



HAL
open science

**“ DE MULTIPLES ET NOUVELLES PISTES
APPARAISSENT ” : L’EXPÉRIENCE DU RÉCIT ET
CELLE DU TEMPS CHEZ OLIVIA ROSENTHAL**

Narjoux Cécile

► **To cite this version:**

Narjoux Cécile. “ DE MULTIPLES ET NOUVELLES PISTES APPARAISSENT ” : L’EXPÉRIENCE DU RÉCIT ET CELLE DU TEMPS CHEZ OLIVIA ROSENTHAL. *La Revue des Lettres Modernes*, 2022, Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout, 10.48611/isbn.978-2-406-12908-0.p.0345 . hal-03958210

HAL Id: hal-03958210

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03958210>

Submitted on 26 Jan 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.

« DE MULTIPLES ET NOUVELLES PISTES APPARAISSENT » : L'EXPÉRIENCE DU RÉCIT ET CELLE DU TEMPS CHEZ OLIVIA ROSENTHAL

Au cœur du récit, nous dit Ricœur, il y a la « la temporalité¹ ». Fondée sur l'action, celle-ci est « projet tourné vers l'avenir, dans le présent, qui trouve son fondement, sa potentialité, dans la condensation dans ce présent des actions antérieures² ». Pour Olivia Rosenthal, l'expérience du récit est étroitement corrélée à celle de la temporalité, l'un et l'autre constamment éprouvés : comment commencer ? comment finir ? où aller ? à quel rythme ? mais aussi quel matériau apporter au récit pour dire le grain du temps ? et qui suis-je (où et quand suis-je ?) pour raconter ? et comment ne pas perdre le fil ni me perdre dans mon propre récit ? L'écrivaine ainsi affirme « je m'intéresse beaucoup à la question des commencements et des fins et que d'une certaine manière tous ces textes sont aussi des récits d'apprentissage où il s'agit pour la/les narrateurs.trices de questionner la manière dont les expériences du temps nous façonnent. »³ Le récit chez Rosenthal semble toujours interrogé, plus que menacé, poussé à ses limites, à ses frontières, à ses fondements mêmes. Il se déroule dans l'arborescence d'une écriture qui se donne comme une expérience du temps hors de lui-même, dans la jubilation même du geste d'écrire conscient de se perdre toujours autant que se retrouver.

Nous proposons d'examiner cette mise à l'épreuve du récit et du temps dans deux de ses textes : *On n'est pas là pour disparaître* (Verticales, 2009, que nous abrègerons désormais OD dans les références) et *Toutes les femmes sont des Aliens* (Verticales, 2016, que nous abrègerons TFA dans les références) qui témoignent dans différentes mesures de la puissance créatrice d'une pensée proprement arborescente – rhizomatique, dirait Deleuze.

L'ARBORESCENCE DE LA LISTE

Dans son travail sur la phrase flaubertienne (1967), Barthes analysait les deux axes syntagmatique et paradigmatic du langage concernés par les corrections de l'écrivain. Sur la chaîne paradigmatic, l'écrivain peut substituer. Sur la chaîne syntagmatic, l'écrivain peut diminuer – par « ellipse » – ou accroître – par « catalyse ». Seul « le travail catalytique est théoriquement infini », note-t-il, puisque « la phrase peut être pourvue à l'infini d'incises et d'expansions⁴ » : « l'écrivain, affronté à la phrase, éprouve la liberté infinie de la parole, telle qu'elle est inscrite dans la structure même du langage⁵ ».

Olivia Rosenthal a, de ce point de vue, l'écriture arborescente, puissamment catalytique. Cependant, le potentiel « vertical » de la phrase n'échappe pas à cette écrivaine. Cela se traduit par la tentation constante de faire arrêt sur image – et sur mot – pour en creuser tous les possibles avant que la force et la logique syntagmatic et narrative de la phrase – et donc du récit – ne l'emportent.

¹ Sur cette question, voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, t.I à III, 1983-1985 ; et Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1994.

² Jacques Bres, *La Narrativité*, op. cit., p. 54.

³ Entretien privé du 10/06/2020.

