en mettant le sujet au centre du dispositif, peut contribuer de manière originale à une reconception de notre rapport à la littérature et de son fonctionnement.

## Les Larmes hors le livre

- 4 Écrire sur le cinéma en intitulant un texte *Les Larmes* c'est, même s'il s'agit d'un titre générique, placer la question d'emblée du point de vue du sujet. De ce point de vue, la présence du sujet est plus marquée encore dans le titre du recueil, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, par la présence de l'adjectif possessif. Le livre tire d'ailleurs son titre d'une phrase extraite des *Larmes*. Si, comme titre d'un livre, cette phrase paraît assez énigmatique, elle prend tout son sens dans le contexte de ce récit, qui est aussi le dernier. La narratrice des *Larmes* se demande pourquoi elle pleure autant chaque fois qu'elle voit *Les Parapluies de Cherbourg*<sup>13</sup> et s'interroge sur la véritable raison de ses larmes. Lorsqu'elle comprend enfin que les personnages du film, à savoir Guy et Geneviève, ne sont pour rien dans ses larmes, chacun des textes du recueil s'éclaire alors à la lumière de son titre. L'écriture littéraire, en s'interrogeant sur la fonction du cinéma dans les vies de chacun, en vient à nouer le rapport du sujet au cinéma dans le paradoxe d'une phrase négative : c'est en effet uniquement parce que certains films pourraient être pris pour la cause de nos larmes, que nous pouvons affirmer qu'ils ne sont pour rien dans nos larmes. On comprend alors par quel détour nous devons passer pour accéder à une parcelle de vérité sur nous-même.
- 5 *Les Larmes* est l'épilogue de *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* et fait écho au *Vertige* qui en est le prologue. Tous les textes qui composent ce recueil sont écrits à la première personne. Mais contrairement aux autres textes, aucun prénom n'est associé à ces deux textes-ci. On suppose donc que c'est l'auteur qui s'y exprime en première personne. Ces deux textes sont présentés de façon différente dans la table des matières : *Les Larmes* (épilogue) [d'après *Les Parapluies de Cherbourg*, un film de Jacques Demy, 1964] se distingue, par exemple, de *Le Dernier Tango à Paris* de Béatrice [un film de Bernardo Bertolucci, 1972], et peut laisser entendre qu'il s'agit d'une interprétation, voire même d'une adaptation libre du film de Jacques Demy. Ce titre pourrait à lui seul présager des futures adaptations que connaîtra le texte.
- 6 Voici comment sont d'ailleurs présentés sur le site de Laurent Larivière la performance et le film auxquels le texte *Les Larmes* a donné lieu :
- Olivia ne supporte pas l'idée qu'on soit à jamais séparés de ceux qu'on a aimés. Elle a quarante ans et pleure beaucoup, surtout en regardant *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy. Afin de stopper cette hémorragie lacrymale, elle se lance dans une étude géographique et autobiographique qui lui permet de découvrir la vraie raison de ses larmes.<sup>14</sup>
- 7 Ce texte de présentation attribue le prénom de l'auteur au personnage principal des *Larmes*, notamment parce qu'Olivia Rosenthal interprète elle-même le rôle dans la performance et dans le film. La question de savoir si *Les Larmes* est un récit autobiographique est de toute façon secondaire dans la mesure où le texte met précisément en abyme la question du sujet en s'interrogeant sur le fonctionnement de l'identification au cinéma :
- Je pleure à la place de Geneviève  
et donc de Catherine Deneuve  
je mesure en kilomètres  
son mensonge  
et en le mesurant  
j'étends ma détresse.<sup>15</sup>

8 On peut se demander qui de Geneviève, de Catherine Deneuve ou du narrateur prend en charge le « je » qui s'exprime. Dans la multiplicité des positions qu'adopte ici le sujet, une place est également ouverte au lecteur qui a lui-même été, ou sera, spectateur du film de Jacques Demy. On mesure par ailleurs ici « en kilomètres » non seulement le mensonge de Geneviève, qui fait croire à Guy qu'elle le rencontre par hasard après avoir fait un détour de 772 km, mais sans doute aussi le mensonge que le spectateur se fait à lui-même, lorsqu'il se prend à croire qu'un film peut être la cause directe de ses larmes. Comprendre que *Les Parapluie de Cherbourg* n'est qu'un détour que nous faisons par Geneviève, et donc Catherine Deneuve, pour parvenir à pleurer sur nous-même a en effet de quoi étendre notre détresse si l'on convient également avec Olivia Rosenthal que « Le cinéma amplifie donc la puissance des drame humains en les redoublant »<sup>16</sup>. On peut considérer que par cette mise en abyme du sujet les larmes sont déjà d'une certaine manière hors le livre, dans la mesure où il s'agit non seulement des larmes de la narratrice, mais de celles de tout lecteur/spectateur.

9 En traitant d'un sujet comme celui des larmes, Olivia Rosenthal aborde une émotion particulière qui touche à la limite entre la vie intime et la vie publique, car les larmes sont quelque chose d'intime, mais aussi un moyen de communiquer non verbal :

Au cinéma on peut pleurer quand on a peur, quand on est ému, quand on est déçu, quand on aime, quand on hait, quand on est en colère, n'importe quel prétexte suffit, puisque l'écran absorbe toutes nos émotions sans rien demander en échange.

17

10 Pourquoi et quand pleure-t-on au cinéma ? L'auteur, à la fin du texte, parle de honte et de peur<sup>18</sup>. *Les Parapluies de Cherbourg* a ceci de dérangeant pour le spectateur : qu'il fait pleurer juste à la fin. Ce film ne permet pas de s'abandonner à ses larmes dans l'obscurité de la salle, de soi à soi ; il fait brusquement passer de la vie intime à la vie publique, sans permettre de se recomposer un visage. Mais il y a autre chose : ce film fait couler tant de larmes que cela en devient inquiétant, comme si le visionnage de cette dernière scène touchait le système limbique de manière anormalement exagérée :

Avouer qu'on ne cherche pas ses clés  
sous les fauteuils d'orchestre du dernier rang  
mais juste qu'on se cache  
pour pleurer  
C'est sans doute pénible  
mais ça a l'avantage  
d'être clair  
bien qu'à la vérité ça ne permette pas d'élaborer  
une analyse précise et poussée  
des raisons pour lesquelles on est à ce point là  
affectée<sup>19</sup>.

