

JUDIT KARÁCSONYI

Université de Szeged

« *Vivre par procuration* » : recyclage et empathie dans *Les Larmes d'Olivia Rosenthal*

Résumé

La pratique du recyclage au cinéma et dans la littérature est étroitement liée au domaine de l'adaptation. De l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à la tendance contemporaine de la novellisation des œuvres cinématographiques, de nombreux exemples témoignent de la solidarité des procédés filmiques et textuels. À partir de l'exemple de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, je me propose d'analyser le rôle de l'empathie dans ce dialogue intermédial. Grâce à la mise en rapport du fictif cinématographique et du vécu, grâce à la capacité d'empathiser avec certains personnages, des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer. Les frontières entre le cinéma et la littérature, entre le récit filmique et le vécu s'estompent par le biais de cette mise en relation, de ce geste d'empathie qui traduit une porosité, suggérée à l'avance par l'épigraphe : « On peut vivre par procuration des choses incroyablement douloureuses ».

Mots-clés : Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, approche relationnelle, empathie, identification, projection, recyclage

Abstract

The practice of recycling in film and literature is closely linked to the field of adaptation. From the cinematic adaptation of literary works to the contemporary trend of the novelisation of cinematographic works, numerous examples testify to the solidarity of filmic and textual processes. The objective of the present paper is to analyze the role of empathy in this intermedial dialogue via Olivia Rosenthal's *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. By establishing a relation between

the filmic fiction and the real, by empathising with certain characters, disparate lives and fragments of lives begin to communicate. The boundaries between cinema and literature, between the filmic narrative and real life are blurred by this connection, by this gesture of empathy that reflects a porosity suggested in advance by the epigraph: “Incredibly painful things can be lived vicariously”.

Keywords: Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, relational approach, empathy, identification, projection, recycling

La pratique contemporaine du recyclage au cinéma et dans la littérature est étroitement liée aux questions relevant du domaine plus vaste des études de l'adaptation. De l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à la tendance contemporaine de la novellisation des œuvres cinématographiques, les divers exemples montrent comment cette pratique, ce dialogue intermédiaire entre deux formes d'art témoigne de la solidarité des procédés filmiques et textuels. À partir de l'exemple de l'œuvre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, je me propose d'analyser le rôle que joue l'empathie dans ce type d'interaction entre littérature et cinéma, brouillant souvent la frontière entre le fictionnel et le vécu.

En ce qui concerne la notion d'« empathie », il s'agit d'un concept ancien, mais d'un terme relativement jeune, arrivant dans la langue française par le biais de l'anglais (*empathy*) et s'y imposant dans les années soixante. Malgré son apparition plutôt récente, il a rapidement trouvé sa place dans la conversation courante – comme le précisent Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux dans l'introduction de l'ouvrage collectif consacré à ce sujet, intitulé *Empathie et esthétique* – « au point de désigner toute forme de prise en compte émotionnelle d'autrui » (Gefen et Vouilloux 2013, 5). Cependant, le terme d'*Einfühlung* est, à la fin du XIX^e siècle, exclusivement associé au domaine de l'esthétique par Robert Vischer ; c'est le philosophe Theodor Lipps qui en étendra la portée à la question de la compréhension d'autrui au tournant du XX^e siècle, permettant ainsi l'apparition du concept dans le champ de la psychologie au début du XX^e siècle (Brunel et Cosnier 2012, 9-11).

Selon Jean Decety (2004, 85), l'empathie est « un phénomène psychologique qui met en jeu plusieurs éléments dont les principaux sont la capacité à ressentir et à se représenter les émotions et les sentiments (pour soi et pour autrui), la capacité d'adopter la perspective d'autrui, et enfin la distinction entre soi et autrui ».

Il s'agirait donc du partage du point de vue d'autrui sans perte d'intégrité. À la définition de Decety (à laquelle j'aurai recours dans mon argumentation), Brunet et Cosnier (2012, 95) ajoutent l'importance d'une résonance, d'une réponse affective immédiate à l'état émotionnel d'autrui. Résonance et inférence logique ou cognition seraient alors deux éléments complémentaires dans notre relation à autrui par le biais de l'empathie.