⁴ Roland Barthes, « Flaubert et la phrase » (1967), *Nouveaux essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, dir. Eric Marty, Seuil, 2002, tome IV, p. 80-81.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

Dans *On n'est pas là pour disparaître*, l'infinif et la liste⁶ – soit la rupture de la logique syntagmatique et linéaire de la phrase – font irruption, signalétiques d'une perte des repères et du lien, quand ils ne sont plus que l'expression d'une survie, mode d'emploi ; mais signalétiques surtout d'une entrée de l'écrivain dans le creusement réflexif des possibles de la langue :

C'est trop compliqué
d'être un homme de travailler de dialoguer de s'étonner de sourire d'encaisser sans rien dire
de ne pas douter
de soi
des autres
c'est compliqué
d'être curieux d'être ouvert d'être attentif d'être prêt au meilleur comme au pire
de supporter
la douleur l'abandon la déception la jalousie
c'est compliqué
d'aimer
d'être sûr de soi
d'être rassurant
d'être fort
c'est compliqué
de ne pas en vouloir aux femmes
à toutes les femmes
d'éduquer des enfants
de rester là
de regarder la télé
d'un air détaché
de réprimer ses désirs
de faire comme si c'était normal
comme si c'était normal de vivre
et de mourir
[...] d'accepter la mort
de ses parents
de ses amis
et bientôt la sienne
de ne pas succomber à la panique
à la lâcheté
c'est compliqué
d'être propre bien habillé correct présentable
de se contrôler
de se maîtriser
de se contenir
de se respecter
de manger avec des couverts
de boire dans des récipients
de se lever
de se coucher
de chier aux bons endroits
et à heures fixes
de se raser
de bricoler
d'être tolérant d'être indulgent
d'être humain
[...]
d'être prisonnier
c'est si compliqué

⁶ Voir Cécile Narjoux, « Attentats sériels. L'effet-liste dans la littérature francophone du 11 septembre 2001 », *Liste et effet liste en littérature*, Sophie Milcent-Lawson, Michel Lecolle et Robert Michel (dir.), Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 545-562.

il prend un couteau sur la table
et comme elle continue à parler
avec des mots qu'il ne saisit pas il l'efface
et il s'efface avec elle
d'être un homme
c'est trop compliqué⁷

L'écrivaine semble vouloir éprouver le temps à son arrêt et ainsi menacer l'avancée de son récit même. On note l'accumulation des infinitifs sujets disloqués à droite et qui ne font qu'expliquer le démonstratif neutre initial (« c'est [trop] compliqué de... ») sans jamais parvenir à en saturer (et comme apaiser) le sens : à certains endroits, le déroulement paradigmatique de ces infinitifs donne naissance à un autre déroulement paradigmatique – par exemple les compléments du nom « mort » – qui suggère une arborescence possible et infinie du déploiement de la folie de l'homme (« il » dans le texte). La « verticalité » du propos manifeste un enfermement dans une logique paradigmatique affolante, gagnée par la vaine tentation « conjonctive⁸ » de l'énumération, par laquelle le sujet perceptif « donne à l'ensemble une cohérence⁹ » de surface. La liste semble fonctionner comme réassurance du sujet face au désordre ; la schématisation, tout en dénotant un trouble profond de la représentation, vaut pour recadrage protecteur et sécurisant. Mais vain, du point de vue du personnage, dont elle traduit l'enfermement.

Toute forme de hiérarchisation et d'organisation de la phrase est abandonnée, « effacée » : ni virgule, ni point, ni majuscule. L'hypotaxe ne réapparaît qu'à la fin, dans le passage à l'acte du « il » qui apparaît alors comme une échappée belle hors du paradigme enfermant vers la syntaxe et un retour au récit (« et comme elle continue de parler [...] il l'efface »). Mais l'échappée n'en est pas une. La logique sérielle conduit à l'« efface[ment] », de soi et de l'autre – tués. *In fine*, s'efface aussi le récit, dans sa logique constitutive même, avec ses protagonistes.

L'infinitif récurrent a pour effet de désancrer les actes de l'homme de la réalité, et l'énoncé de la situation d'énonciation : il fait sortir le temps de « ses gonds », au sens où, par l'éviction du mode temporel de l'indicatif, aucune actualisation des procès n'est possible. De fait, l'expérience, tout virtuelle, est celle de l'instance narrative qui éprouve à ses limites cette voie sans issue de la logique paradigmatique, avant de revenir « dans le temps ».

L'ARBORESCENCE DU NOM

Comme expérience des mondes possibles, de fait, la « liste des plaisirs » d'*On n'est pas là pour disparaître*, est aussi intéressante. Elle est ici nominale – donc tout aussi désactualisée qu'avec l'infinitif, marquée davantage encore, peut-être par l'arrêt sur image – celle du nom :

Je vais faire la liste de mes plaisirs. [...] Les plaisirs de la journée s'énonceraient dans cet ordre

Le lever du jour

(si c'est un jour ensoleillé, si le ciel est bleu, si entre par la fenêtre une chaleur hésitante promesse de chaleurs plus fortes, sinon le lever du jour doit être retiré de cette liste)

Le café du matin

(si, durant sa dégustation, on n'est pas interrompu par les pensées circulaires et récurrentes qui parasitent et annihilent jusqu'au goût du breuvage, sinon le café doit être retiré de cette liste)

Le croissant du matin

(même remarque)¹⁰

⁷ *OD*, pp. 214-216.