11 On peut remarquer dans ce passage l'emploi de l'impersonnel, qui donne à l'ensemble de la séquence une forme de généralité, corrigée toutefois par l'accord au féminin du participe passé « affectée ». Cette individualisation finale du sujet énonciateur n'écarte cependant pas complètement le lecteur de l'expérience qu'on semblait l'inviter à partager. On, s'il abolit les frontières entre les différentes personnes (je, tu, il), garde bien souvent la trace de l'énonciateur. Olivia Rosenthal joue précisément de cette ambivalence pour pousser le lecteur à s'interroger sur sa propre expérience. On appréhende de revoir un film comme celui-ci, on a peur de devoir revivre une telle émotion sans la comprendre, puis de devoir s'en justifier auprès des personnes qui nous accompagnent.

Quoique ce sentiment ne soit peut-être pas partagé par tous les spectateurs : un film ne touche pas tout le monde de la même façon.

- 12 On sait que les émotions agissent sur les glandes lacrymales par l'intermédiaire du système limbique. C'est un acte réflexe qui soulage les tensions psychiques fortes, comme l'anxiété, l'angoisse, la peur, la tristesse, ou même un trop plein de tension positive comme la joie, le bonheur. Mais le cinéma nous procure-t-il de telles émotions ? Pourquoi pleure-t-on au cinéma ? De quel type d'émotion s'agit-il ? Existe-t-il des émotions fictionnelles ? Comment peut-on être ému par quelque chose qui n'existe pas ? Certains philosophes n'ont pas manqué de relever ce paradoxe de la fiction<sup>20</sup>. Colin Radford déclarait en 1975<sup>21</sup> que notre apparente habileté à répondre émotionnellement aux personnages et événements fictionnels est en fait irrationnelle, incohérente et inconsistante. Notre sentiment de honte lorsque nous éprouvons une émotion fictionnelle viendrait donc de l'irrationalité d'une telle émotion, qui nous prend en flagrant délit de contradiction :

C'est un film  
ça n'existe pas  
c'est une histoire inventée  
ça ne me concerne pas  
c'est ce que je me dis  
pour que les larmes cessent  
mais comme ça ne marche pas  
je finis par comprendre  
que Geneviève et Guy  
ne sont pour rien dans mes larmes<sup>22</sup>

- 13 S'il ne déjoue pas le paradoxe, le travail d'Olivia Rosenthal nous permet au moins de comprendre et d'accepter la contradiction. Une compréhension à laquelle on peut accéder au moyen du dispositif expérimental que le lecteur est invité à essayer.

## Le dispositif comme invitation à sortir du livre

- 14 *Les Larmes*, le travail réalisé autour de ce texte et plus généralement autour de ce thème – à savoir les textes et les performance vidéo réalisées autour de la question du rapport que chacun entretient avec le cinéma : *Le Vertige* (autour de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock), *La peur* (autour de *La Féline* de Jacques Tourneur), *Les Larmes* (autour des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy<sup>23</sup>) – permet d'une part d'interroger et d'expérimenter le rapport que la littérature peut nouer avec un autre art qu'elle-même, le cinéma, et d'autre part, par les questions qu'il pose et le dispositif qu'il met en œuvre, d'interroger ce rapport d'une façon tout à fait particulière : c'est-à-dire, en inscrivant le lecteur et/ou le spectateur au cœur du dispositif expérimental. L'usage même du dispositif témoigne d'une volonté d'opérer un déplacement au sein du schéma classique de production d'une œuvre plaçant le lecteur ou le spectateur en bout de chaîne comme récepteur d'un objet fini. Positionner le sujet à l'intérieur même du dispositif l'engage à participer à un processus qui importe au moins autant que le produit final. Il se trouve alors partie prenante de l'expérience proposée par le dispositif et de l'œuvre elle-même.
- 15 Le travail réalisé autour des *Larmes*, nous situe hors du livre à plusieurs niveaux :
- 16 - par ce qu'on peut appeler une pratique de la littérature hors du livre (lectures-performance, adaptation cinématographique du texte) ;