En parlant de l'empathie, l'identification et la projection sont deux termes souvent évoqués. Ces deux notions, et plus particulièrement la projection, semblent être des concepts prometteurs quand nous abordons la question de la littérature qui s'inspire du cinéma, en recyclant certains motifs et éléments. Ce recyclage ou cette adaptation des formes préexistantes, qui n'est pas du tout un phénomène récent, est une pratique caractérisée par une diversité impressionnante. Néanmoins, ce que nous pouvons constater à propos des tendances contemporaines de la pratique et de la théorie de l'adaptation, du recyclage, du remake ou de la reprise, c'est qu'elles vont dans le sens d'une approche relationnelle. Traditionnellement perçue comme subordonnée à l'œuvre source, l'adaptation est de plus en plus envisagée dans une dimension interactionnelle et relationnelle : l'idée de dialogue, de coopération, et d'emprunt entre les œuvres d'art impliquées dans ce processus à double sens devient ainsi dominante et l'emporte sur celle d'une compétition ou d'une hiérarchie.

Cette tendance semble être parfaitement illustrée par l'œuvre intitulée *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal, publiée en 2012 chez Verticales. Il s'agit d'un ouvrage littéraire sur le cinéma, qui invite le lecteur à réfléchir au lien que nous entretenons avec certaines œuvres d'art, en l'occurrence cinématographiques. Ce livre est une succession de récits racontés par douze spectateurs-narrateurs, désignés simplement par leur prénom, qui évoquent le film qui a eu un effet transformateur sur leur vie. Comme les titres le suggèrent, chaque œuvre cinématographique, chaque histoire est relatée à travers un filtre subjectif et personnel, à tel point qu'il ne s'agit plus de *La Nuit américaine* de François Truffaut, mais de celle d'Angélique, on ne parle plus du *Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, mais de celui de Béatrice, et ainsi de suite. Ces témoignages sont entourés par un prologue et un épilogue, fondés sur le principe similaire : une narratrice qui semble être un double d'Olivia Rosenthal, d'où l'absence de prénom dans les deux titres, s'exprime à propos d'un film. Les personnes interrogées par Olivia Rosenthal racontent – en répondant à la question, à la fois vaste et très contraignante, de savoir quel film a changé leur vie – comment le cinéma est

entré dans leur existence et tentent ainsi d'en saisir un aspect méconnu ou refoulé par le truchement du cinéma.

Dans le cadre de cette étude, je me concentrerai sur le dernier texte, sur l'épilogue intitulé *Les Larmes* dans lequel la narratrice, l'alter ego de l'auteure, explore les raisons pour lesquelles le film de Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, joue un rôle important dans le rapport qu'elle entretient avec ses propres émotions. C'est un texte littéraire, c'est l'adaptation littéraire d'un film, qui fait à son tour l'objet d'une adaptation, d'un recyclage cinématographique intitulé *Les Larmes*, réalisé en 2010 par Laurent Larivière. Le texte, qui s'organise autour d'un film, devient un court-métrage de fiction. L'œuvre littéraire, qui s'inspire du cinéma, s'inscrit pleinement dans une tradition de recyclage, dans ce processus de circulation proliférante de la fiction, caractérisé par des allers-retours incessants entre les différents médiums, et permet ainsi de mettre en lumière un certain nombre de traits caractéristiques, génériques, des œuvres dérivées d'une œuvre cinématographique antérieure. Le texte établit un lien avec son pré/texte cinématographique dès la première phrase : « Dans la dernière scène des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, avec des acteurs presque tous inconnus » (Rosenthal 2012, 91) – ainsi commence le texte littéraire qui reprend le film *Les Parapluies de Cherbourg* dont la fin est également inscrite déjà dans les premières phrases : « C'est terminé ? / Oui » (Demy 1964). Le texte littéraire se met à raconter l'histoire plutôt banale du film à partir de la fin :

Dans cette scène donc c'est l'hiver, c'est Noël, il neige / une voiture de luxe s'arrête devant le garage de Guy / il va vers la pompe pour servir le client / et en s'approchant / il reconnaît à travers la vitre / Catherine Deneuve alias Geneviève / la femme qu'il a cru pouvoir aimer toujours / et qui l'a quitté sans un mot / il sait qu'elle est partie avec un autre / que c'est avec un autre qu'elle a élevé l'enfant qu'elle attendait de lui / Guy a refait sa vie [...] ils savent que leur histoire est achevée. (Rosenthal 2012, 92, 93)

C'est par le biais de l'*ekphrasis* que ce milieu hybride, cet espace chiasmatique, marqué de connexions intersémiotiques et intermédiaires, s'établit, permettant un va-et-vient entre l'image et le texte, qui à la fois fragmente et rythme le texte via les espaces blancs entre les paragraphes, conçus sur le modèle du hors-champ cinématographique et représentant l'invisible ainsi que le non-dit.