⁸ Umberto Eco, *Le Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 325.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *OD*, p. 150.

Mais surtout elle se joue de ses propres caractéristiques : le conditionnel qui l'introduit (« s'énonceraient ») et qui fait que le récit « commence comme un rêve » (Perec) vient redoubler ludiquement la virtualité de ladite liste, laquelle est encore explorée et démultipliée en arborescence, dans les parenthèses, par l'ouverture paradigmatique des systèmes hypothétiques qui amorcent d'autres listes conditionnelles). Pour autant, le déroulé n'efface pas toute idée de temps puisqu'il semble chercher à le décomposer en instants, autant d'arrêts sur image, selon une avancée chronologique. La liste se veut ici « puissance de vie¹¹ », mais elle s'éprouve surtout expression démultipliée d'un potentiel – scriptural et narratif.

Dans *Toutes les femmes sont des Aliens*, c'est une autre arborescence, interrogeant encore le temps et le récit, qui est à l'œuvre avec le nom propre, dont elle exploite remarquablement le potentiel « vi-lisible », avec le nom-titre d'œuvre populaire – et cinématographique. Elle en exploite autant le caractère vi-lisible sur la ligne d'écriture/ de lecture que les vertus fantomatiques, fantasmatiques liées à l'univers visuel qu'il convoque – immédiatement convoyeur d'images et de pré-construits fictionnels. Ce sont quatre titres de films emblématiques qui font l'objet de son exploration dans ce recueil de nouvelles : *Alien*, *Les Oiseaux*, *Bambi* et *Le Livre de la jungle*. L'écrivaine s'y explore au miroir des émotions suscitées par ces films. Elle y démêle les fils des lieux communs qu'ils véhiculent et montre les ressorts des mythes modernes dont ils sont pourvoyeurs, tout en construisant à partir de ce socle commun son récit propre, son œuvre propre.

Alien, premier des quatre récits, est lui-même exemplaire de la manière dont diffuse, prolifère le film dans l'inconscient collectif et nourrit, « attise et magnifie nos folies » (quatrième de couverture) ; le nom propre que sa majuscule rend déjà bien vi-lisible, comme nom de « personnage » et comme titre de film, alors en outre italiqué, est répété à satiété ; il y rythme le déroulé de la phrase :

[...] dans *Alien* de Ridley Scott, c'est l'exemple qui me revient, on imagine des scènes de sexe et d'épouvante avec des monstres qui sortent du fond de l'écran et en fait ce n'est pas du tout ça, encore que si, un peu, si, *Alien*, ça raconte un peu une histoire de monstres même si au bout d'un moment on ne sait plus si les monstres c'est eux ou nous, je veux dire nous les humains ou eux les Aliens, enfin « eux », c'est mal dit, c'est vite dit, eux c'est un seul, un seul qui devient plusieurs et qui se multiplie, mais je vais revenir au commencement sinon je me perds, parce que quand je pense à *Alien* je suis obligée de penser en même temps à la tétralogie, quatre films, quatre *Alien* successifs et enchaînés qui restent dans la tête par bribes, se superposent et se mélangent, au point que tout l'esprit est infecté par ces drôles de bestioles dégoûtantes qui ont eu le temps en une vingtaine d'années, les vingt années de la tétralogie, de pulluler et de se propager et d'envahir jusqu'à l'inconscient, donc je disais *Alien* est un seul, *Alien* au début c'est une seule bête, c'est un seul film qui va devenir quatre [...] ça embrouille toute cette connaissance que j'ai des quatre, toutes ces images se mélangent et se superposent et se contredisent parce que les quatre, c'est quatre films différents, quatre histoires différentes avec juste un invariant, deux, deux invariants, la femme, Sigourney Weaver alias Ripley, invariant 1, et la bête, *Alien* alias *Alien*, invariant 2 [...] *Alien* c'est l'histoire d'une femme, toutes les femmes sont des Aliens, des mutantes et des Aliens – sans doute vous l'aurez compris tout de suite, *Alien* c'est un mot qui rappelle un autre mot, *Alien* comme aliéné, comme celui qui est pris par l'autre [...] *Alien* c'est ça, c'est l'autre, *Alien* ça veut dire qu'il y a en chacun de nous un autre, qu'en chacun de nous sommeille une force qui peut nous manger de l'intérieur –¹²