- par le travail documentaire situé en amont de l'écriture et l'intégration d'éléments non-littéraires : la pratique des entretiens, qui ont servi de support à l'écriture des récits qui composent *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, mais aussi la citation du film de Jacques Demy *Les Parapluies de Cherbourg* et la façon dont ce film est intégré ou réinjecté dans *Les Larmes* (texte et film) ;
  - enfin, par la place accordée à l'interaction, l'adresse constante qui est faite au lecteur ou au spectateur et la place particulière que lui ménage le dispositif.
- 17 Donc, l'extension de l'activité littéraire hors le livre (films, performances), le document (qu'il s'agisse des entretiens réalisés dans le cadre du projet d'écriture ou du cinéma, comme référence à un système sémiotique autre) et l'invite à la participation et à l'interaction du lecteur/spectateur sont, pourrait-on dire, les trois éléments extérieurs au livre à partir desquels s'élabore le dispositif expérimental mis en place par Olivia Rosenthal autour des *Larmes*. Ce sont ces trois éléments que nous allons maintenant tenter d'approfondir et de mettre en question.
- 18 Il s'agirait avant toute chose de s'entendre sur la notion de dispositif. La définition qui sera adoptée ici est empruntée à Christophe Hanna dans son livre *Nos dispositifs poétiques* (2010<sup>24</sup>). Une définition qui semble correspondre non seulement aux objets littéraires que propose Olivia Rosenthal, mais aussi à ce qu'ils visent d'un point de vue à la fois littéraire et social, voire politique. Christophe Hanna conçoit la notion de dispositif comme un « potentiel ouvert de fonctionnalités », caractérisé par une hétérogénéité interactionnelle, une contextualité et une opérativité<sup>25</sup> :
- 19 - hétérogénéité interactionnelle : un dispositif est un agencement d'éléments composés dans le but de produire un effet, de « fonctionner ». L'effet dispositif est avant tout pratique et vise à améliorer des conditions ;
- contextualité : le dispositif est fait pour s'adapter à un contexte cognitif cible, hors duquel il ne fonctionne plus, ou moins efficacement, et qu'il transforme en fonctionnant. Le dispositif fonctionne parce qu'il recontextualise ses éléments dans un espace *ad hoc* qu'il exploite et modifie. Le dispositif est plus performatif que rhétorique ;
- opérativité : Le dispositif effectue une opération qui lui est propre. L'action dispositale peut être conçue comme un processus cherchant à prendre en charge un problème dont les formes et la conscience évoluent, sans présupposer a priori d'un moyen ou d'un procédé précis pour en fournir une solution.
- 20 De façon générale, « le dispositif permet d'éprouver son public en mobilisant les savoirs et les compétences dans un ordre (une temporalité, une spatialité) différent de ce à quoi l'astreint l'ordre social »<sup>26</sup>.
- 21 Ce qu'il y a de particulier dans les dispositifs d'Olivia Rosenthal, c'est qu'ils mettent en place les conditions d'activation d'une expérience de lecture et/ou spectatorielle. Elle invente un genre d'investigation neuf qui donne lieu à une pluralité d'interrelations pratiques inhabituelles, tout en sollicitant des réflexes cognitifs communs, comme ceux qui interviennent dans notre rapport avec le cinéma. Ses dispositifs ont la capacité d'agir sur la vie en réalisant de nouvelles connections. Cette pratique expérimentale de la littérature nous conduit vers un concept de littérature en un sens élargi, qui implique l'intégration dans le dispositif d'autres pratiques artistiques, comme le cinéma, mais aussi l'intégration du récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur. À travers l'usage des dispositifs dans et hors le livre, Olivia Rosenthal fait de la littérature une pratique sociale, et nous conduit selon les termes de Christophe Hanna à « reconcevoir la façon de construire nos poétiques et de penser leur rôle<sup>27</sup> ». L'œuvre d'Olivia Rosenthal pourrait être considérée



comme l'un des ovnis (objet verbal non identifié) auxquels fait référence Christophe Hanna :

Observer des ovnis dans l'espace social que peuvent investir les œuvres littéraires [...] est un fait qui laisse penser que la littérature, en tant que concept expérientiel, est capable de générer des objets dont les formes et le fonctionnement ne sont pas ceux que leur présuppose le point de vue de la poétique classique. Pour le dire grossièrement, il s'agira d'objets qui sont littéraires, mais pour une autre raison que celle de nous engager dans une expérience esthétique désintéressée.<sup>28</sup>

- 22 La notion de dispositif permet de considérer comme littéraires des objets que nous expérimentons comme tels, mais qu'il est difficile d'inscrire dans une filiation littéraire à l'aune de catégories esthétiques préexistantes. Une attention portée aux dispositifs donne les moyens de désamorcer l'autonomie présumée du texte littéraire et d'intégrer parmi les objets littéraires des dispositifs tels que ceux qu'Olivia Rosenthal expérimente hors du livre en empruntant d'autres voies que le seul texte.
- 23 Voici donc la façon dont nous caractériserons l'usage des dispositifs par Olivia Rosenthal, en nous appuyant sur la notion de dispositif telle qu'elle vient d'être définie :
- 24 - le dispositif comme instrument d'interaction : le dispositif a pour caractéristique principale de placer le lecteur ou le spectateur en son centre ;  
 - le dispositif comme instrument de d'enquête et de recontextualisation : le dispositif se présente comme une procédure de recontextualisation cherchant le moyen d'atteindre un but spécifique et qui ne se donne à comprendre qu'en action, c'est à dire à l'usage. De ce point de vue le dispositif possède le pouvoir d'être affecté et/ou adapté à diverses formes matérielles (prose narrative, lecture-performance, cinéma) ;  
 - le dispositif comme instrument d'opérativité : le dispositif peut se concevoir comme un processus opérationnel dont l'enjeu est celui de la diversification des accès que le sujet peut avoir à la compréhension des autres et de lui-même.

## Le dispositif comme instrument d'interaction

- 25 *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* est un livre sur le cinéma, mais c'est aussi un livre sur les larmes. Dans *Les Larmes* Olivia Rosenthal se demande pourquoi elle pleure à ce point et systématiquement chaque fois qu'elle voit les *Parapluies de Cherbourg*, et peu à peu cette réflexion devient une réflexion sur le cinéma : sur qui pleure-t-on quand on pleure au cinéma ? Quelles sont les raisons pour lesquelles un film produit tel ou tel effet sur un spectateur ? Pour répondre à ces questions, elle ne se contente pas de dérouler le récit en première personne d'une expérience singulière, pas plus qu'elle ne développe un récit aux contours théoriques sur le rapport entre le cinéma et les émotions du spectateur. Il est pourtant vrai que l'écriture d'Olivia Rosenthal est une écriture à la fois intime et cérébrale ; une écriture qui pratique la réflexion, une écriture interrogative, inquiète, au sens philosophique du terme. Mais c'est une écriture qui invite à l'interrogation plus encore qu'elle ne cherche ou ne donne des réponses, notamment dans sa manière d'enrôler le lecteur dans ses questionnements et dans l'écriture elle-même. Et ceci est l'un des effets majeurs de l'élaboration de dispositifs expérimentaux par laquelle elle se distingue.
- 26 À travers le montage de différentes voix, l'intégration de citations, la variation des postures énonciatives, l'inversion des rôles ou les fréquentes adresses au lecteur qui viennent rompre toute linéarité du récit, Olivia Rosenthal en arrive à créer une forme de

polyphonie même lorsque, comme dans le cas des *Larmes*, le récit se place en première personne. L'agencement de ces dispositifs d'écriture tend à produire l'effet d'un brouillage entre les différentes voix, entre les différentes perspectives du récit. Cet effet est engendré par la juxtaposition de plusieurs voix qui s'alternent d'une séquence à l'autre, chacune poursuivant un récit ou une réflexion ; les séquences se suivent mais l'une ne redouble pas l'autre, elles jouent au contraire de décalages où il est laissé au lecteur le soin d'établir les points de jonction, dans les espaces blancs situés au raccord des paragraphes.

27 Dans une émission du Cercle littéraire de la BNF<sup>29</sup>, Olivia Rosenthal explique à propos de *Que font les rennes après Noël ?* (mais cela vaut également pour *Les Larmes*) qu'elle souhaite « mettre le lecteur dans une situation où il se demande tout le temps pourquoi tel passage est mis avec tel autre » et, dit-elle, « quand on se demande pourquoi, peut-être que cela nous rend en tant que lecteur plus vif, plus curieux, plus vigilant ». Elle réussit bien en effet à mettre le lecteur dans une position inconfortable, qui a pour conséquence de le dérouter, de l'inquiéter ou de le surprendre. Le dispositif conduit subrepticement le lecteur, d'un paragraphe à l'autre, à glisser lui-même dans ce jeu de rôles et il se surprend finalement à prendre à son compte les différentes instances d'énonciation et à faire siennes les interrogations, les émotions qui s'expriment dans cette polyphonie<sup>30</sup>. Dans la même émission, Olivia Rosenthal explique que ces dispositifs ont pour objectif de « contraindre le lecteur à prendre une position qui n'est pas forcément la position qu'il aimerait avoir ».

28 En forçant le lecteur à des changements constants de perspective, en le poussant à interagir dans le montage des séquences, à remplir les blancs, Olivia Rosenthal le met à l'épreuve, l'oblige à pratiquer différents exercices, diverses expérimentations auxquels il n'est généralement pas habitué. La forme des interrogations auxquelles elle nous invite, une interrogation contrainte par ces dispositifs expérimentaux, pourrait s'apparenter à la façon dont Wittgenstein pratiquait la philosophie. Ce dernier envisageait la philosophie comme une activité thérapeutique dans le but, disait-il, de nous soigner de nos crampes mentales et de clarifier notre langage. Comme Olivia Rosenthal, il proposait à son lecteur des exercices, des expériences de pensée. Prenons un exemple dans les Recherches philosophiques dans un passage consacré à la question de la signification de la subjectivité. On peut remarquer dans le court extrait suivant que le rapprochement entre les deux auteurs vaut aussi bien pour le fond que pour la forme :

Demande-toi comment les questions suivantes sont appliquées, et comment on les résout :

(1) « Ces livres sont-ils mes livres ? »

(2) « Ce pied est-il mon pied ? »

(3) « Ce corps est-il mon corps ? »

(4) « Cette sensation est-elle ma sensation ? »

Chacune de ces questions a des applications pratiques (non philosophiques).

Pour ce qui est de la question (2), pense aux cas où j'ai le pied anesthésié ou paralysé<sup>31</sup>.

29 Ce que Wittgenstein fait avec la question de savoir qui parle quand on dit « je », Olivia Rosenthal semble le poursuivre avec la question de nos émotions au cinéma. Ses expérimentations littéraires à la fois dans et hors le livre pourraient sembler entrer dans le prolongement de celles, philosophiques, de Wittgenstein. Derrière l'interrogation sur les raisons pour lesquelles un film produit tel ou tel effet sur moi et sur le spectateur, il y a aussi celles de savoir comment le cinéma raconte des histoires qu'on fait siennes,

comment et pourquoi se met en œuvre un processus d'identification, qu'est ce qui se passe quand on s'identifie à un personnage de fiction et à un personnage de cinéma.

- 30 Il semblerait presque aussi qu'Olivia Rosenthal ait fait sienne cette pensée que l'on trouve au §170 des *Fiches* et qu'elle ait choisit de la mettre à l'épreuve, d'où le dispositif et l'expérimentation :

Vous vous souvenez bien de sensations ou de représentations que vous avez eues en lisant, qui aient été liées au plaisir, à l'impression que vous avez éprouvés – mais elles ne tenaient leurs capacités de signification que du contexte qui était le leur : de la lecture du poème, de ma connaissance de la langue, du rythme et d'innombrables associations.<sup>32</sup>

- 31 Olivia Rosenthal tient compte, dans son écriture, du fait qu'il y a un abîme, un vide, entre le mot et ses effets, abîme qui est comblé non par des mots mais par l'acte de compréhension, et elle en joue. D'où les blancs qui invitent le lecteur à créer lui-même des associations, à forger sa propre interprétation.

## Le dispositif comme instrument d'enquête et de recontextualisation

- 32 Le dispositif qui sous-tend le texte des *Larmes* est forgé pour faire du texte lui-même un instrument d'enquête et de recontextualisation de nos émotions fictionnelles et de leurs fonctions. Il nous pousse à nous interroger sur les raisons pour lesquelles on pleure et ce qui nous fait pleurer dans la vie. Il installe une forme de dialogue entre les questions intimes relatives à chaque spectateur et la relation au cinéma en général. *Les Larmes* expérimente la façon dont les choses se tissent intimement, comment on vit avec des personnages de fiction et comment ils nous habitent, nous occupent et comment on les transforme aussi. Le texte, dans sa forme même, vise à montrer qu'il n'y a au fond pas de différence entre ce qui est de l'ordre de l'art et ce qui est de l'ordre de la vie et que les deux sont complètement entremêlés. Il y a en effet dans le texte des descriptions de scènes, de personnages, des citations des dialogues du film de Jacques Demy, mêlées au récit d'événements et à des réflexions plus intimes, dont on perçoit le lien avec la trame du film ou les caractéristiques d'un personnage. Et ces deux choses sont si entremêlées qu'on ne sait plus très bien, parfois, où on est quand on lit le texte.