L'écrivaine, partant de la trace laissée par ce film dans sa mémoire, tente de remonter le cours du temps pour ordonner aussi bien l'histoire racontée par *Alien* que celle des émotions et des pensées incidentes qu'il suscite puisque « c'est un mot qui rappelle un autre mot ». Le nom déploie sa trame, son potentiel imageant à la faveur des constructions attributives recatégorisantes (« c'est un..., c'est une... ») ou identifiantes (« c'est l'histoire »), des analogies, comparaisons en « comme » et métaphore, et des traductions (« ça veut dire »). Mais « toutes ces images se mélangent et se superposent et se contredisent ». La reconstitution chronologique qu'elle construit est marquée par la conscience aigüe de la perte des repères temporels qu'induit dans la mémoire la superposition des quatre films, des images

¹¹ Bernard Sève, *De haut en bas, philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, p. 103.

¹² TFA, pp. 12-14.

des quatre films (« les images se superposent et se répondent », p. 55), par le fait que constamment « un seul » « devient plusieurs » et « se multiplie » :

[...] c'est une histoire très difficile à raconter parce qu'elle passe par des tas de rebondissements, ma mémoire n'arrive pas à distinguer les épisodes dans l'ordre exact de leur apparition, je les mélange, je pense à l'épisode 4 quand le 1 se déroule et je pense à l'épisode 2 quand je vois le 3, je ne suis pas toujours en phase avec le déroulé des images, c'est lié au temps qui a passé depuis la première vision d'*Alien* [...]¹³

L'écrivaine se penche sur ce qui « embrouille » son esprit, ce qui y « pullul[e] », « se propag[e] » et « envahi[t] jusqu'à l'inconscient » et contrevient à sa perception claire, chronologique et linéaire du récit. Le déroulement de son récit est constamment interrompu et menacé par ces ramifications :

Je ne vais pas arriver au bout, il y a beaucoup trop de choses, beaucoup trop de rebondissements, même quand on connaît l'histoire de multiples et nouvelles pistes apparaissent, on a envie de toutes les prendre et on se retient pour ne pas briser la ligne de fuite¹⁴

Mais il en fait sa matière même. Il se construit de ces digressions et proliférations. En somme, *Alien* – et *Toutes les femmes sont des aliens* le décrit – exemplifie le processus créateur de l'écrivain, processus par lequel s'engendre son texte, dans la négociation permanente avec la linéarité, la continuité, l'identité aussi bien la discontinuité, la nouveauté, l'altérité :

Je vais voir le film et ça enclenche quelque chose qui n'a plus de fin, c'est le rapport que j'entretiens avec le plaisir, avec la répétition, avec l'habitude ou la nouveauté, avec la peur, avec les parasites, avec les Aliens, avec ce qu'on a à l'intérieur et qui devrait rester à l'extérieur [...] dès que ça diffère je commence à avoir peur [...]¹⁵

Le mode de reproduction de l'alien vient exemplifier la manière dont prolifère l'œuvre par reduplication et variation du même, et par agglutination et incorporation de l'autre en même et creusement mémoriel, dans la « généalogie » de la mémoire :

Sur les lieux de mes promenades au quotidien, sur le lieu où mes pas se répètent, dans l'ordre immuable de mon petit traité du rythme à usage personnel, à chaque croisement un mot, un nom propre, une date, et le traité s'amplifie, se gonfle d'être redit dans la trame usée de mes aller-retour et d'ajouter aussi jour après jour nouveaux visages de moins en moins, ressassements de ceux déjà agglutinés, en figure, prisme, en arbre et généalogies [...]¹⁶.

Et lorsque Sigourney ressuscitée et mutante – elle a incorporé Alien, sans parvenir ni à le tuer ni à se tuer – rencontre « les autres Sigourney moitié vivantes moitié mortes », « tous ces doubles qui ont donné leur vie pour elle », et qu'elle « euthanasie » l'un des essais d'elle-même », « être inabouti » (p. 57-58), elle tue autant les parts d'elles-mêmes que les récits et pistes en puissance du récit, dont la narration fait le deuil, tout en les exhibant.

Alien dit la lente gestation de l'œuvre, son devenir, et la métamorphose moins extérieure qu'intérieure qui s'opère chez le créateur, aussi en devenir :

Sigourney [...] revient identique à elle-même, elle a la même apparence, la même beauté, juste transformée à mesure que les épisodes se déroulent, dix-ans entre l'épisode 1 et l'épisode 4, ça change quand même une actrice, Sigourney postadolescente joufflue est devenue une femme au visage précis, émacié, le visage qui allait venir est désormais venu, mais dessous, à l'intérieur, là où le regard du spectateur ne peut entrer, il y a quelque chose de différent [...] Sigourney a aussi vieilli mais ce n'est pas ça [...] moi aussi j'ai vieilli [...] ce n'est pas

¹³ TFA, pp. 22-23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Olivia Rosenthal, *Dans le temps*, Verticales, 1999, p. 61.