- 33 C'est également ce qui se passe dans le court métrage réalisé par Laurent Larivière, où Olivia Rosenthal joue à la fois le rôle principal de l'auteur/narrateur et de Catherine Deneuve, alias Geneviève. Le film reprend la structure du texte. Sa facture est très littéraire. Il est en effet volontairement très imprégné par le dispositif littéraire qui le précède<sup>33</sup>. De ce point de vue, on pourrait considérer ce film comme une exploitation littéraire du médium cinématographique. Il est composé d'une série de plans fixes, qui ont à peu près la durée de lecture d'une séquence du texte et de quelques plans séquences, comme la scène très chorégraphique des garagistes qui pleurent, où l'on passe d'un personnage à l'autre en les suivant dans leur mouvement. Tous ces plans sont montés en coupe franche, avec quelques raccords son effectués par la voix off d'Olivia Rosenthal, et laissent au spectateur la même liberté d'interprétation et de projection que laissent au lecteur les décalages et les blancs du texte. Toutefois, la mise en regard du texte et de son adaptation cinématographique met en évidence des choix interprétatifs, qui n'apparaissent pas dans le récit, à travers la position très spécifique de l'auteur/narrateur joué par Olivia Rosenthal elle-même, et un subtil jeu de substitution entre

auteur/narrateur, personnage/acteur et lecteur/spectateur, qui éclairent en retour la lecture du texte.

34 Dans ce film, en effet, il y a le texte, mais il est incarné, et il est adapté en fonction de choix cinématographiques précis, qui déterminent une forme d'interprétation du texte et en explorent aussi des possibilités restées en germe. En comparant le film au texte, on peut voir à l'œuvre la façon dont la structure du dispositif expérimental mis en place dans le texte peut être transposée et exploitée par l'outil cinématographique. Cette mise en regard permet également de mettre en évidence les limites auxquelles se heurtent chacun des deux médiums lorsqu'ils sont confrontés l'un à l'autre, et comment ces limites elles-mêmes peuvent orienter l'expérimentation des idées vers de nouvelles trouvailles ou de nouvelles significations. Le choix par exemple de faire jouer à Olivia Rosenthal le rôle de Catherine Deneuve, alias Geneviève, matérialise une idée seulement suggérée par le texte, à savoir que le film *Les Parapluies de Cherbourg* tel que le voit Olivia Rosenthal est la projection intime qu'Olivia Rosenthal s'en fait. Ainsi, quand il y a dans le film un contre-champ sur la télévision ce qu'on voit ce n'est pas *Les Parapluies de Cherbourg*, mais l'interprétation d'Olivia Rosenthal, c'est-à-dire sa propre projection. Cela a pour effet de plonger directement le spectateur dans une intimité qu'il reconnaît immédiatement comme étant la sienne, et montre plus que ne démontre comment chacun d'entre nous s'approprie les films qu'il voit. Le cinéma, en tant que médium visuel, prend au mot le texte littéraire lorsque Olivia Rosenthal écrit « Je pleure à la place de Geneviève et donc de Catherine Deneuve ». Dans le contexte de l'adaptation cinématographique, cette phrase prend la forme d'un dispositif à expérimenter à la façon dont on élabore une expérience de pensée<sup>34</sup>. En effet, seule la fiction cinématographique permet de mettre à l'épreuve ce que signifie pleurer « à la place de » et d'essayer le fonctionnement du processus d'identification à travers le jeu fictionnel d'une substitution visuelle d'Olivia Rosenthal à Catherine Deneuve dans la dernière séquence des *Parapluies de Cherbourg*. Dans cette séquence rejouée, Olivia ne pleure pas, pas plus que ne pleure Catherine Deneuve/Geneviève. Mais dans le jeu du champ/contrechamp, on voit Olivia Rosenthal alias Olivia pleurant « à la place de » Olivia alias Geneviève. La question posée dans le texte<sup>35</sup> trouve ainsi sa résolution et c'est alors que l'on comprend, car cela devient visuellement évident, qu'Olivia pleure « sur » elle-même. Dans le passage d'un système sémiotique à l'autre, le dispositif a pour fonction de poursuivre l'enquête en la prêtant à un nouveau contexte. À la façon dont le philosophe met à l'épreuve des concepts par le biais d'expériences de pensée, il pose un nouvel éclairage sur des questions de théorie de la fiction comme celles de savoir si le spectateur éprouve des émotions véritables ou des quasi-émotions, s'il s'immerge plutôt qu'il ne s'identifie, suspend son incrédulité ou fait semblant de croire qu'il est dans *Les Parapluies de Cherbourg*<sup>36</sup>.

35 L'expérimentation cinématographique du dispositif conduit également à exploiter les potentialités du texte en jouant des contraintes imposées par le médium. Par exemple, puisque l'enregistrement du son au cinéma a tendance à donner une tonalité définitive à l'interprétation, Olivia Rosenthal et Laurent Larivière ont décidé de jouer le texte et les émotions avec neutralité, à l'opposé du lyrisme des *Parapluies de Cherbourg* ; ils s'en expliquent dans une interview donnée au FID Marseille en 2010 : « La neutralité, c'est ce qui offre le plus de liberté au spectateur de choisir l'endroit où il va se mettre par rapport à ce qui est dit, qui suivant son point de vue va être drôle ou tragique. Comme si l'acteur lui-même était plutôt un espace de projection pour un spectateur qui choisit ce qu'il projette sur l'acteur »<sup>37</sup>. Ce parti pris emprunte à la littérature la liberté qu'offre au

lecteur l'absence de son et d'images, mais on retrouve ici encore le souhait d'intégrer le spectateur au dispositif.

- 36 Ils ont également fait le choix de filmer divers personnages en train de pleurer et/ou de déclamer des passages que le texte exprime en première personne, et dont il laisse supposer une source homodiégétique unique, c'est-à-dire Olivia Rosenthal. Le cinéma, en permettant de diversifier les instances énonciatives là où le texte écrit n'indiquait qu'un seul « je », amplifie un effet déjà présent dans le dispositif qu'explore le texte et montre comment, de la même façon dont le langage nous est commun à tous, un même sentiment peut passer de personnage en personnage, être partagé et atteindre aussi bien le spectateur lui-même.
- 37 Le cinéma permet aussi, par l'image, de placer simultanément dans la seule personne d'Olivia Rosenthal, le narrateur, le personnage principal et le spectateur du film qui est en train de se dérouler à l'écran. Évoquons notamment la scène où l'on voit Olivia en premier plan, attablée avec un jeune homme qui pleure. Elle parle, elle le regarde, et ce qu'elle dit pourrait lui être destiné sans pour autant qu'elle ne semble vraiment s'adresser à lui, puis elle pivote et continue de parler face caméra. Dans ce genre de séquence, Olivia et les personnages qui l'accompagnent sont placés sous des sources d'éclairage cru, ce qui a pour effet de les isoler et de les rendre étrangers l'un à l'autre dans la même scène. On voit ici qu'à travers des moyens sémiotiques différents, le même effet de superposition des rôles est reproduit : ici par la mise en scène, l'éclairage et le jeu des acteurs, et là par le montage de voix et un emploi des pronoms désignant une instance énonciative apte en quelque sorte à désigner n'importe quel locuteur. Le dispositif se transporte du texte à la pellicule, avec les aménagements nécessaires liés au médium, fort d'un nouveau potentiel d'opérativité.

## Le dispositif comme instrument d'opérativité

- 38 Le film, loin de redoubler le texte, se présente comme une nouvelle expérimentation à mener au moyen d'un dispositif sémiotique différent. Il ne se juxtapose pas au texte, il en est un prolongement, une amplification, une exploitation des possibles qu'il contient, puisque le texte y reste entier. Le film est en quelque sorte la continuation du ressassement déjà présent dans le texte à travers le questionnement sans fin qui l'habite : pourquoi Olivia Rosenthal pleure-t-elle chaque fois qu'elle voit les *Parapluies de Cherbourg* ? Quelle est la vraie raison de ses larmes ?
- 39 À la huitième minute du film on voit Olivia Rosenthal pour la troisième fois dans la même chambre aux murs rouges visionner la dernière scène des *Parapluies de Cherbourg* avec un nouvel amant endormi. Par un panoramique, on passe du champ au contre-champ, l'image se fige sur l'écran de télévision et, dans le plan suivant, on est à l'intérieur du film avec, au premier plan, Olivia Rosenthal et Laurent Larivière dans le rôle de Geneviève et de Guy, jouant cette fois-ci la scène un peu différemment. Au second plan on voit, dans la vitrine du garage, le reflet de la petite Françoise, leur fille, que Guy n'a jamais vue. Pour la première fois, on entend une musique de fosse mélodramatique dont le volume augmente lorsque le dialogue entre les deux personnages s'interrompt. En même temps, passe au premier plan l'image de la fillette éloignant l'image de ses parents par un effet de flou focal. Ici les effets de répétition ne sont pas seulement verbaux et de situation, mais apparaissent dans les éléments du décor (même chambre, même lit, mêmes personnages projetés par Olivia dans l'écran de télévision). On sait qu'on n'est pas dans la

même scène car elle n'est pas filmée tout à fait de la même manière, parce que l'amant dans le lit n'est pas le même, parce qu'entrent en scène, pour la première fois, la petite fille et la musique. Comme si Olivia, revoyant le même film à une époque différente de sa vie, ne l'interprétait, ne le comprenait, ne s'y projetait pas tout à fait de la même manière. Dans cette scène, dans cette nouvelle interprétation des *Parapluies de Cherbourg* que s'en fait Olivia Rosenthal, l'accent est mis sur la petite fille, qui pourrait être aussi, comme en écho, la petite fille blonde du texte *Le vertige*, celle qui raconte le suicide de sa sœur aînée, l'enfant intérieur d'Olivia.