ça, il y a autre chose, qu'y a-t-il ?¹⁷

Il y a que Sigourney exemplifie désormais, parce que mutante, le fait que « toutes les femmes sont des aliens », « dangereuses », « monstrueuses », mais « promettent l'avenir » (p. 63). Il y a que l'œuvre s'accomplit ainsi « sans gestation, sans placenta, sans utérus, sans parasitage, sans rien, et on ne sait plus qui est la mère qui est l'enfant qui est le père, tout se mélange, les images, les épisodes, Sigourney dans tous ses états de femme de mère et d'amante » (*ibid.*, p. 60).

L'ARBORESCENCE DU « JE » (COMME UN AUTRE)

Dans *Toutes les femmes sont des Aliens*, c'est un sujet parlant, narrant, envahissant et non défini qu'elle met en scène, conscient d'être un « je » dont la vocation est de parler de soi, mais confronté d'emblée aux limites d'une telle vocation :

Je ne vois pas trop comment démarrer parce que je sais bien que commencer par le commencement ça ne sert à rien, c'est improductif, contrairement à ce qu'on pourrait croire ça embrouille tout, il faut toujours connaître la fin pour pouvoir raconter une histoire, donc on ne peut pas raconter d'histoire et surtout on ne peut pas raconter sa propre histoire, il faudrait attendre jusqu'à sa fin qui serait aussi la fin de tout désir de raconter, de toute possibilité de raconter, de tout récit, [...]¹⁸

Le « je » qui émerge dans les deux premières propositions est encadré d'une suite de négations : « ne vois pas », « ça ne sert à rien », « improductif » avant de disparaître, estompé par l'infinitisation (« connaître », « raconter », « attendre »), l'impersonnalisation ou la dépersonnalisation du propos (« ça », « c'est », « il faut »), concurrencé *in fine* par un « on » qui recouvre d'abord peut-être le lecteur et l'instance narrative avant de ne manifester que cette dernière (« on ne peut pas raconter sa propre histoire »).

Aussi, confrontée au problème du commencement et de la fin, et ce faisant de la délimitation / définition de « soi », l'instance narrative, implicitement rapportée à l'auteur, sans pacte autobiographique, opte-t-elle, afin de contourner cette difficulté, pour le récit de récits, ici filmiques, à durée limitée (« des ensembles connus qui durent un temps donné » (p. 11). Mais il s'avère très vite que cette « durée limitée » est source de démultiplications et de confusions identitaires qui ne font que reconduire à différents niveaux les problèmes énonciatifs et narratifs initiaux et construire une temporalité propre, remarquablement élastique, au même titre que l'image de « soi » :

[...] *Alien*, ça raconte un peu ça, c'est un peu une histoire de monstres même si au bout d'un moment on ne sait plus si les monstres c'est eux ou nous, je veux dire nous les humains ou eux les Aliens, enfin « eux », c'est mal dit, c'est vite dit, eux c'est un seul, un seul qui devient plusieurs et qui se multiplie [...]¹⁹

Ici, donc l'objet du récit, « un seul qui devient plusieurs et qui se multiplie », peut être lu métaphoriquement comme une définition de l'écrivain habité de ses personnages ; aussi bien une définition de l'instance narrative qui assume ici de nombreuses fonctions (narrative, certes, mais aussi de « régie » dans son discours constamment métanarratif ; sans oublier les appels au lecteur qui activent sa fonction de communication (« je vous jure », p. 21). La délimitation impartie à chacun des actants du récit et de l'énonciation et manifestée par les alternances de pronoms devient source d'errance scripturale et de retouche corrective constante. Ainsi, « ça raconte » suggère un geste narratif dépourvu d'auteur et comme

¹⁷ *TFA*, pp. 51-52.

¹⁸ *TFA*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

autonome. De fait, derrière un titre, *Alien*, « quatre films différents, quatre réalisateurs différents, quatre histoires différentes » : la prolifération est narrative autant qu'auctoriale ; aux quatre auteurs s'ajoute l'instance narrative qui s'empare du récit (ou l'investit) et la possibilité que chaque lecteur/ spectateur fasse de même : l'alien ou le monstre est donc aussi cette figure auctoriale et « lectoriale » labile et mutante, ou ce « je » insaisissable qui se transmue en « on » indéfini (« on ne sait plus ») recouvrant ici l'instance narrative « je » et un groupe indéterminé de lecteurs-spectateurs vivant la même expérience, à moins qu'il ne s'agisse de « nous les humains ». Mais tandis que l'identification référentielle de chaque pronom « on », « nous », « eux », « je » (« je veux dire ») donne lieu à discussion et insatisfaction de la part de l'instance narrative (« c'est mal dit », « c'est vite dit »), la parole (le « dit ») s'énonce, toujours au présent, quand bien même son origine demeure inassignable (le démonstratif neutre « ce » est sujet du verbe de parole).