- 40 La performance réalisée autour des *Larmes* en 2008 avec Laurent Larivière a permis d'explorer, au moyen d'un dispositif expérimental spécifique, une dimension du projet que ni le texte, ni le film ne permettent seuls de mettre en œuvre. Il s'agissait d'une performance interactive où les spectateurs volontaires étaient filmés en direct alors qu'ils simulaient des larmes, cachant leur visage de leurs mains. Ces petites séquences étaient directement insérées dans un pré-montage du film *Les Larmes*. La performance se déroulait alors avec la projection du film enrichi de la contribution des spectateurs. Ce procédé permettait aux spectateurs de devenir les personnages qu'ils incarnaient eux-mêmes dans le flux narratif de la performance et de percevoir concrètement, par cette sorte de mise en abyme, l'effet de projection du spectateur au cinéma. On voit ici comment le dispositif effectue une opération qui prend en charge une question sans que le procédé utilisé puisse laisser présumer *a priori* d'une réponse ou d'un effet spécifique sur le spectateur. Cet aspect de l'opérativité du dispositif est encore plus manifeste dans le cas de la performance que dans celui du film où l'opération est plus orientée. Pour le spectateur du film *Les Larmes*, en effet, la question de la projection du spectateur au cinéma passe par l'intermédiaire du personnage d'Olivia se projetant dans le film de Jacques Demy, et intègre ainsi un niveau de distanciation supplémentaire du spectateur par rapport à lui-même. Les procédés narratifs adoptés dans le texte, on l'a vu, maintiennent en revanche une frontière moins distincte entre le lecteur et la narratrice.
- 41 La mise en regard de chacune des explorations sémiotiques empruntées éclaire sous un angle nouveau la question de la projection du spectateur au cinéma. Voir à l'écran un personnage en train de pleurer se projetant dans une séquence de film a-t-il le même effet que se voir soi-même directement projeté comme un personnage pleurant dans une fiction filmique ? Et chacune de ces deux expériences peut-elle être comparée à l'effet sur le lecteur d'une phrase comme « Je pleure à la place de Geneviève et donc de Catherine Deneuve » ? C'est dans cette mesure que le dispositif peut se concevoir comme un processus opérationnel, dont l'enjeu est ici celui de la diversification des accès que le sujet peut avoir à la compréhension des autres et de lui-même. La réponse ne tient pas dans le dispositif lui-même, mais le passage par l'épreuve du dispositif nous aura peut-être permis de comprendre la raison de nos larmes. Des larmes qui pour s'exprimer réclament de faire mentalement avec Olivia Rosenthal un détour de « 772 km ».
- 42 Chacun des dispositifs élaborés autour des *Larmes*, en fonction des moyens sémiotiques dont il dispose, creuse la question du rapport du sujet, à la fois lecteur, spectateur, auteur et/ou narrateur, avec le cinéma et le rôle que peuvent jouer les éléments d'un film dans l'histoire d'un individu. Le travail d'Olivia Rosenthal met en évidence l'intermodalité de pratiques artistiques comme la littérature, le cinéma et la performance. Dans le passage qu'elle effectue de l'une à l'autre de ces pratiques, s'opère un échange de modalités que l'on croyait spécifiques. Les *Larmes hors le livre* sont des extensions d'un seul et même projet littéraire dont la « syntaxe est externe au médium », pour reprendre une

expression de Lionel Ruffel selon lequel « il existe un véritable art contemporain de la syntaxe qui déborde très largement la littérature et se retrouve plutôt dans une pratique généralisée de l'impureté, de l'hétérogénéité, de l'hybridité, de l'agencement des matérialités »<sup>38</sup>. L'œuvre d'Olivia Rosenthal est sans aucun doute une riche illustration de cette forme d'art, pour laquelle l'on pourrait parler d'objets littéraires plus que de littérature. Des objets littéraires qui ne sont pas donnés *a priori* par un cadre théorique prédéfini, mais qui sont le produit de l'expérimentation menée grâce au dispositif mis en place. Dans cette perspective, la force du dispositif est d'aller chercher hors de lui-même, dans la participation du sujet au processus, le principe de son fonctionnement.

---

## ANNEXES

Docteur en philosophie d'Aix-Marseille Université, Nancy Murzilli enseigne à l'Université de Gênes. Ses recherches portent sur la logique et l'esthétique de la fiction, sur le possible et les expériences de pensée en littérature et sur la position du sujet dans la poésie et le roman français contemporains. Elle est membre du groupe de recherche de l'ARGEC, chargée de coopération linguistique et universitaire et de projet TICE pour l'Ambassade de France en Italie et responsable d'EFMR, portail de valorisation des études françaises en Italie ([www.efmr.it](http://www.efmr.it)).

## NOTES

1. La notion de sujet est délibérément choisie ici de façon à pouvoir réunir sous une même acception aussi bien l'auteur, le narrateur et/ou les personnages que le lecteur ou le spectateur.
2. On peut penser, pour n'en citer que quelques uns, aux travaux de Pierre Alféri, Arno Bertina, François Bon, Patrick Chatelier, Marcelline Delbecq, Suzanne Doppelt, Christian Garcin ou Valérie Mréjen.
3. Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Éditions Verticales, 2012.
4. *Le Vertige*, performance créée avec le cinéaste Olivier Ducastel pour le festival "Tous coupables", organisé à la Ménagerie de Verre en janvier 2006 (reprise au Lieu unique à Nantes, au Théâtre-Scène Nationale de Poitiers et au festival Actoral en 2007-2008) ; *Les Larmes chantier*, avec Laurent Larivière, créée au festival Actoral, septembre 2008 ; *Les Larmes performance*, avec Laurent Larivière, créée au Trident, scène nationale de Cherbourg en avril 2010.
5. *Les Larmes*, court-métrage de 26 minutes, réalisé en décembre 2009 à Cherbourg, avec Laurent Larivière. Le court métrage est accessible en ligne, URL : <http://vimeo.com/39041100>, consulté le 28 octobre 2012.
6. Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Éditions Verticales, 2007.
7. Olivia Rosenthal, *Viande froide : Reportages*, Paris, Cent-Quatre éditions/Nouvelles Éditions Lignes, 2008.
8. Olivia Rosenthal, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Inventaire/Invention, 2008.
9. Olivia Rosenthal, *Maison d'arrêt Paris-La Santé, 42, rue de la Santé 75014 Paris dans L'impossible photographie : les prisons parisiennes 1851-2010*, Paris-Musées, 2010.

10. Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Éditions Verticales, 2010.
11. Une série intitulée *Les films de votre vie*, réalisée par Maryline Charrier et Pierre-Emmanuel Lyet à partir des textes de *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* est en cours de création.
12. Nous renvoyons notamment sur ce point à l'ouvrage collectif *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Elie During, Laurent Jean-pierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan (dir.), Paris, Les Presses du réel, 2009.
13. *Les parapluies de Cherbourg* est un film musical de Jacques Demy, sorti en 1964. À Cherbourg, la guerre sépare deux jeunes amants, Guy et Geneviève, qui se sont déclaré un amour éternel. Geneviève, enceinte, cède aux impératifs de respectabilité et, sous l'influence de sa mère, se marie à un autre homme. Dans la dernière scène du film les anciens amants se retrouvent « par hasard ».
14. Voir le pdf de présentation à télécharger en page d'accueil de ce site : URL : <http://www.laurentlariviere.fr>, consulté le 25 octobre 2012.
15. *Les Larmes, Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 108.
16. *Le Vertige, Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 14.
17. *Le Retour d'Isabelle, Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 60.
18. *Les Larmes, Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 110.
19. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 100-101.
20. La question de la réalité des émotions fictionnelles, qui relève de la théorie de la fiction, de la philosophie du langage et de la phénoménologie des émotions, a notamment soulevé un important débat dans la philosophie anglo-saxonne à partir des années 1970. Le paradoxe a initialement été soulevé par Colin Radford dans "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes 49, p. 67-93. En 1990, Kendall Walton, dans *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the Representational Arts* (Cambridge (Mass.) : Harvard University Press), tentera de lever ce paradoxe en développant les notions de « faire semblant », pour caractériser l'attitude spécifique du lecteur ou du spectateur s'immergeant dans la lecture ou la contemplation d'une œuvre d'art et la notion de « quasi-émotion » pour caractériser le type d'émotions suscité par les œuvres d'art, et notamment le cinéma. Sa conception des émotions fictionnelles a reçu un certain nombre d'amendements et de critiques issus de philosophes comme Noël Carroll, "Metaphysics and horror, or Relating to fictions", dans *The Philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*, Routledge, 1990 ; Peter Lamarque, "Fear and pity", dans *Fictional Points of view*, Cornell UP, 1996, p. 113-134, ou encore Jerrold Levinson, "Making believe", dans *The Pleasures of aesthetics*, Cornell UP, 1996, p. 287-305. Pour un compte rendu des questions soulevées par ce paradoxe, nous renvoyons à l'article de Steven Schneider, "The Paradox of Fiction", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, mis à jour le 27 Juin 2012, URL : <http://www.iep.utm.edu/fict-par/#H7>, consulté le 25 octobre 2012.
21. Colin Radford, *id.*, p. 75.
22. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 102-103.
23. Voir *supra*, note 4 et 5.
24. Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, éd. Questions théoriques, coll. Forbidden beach, 2010.
25. *Id.*, p. 14 à 18.
26. *Id.*, p. 18.
27. *Id.*, p. 99.
28. *Id.*, p. 10.
29. *Le Cercle littéraire de la BNF*, présenté par Laure Adler et Bruno Racine, « Armand Farrachi, Nadine Satiat, Olivia Rosenthal », le 14 décembre 2010, URL : [http://www.bnf.fr/fr/evenements\\_et\\_culture/anx\\_cercle\\_litt/a.c\\_101214\\_cercle\\_litteraire.html](http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_cercle_litt/a.c_101214_cercle_litteraire.html), consulté le 17 octobre 2012.



30. Voir par exemple, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 93, où l'on passe, d'une séquence à l'autre du texte, du *on* au *je* puis au *ils*.
31. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, § 411.
32. Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, Paris, Gallimard, 1970, §170.
33. Voir dans la série « Parole de Doc » l'extrait de l'entretien réalisé avec Laurent Larivière et Olivia Rosenthal pendant le FIDMarseille 2010, XXI<sup>e</sup> Festival International du Documentaire de Marseille : [http://www.dailymotion.com/video/xgbtpn\\_laurent-lariviere-realisateur-fid-2010-les-larmes\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xgbtpn_laurent-lariviere-realisateur-fid-2010-les-larmes_shortfilms), [consulté le 15 octobre 2012]
34. Pour une réflexion sur les expériences de pensée littéraires, 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.
35. « Parfois quand pendant le film je pleure je me demande si c'est sur eux ou sur moi ces larmes », *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, p. 96.
36. Voir *supra* note 18. Une discussion de ces questions a été relayée en France notamment par Jean-Marie Schaeffer qui défend la notion d'« immersion fictionnelle » dans *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
37. Voir *supra*, note 32.
38. Lionel Ruffel, « Narrations documentaires : Un art contemporain de la syntaxe littéraire », dans *Le Récit aujourd'hui. Arts, Littérature*, Jérôme Game (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, p. 22.

## RÉSUMÉS

La question des rapports du sujet et de l'art en littérature, loin de se limiter à des enjeux d'ordre thématique, s'étend également à la façon dont le sujet est affecté par le croisement des pratiques d'écriture avec d'autres pratiques artistiques. Cette étude se propose de montrer comment le travail réalisé par Olivia Rosenthal autour de *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* met en relation de façon originale les deux aspects de cette question dans la mise en place de dispositifs expérimentaux conduisant à une extension de la pratique littéraire hors du livre. Cette pratique est ici interrogée à travers une mise en regard du texte *Les Larmes* avec sa mise en performance et son adaptation cinématographique en collaboration avec Laurent Larivière. Ces différentes déclinaisons du dispositif littéraire ne soulignent pas seulement l'intermodalité des pratiques artistiques mais, en mettant le sujet au centre du dispositif, elles rappellent également que le dialogue entre ces pratiques possède un enjeu humain : celui de la diversification des accès que le sujet peut avoir à la compréhension des autres et de lui-même.

The question of the relationship between the subject and art in literature, far from being limited to stakes of a thematic nature, also extends to the way in which the subject is affected by the intersection of writing practices with other artistic practices. This study aims to show how the work done by Olivia Rosenthal around *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* originally connects the two aspects of this issue through the development of experimental devices that lead to an extension of the literary practice beyond the book. This practice is examined here through a

comparison of the text *Les Larmes* with the performance and the film by the same name made in collaboration with Laurent Larivière. These different versions of the literary device not only highlight intermodal artistic practices, but also, by putting the subject in the center of the device, they also point out that the dialogue between these practices has a human interest: the diversification of ways in which the subject may have access to the understanding of others and of himself.

## INDEX

**Mots-clés** : art, cinéma, dispositif, expérience de pensée littéraire, larmes, lecteur, Olivia Rosenthal, sujet

## AUTEUR

**NANCY MURZILLI**

Université de Gênes