[...] quand je pense à *Alien* je suis obligée de penser en même temps à la tétralogie, quatre films, quatre *Alien* successifs et enchaînés qui restent dans la tête par bribes, se superposent et se mélangent, au point que tout l'esprit est infecté par ces drôles de bestioles dégoûtantes qui ont eu le temps en une vingtaine d'années, les vingt années de la tétralogie, de pulluler et de se propager et d'envahir jusqu'à l'inconscient [...] ça embrouille tout cette connaissance que j'ai des quatre, toutes ces images se mélangent et se superposent et se contredisent parce que les quatre, c'est quatre films différents, quatre réalisateurs différents, quatre histoires différentes avec juste un invariant, deux, deux invariants [...] ²⁰

Alien pose la question, autant qu'il l'exemplifie, de l'assignation énonciative de la parole narrative, de toute parole, de toute image. La démultiplication des Aliens dans « l'esprit » puis « l'inconscient » de la narratrice en montre la prolifique créativité, indépendamment de l'enveloppe qui les accueille. Si « je » réfère à l'instance narrative qui lance, et relance le dire, un « on » survient toujours, extensible et accueillant, « caméléon », apte à prendre également en charge ce qui s'énonce, se raconte :

Voilà, j'y suis, je commence à m'approcher du film et en m'approchant je m'approche aussi de moi, un film qu'on aime et qu'on raconte ça rapproche de soi [...] ²¹

Ici, au service d'un énoncé gnomique ; là, englobant les spectateurs ou les lecteurs, le pronom « on » a dans le récit une labilité, une perméabilité exceptionnelle :

[...] il y a un problème mais on met très longtemps à le découvrir, on circule sur le navire, on suit les mouvements lents de la caméra, on profite, on se dit que ça ne va pas arriver, que rien ne va arriver [...] on boit du café, on rit, on porte des combinaisons moulantes, on est protégés mais en même temps on a une mission à remplir, quel est l'objet de cette mission, ma mémoire flanche [...] tout se serait parfaitement bien passé si on n'avait pas été obligé de sortir, donc on sort et en sortant on ouvre une brèche et en ouvrant une brèche on laisse entrer quelque chose, on laisse quelque chose se glisser entre les interstices [...] ²²

« On » réfère tout d'abord au membre de la communauté indéfinie des spectateurs du film qui « suit les mouvements lents de la caméra » et se déplace avec les personnages du film dans le vaisseau. Mais ensuite, le spectateur que recèle ce « on » devient membre de l'équipage, et comme tel « boit du café », « porte des combinaisons moulantes » : il n'est plus spectateur introduit dans le vaisseau mais personnage-acteur. Puis, l'instance narrative s'extrait un bref instant de l'identification aux personnages du film qu'elle se remémore et revient à sa seule enveloppe de première personne (« ma mémoire flanche »), avant d'y retourner, ce dont témoigne le retour du « on » : « donc on sort et en sortant on ouvre une

²⁰ TFA, pp. 12-13.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 16.

brèche... ». Le présent de l'indicatif utilisé permet, au même titre que le recours au pronom « on », le glissement d'un niveau narratif à l'autre ; ils constituent l'un et l'autre les « brèches » de la métalepse par laquelle sont transgressées les frontières et ouverts « les sas de protection » (p. 18) entre auteur(s)/ lecteurs / spectateurs/ instance narrative/ personnages.

Cette confusion et démultiplication créatrices des différents actants de la narration engage aussi une représentation du temps pour le moins « embrouill[ée] », et comme sorti de ses gonds :

[...] vingt années d'errance avec Sigourney qui valent pour des centaines puisque Sigourney alias Ripley traverse les siècles, et nous avec elle, vingt années pendant lesquelles on la voit lentement se transformer et le cinéma se transformer avec elle, les images en trois D remplacer les dessins et maquettes, les armes lourdes remplacer les pistolets automatiques, les corps d'adultes pousser dans les corps d'adolescentes et les investir, les couleurs et les cadres changer, toute une esthétique ambiante infuser les épisodes et les dater, *Alien* date, *Alien* porte son âge, Sigourney vieillit lentement, beaucoup plus lentement que la durée qu'elle est censée traverser mais quand même, quelques années de plus, quelques rides, le visage plus émacié, plus fin, plus précis, plus noble [...]²³

Si les adjectifs « successifs » et « enchaînés » suggèrent une progression linéaire – celle de la production des films –, les constructions pronominales autonomes « se superposent », « se mélangent », « se contredisent » qui sont reprises quelques pages plus loin (p. 20) dénotent *a contrario* l'émergence d'une temporalité autre, relativement autonome, dans la sphère du sujet « infecté » en proie au « pullulement », à la « propagation » et à « l'envahissement » des images et de leurs récits.

Alien, le film, joue lui-même avec l'idée du temps : « les vingt années de la tétralogie » (p. 33), certes, mais aussi « les centaines d'années [qui] ont passées » depuis le départ en mission de Sigourney et qui font qu'elle ne retrouvera jamais sa « petite fille », « devenue vieille » en son absence, « morte et enterrée » (p. 34). Le personnage échappe au temps chronologique de ses semblables : elle « vieillit beaucoup plus lentement » mais encore, les événements ne semblent laisser « aucune trace sur elle » ; à l'instar de la relecture des épisodes que fait l'instance narrative, dont elle relate les événements au présent, Sigourney apparaît au fil des épisodes « aussi combattante qu'au premier jour » (p. 59) ; elle est un éternel présent en actes.

[...] l'histoire se répète, on dirait que Sigourney ne se souvient pas de ce qu'elle a enduré par le passé, on dirait que l'âge n'a pas de prise sur elle, on dirait que les dix-neuf années écoulées entre l'épisode 1 et l'épisode 4 n'ont pas produit sur elle un sentiment d'inactualité, une résignation ou une lassitude humaines, sans doute n'est-elle pas comme les humains justement, sans doute n'a-t-elle pas vieilli comme le spectateur des 1, 2, 3, 4, sans doute n'a-t-elle pas comme lui, c'est-à-dire comme moi, connu la déception, la désillusion et le deuil [...]²⁴

De même la naissance de son enfant contrevient-elle aux lois temporelles (et naturelles) :

[...] l'enfant ne sort pas de son ventre, l'enfant n'ouvre pas son thorax, l'enfant naît sans passer du temps dans le corps de sa mère, c'est une nouvelle naissance, une naissance sans gestation, sans placenta, sans utérus, sans parasitage, sans rien, et on ne sait plus qui est la mère qui est le père qui est l'enfant, tout se mélange, les images, les épisodes, Sigourney dans tous ses états [...]²⁵

Mais l'instance narrative se joue de cette temporalité déjà complexe en créant sa propre temporalité de spectatrice-lectrice de ses souvenirs et en reconstituant de la trame narrative un

²³ *Ibid.*, p. 36-37.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

ordre principalement émotionnel et associatif, et un rythme à l'avenant ; « déjou[ant] par une lecture capricieuse, répétitive ou sélective » « la successivité de ses éléments²⁶ » :

[...] je vais de l'avant, j'anticipe, les images des quatre films se superposent, toutes ensemble, elles forment la saga et la tétralogie, il faut connaître la fin pour raconter l'histoire alors je fais avancer *Alien* en accéléré, je vais au bout pour savoir [...] ²⁷

[...] il y a de quoi être troublé par les femmes, en particulier dans l'épisode 4, j'y reviendrai, à moins que ce ne soit dans le 2, ma mémoire flanche, je ne sais plus trop [...] ²⁸

Je n'ai pas le temps de m'arrêter sinon je ne pourrai pas aller au bout, c'est une histoire difficile à raconter parce qu'elle passe par des tas de rebondissements [...] ²⁹

Les digressions, prolepses et analepses sont nombreuses, mais également les extrapolations interprétatives au conditionnel (« on dirait », p. 59 ; « il pourrait aussi être possible », p. 30...). elles constituent autant de « brèches » dans la trame temporelle originale du récit, autant d'ouvertures sur des possibles narratifs, rejetés ou non :

[...] épisode 1, 2, 3, 4, les images se superposent, se contredisent, je crois que je ne vais pas arriver au bout, il y a beaucoup trop de choses, beaucoup trop de rebondissements, même quand on connaît l'histoire de multiples et nouvelles pistes apparaissent, on a envie de toutes les prendre et on se retient pour ne pas briser la ligne de fuite, pour l'instant, je me retiens, je reviens au cœur de l'histoire, je laisse de côté l'épisode avec son esthétique de bande dessinée grise et noire, je laisse de côté [...] ³⁰

La « brèche » ouverte « laisse entrer quelque chose », « laisse quelque chose se glisser entre les interstices » (p. 16 et 17) :

[...] là je ne me souviens pas, en tout cas, il faut sortir, tout se serait parfaitement bien passé si on n'avait pas été obligé de sortir, donc on sort et en sortant on ouvre une brèche et en ouvrant une brèche on laisse entrer quelque chose, on laisse quelque chose se glisser dans les interstices, une chose sans nom qui vivait sur la planète lointaine et qui ne faisait qu'attendre la visite des humains pour s'insinuer en eux. Sigourney Weaver, elle, est restée dans le liquide amniotique, dans le vaisseau-mère, elle dit aux membres de l'équipage, ceux qui sont sortis, elle leur dit de revenir, revenez au plus vite dit-elle dans le talkie-walkie, come back dit-elle, quick dit-elle, son conseil impérieux vient trop tard [...] ³¹

C'est d'abord une brèche énonciative qui fait glisser d'un plan fictionnel à un autre, d'un monde à un autre. « C'est un renversement de la hiérarchie des mondes » (p. 20) où auteur/autrice, instance narrative, personnages, lecteurs et spectateurs, images et mots, films et récits participent d'une recreation du récit et de l'idée que l'on s'en fait : « [ils] reconstruiront quelque chose » (p. 63) de cette « radicale mutation » (p. 64).

Alien, spécifiquement – mais cela vaut pour nombre de ses récits, toujours réflexifs – décrit précisément le processus d'écriture de Rosenthal. L'écriture comme expérience du temps y est constamment scrutée, interrogée, par l'instance narratrice. « Sans doute aussi [...] je considère la parole et le fait de raconter une histoire comme un moyen de sculpter le temps, de lui donner une forme et de lutter, en très petit, contre la disparition et l'insignifiance de nos vies. Parler serait ainsi une action de résistance, un moyen de s'opposer à l'urgence du présent au profit de modes d'appréhension du temps qui puissent à la fois

²⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 78.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

puiser dans le passé et même dans l'avenir... »³² Son déroulement constamment arborescent explore aussi bien la verticalité que l'horizontalité de la phrase dans leurs possibles créateurs. Le récit suit son cours, « avance », mais la trace du temps ne s'y perd pas :

J'avance depuis l'ivresse, j'avance [...] et passe de longues heures à regarder les merles, à scruter, scruter ce temps, pas immobile, ce fil du temps, pas arrêté mais lent, lent au point qu'on en sente la trace et qu'on l'éprouve, grains de sable sur la peau, sur la bouche, coule le temps du temps d'antan, coulent les empreintes et disparaissent dans le geste [...]³³

C'est une écriture qui va contre la temporalité et l'actuel de l'Histoire et construit bien plutôt l'inactuel et l'intempestif de la mémoire. L'écriture de Rosenthal, exemplifiée ici par une liste, là par un nom propre, là encore par la labilité d'un pronom, va à contretemps, comme celle de Bertina : c'est aussi une écriture « antidatée, toujours à côté d'elle-même, déplacée par la hantise et la revenance de filiations insolites, insolentes³⁴ », une écriture littéraire, jusque dans la manière dont elle se nourrit du non-littéraire et du non linéaire.

Cécile Narjoux
Sorbonne Université – Faculté des lettres
Équipe STIH

Pour Olivia Rosenthal, l'expérience du récit est étroitement corrélée à celle de la temporalité, telle que définie par Ricoeur : s'y éprouvent la question du commencement et de la fin, celle du rythme, celle du matériau pour dire le grain du temps, celle du « je » parlant aux prises avec le risque de perdre le fil et de se perdre dans son propre récit. Le récit interrogé, poussé à ses frontières, questionné dans ses fondements mêmes se déroule dans l'arborescence d'une écriture qui est une expérience du temps, dans la jubilation même du geste d'écrire conscient de se perdre toujours, autant que se retrouver. On a examiné cette mise à l'épreuve arborescente du récit et du temps dans *On n'est pas là pour disparaître* (2009) et *Toutes les femmes sont des Aliens* (2016). C'est une arborescence qui comme telle explore aussi bien la verticalité paradigmatique de la phrase que son horizontalité syntagmatique dans leurs possibles créateurs. Le récit suit son cours, horizontal, « avance », mais la trace du temps ne s'y perd pas ; ce qui lui confère aussi sa « verticalité ».

³² Entretien privé du 10/06/2020.

³³ Olivia Rosenthal, *Dans le temps*, op. cit., p. 30-31.

³⁴ Johan Faerber, « Arno Bertina : la littérature à contretemps », *Diacritik*, 10 décembre 2015 ; en ligne (dernière consultation : le 15 juin 2020). : <https://diacritik.com/2015/12/10/arno-bertina-la-litterature-a-contretemps-1/>.