L'œuvre de Rosenthal illustre cette tendance contemporaine, qui aspire à la polyphonie en mettant en relation des œuvres disparates ; elle souligne leur dimension relationnelle, en les superimposant, d'où son caractère palimpseste, davantage accentué par le court-métrage réalisé par Laurent Larivière, à partir du texte d'Olivia Rosenthal, avec Rosenthal dans le rôle de Geneviève interprétée par Catherine Deneuve dans le film de Jacques Demy. Le phénomène du recyclage, le débordement de la littérature au-delà de l'espace littéraire vers le cinéma, est donc forcément accompagné d'une forte dimension « relationnelle » (Viart 2019) ; cette tendance littéraire se conçoit en termes de relation, et est donc marquée par la généralisation des emprunts, par l'hybridation des formes, c'est-à-dire, par un certain *entre-deux* ; être *entre-deux*, être à la lisière et perturber ainsi « la logique des partages territoriaux » (Ropars-Wuilleumier 2002, 95) traditionnels des différents médiums pour les accorder, pour les dépasser. Cette transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors est motivée par ce que Claude-Edmonde Magny appelle encore, en 1948, un geste de « sympathie » (1948, 13) entre littérature et cinéma ; et ce que Maylis de Kerangal appelle aujourd'hui « un geste d'empathie », c'est-à-dire, un geste qui exprime une certaine « porosité au contemporain, au monde » (Gesbert 2017) qui nous entoure. Il est possible d'être « contemporain dans le toucher, dans le contact, dans le fait d'aller au contact. C'est [donc] une littérature de contact » (Gesbert 2017).

Le dispositif à l'origine de ce contact, de cette jonction est la *projection*, concept que j'ai déjà évoqué et dont j'essayerai d'expliquer le fonctionnement pour pouvoir démontrer l'intervention de l'empathie sur un autre registre aussi. Le terme apparaît, pour la première fois, dans le contexte de la réécriture de films, de la reterritorialisation de la littérature sur le cinéma, sous forme d'allusion, dans *Écraniques. Le film du texte* de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1990, 171). Mais ce sont Véronique Campan (2014 et 2015) et Marie Martin (2019) qui élaborent une méthode d'analyse, organisée autour de la polysémie du mot. De ces sens multiples, n'en retenons que deux. D'une part, dans son sens actif, où projeter « implique le trajet optique de rayons lumineux qui portent une image vers un écran » (Campan 2014, 9) ; d'autre part, dans son sens proprement psychanalytique, défini par le *Vocabulaire de la psychanalyse*. Selon ce dernier, c'est « une opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre [...] des sentiments, des désirs [...] qu'il méconnaît ou refuse en lui » (Laplanche et Pontalis 1967, 344). Il s'agit donc d'un mécanisme de défense « qui nous fait rechercher

dans le monde extérieur la cause de nos affects » (1967, 347), et par conséquent d'un « mode de méconnaissance, avec en contrepartie, la connaissance en autrui de ce qui, précisément, est méconnu dans le sujet » (1967, 348). Selon Martin et Campan, l'avantage d'un modèle théorique de transport d'images offert par la projection cinématographique et impliquant déplacement et transformation dans l'espace comme dans le temps réside dans le fait qu'il devient possible de concevoir les modalités intermédiaires non plus « en termes de réencodage ou de traduction, mais d'actualisation – réapparition, dans le présent de l'écriture et de la lecture, d'une image filmique passée, virtuelle et revenante » (Martin 2019) : il s'agit donc d'une présence *in absentia*.

Ainsi les images des *Parapluies de Cherbourg* deviennent présentes – lisibles et visibles – à travers le filtre que constituent les mots de la narratrice des *Larmes*. Le fait que ces images fassent systématiquement pleurer la narratrice à l'occasion de chaque visionnage – « Je pleure / je n'arrête pas de pleurer / je pleure sans discontinuer », « Je pleure avec frénésie / avec rage / avec ardeur », « cela me permet [...] de pleurer du début à la fin » (Rosenthal 2012, 93, 108, 109) – témoigne d'un degré élevé d'implication émotive et de pertinence personnelle. À propos de cette affirmation, il me semble utile de faire référence aux résultats d'une étude menée par Anna Abraham, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubotz, et publiés dans le *Journal of Cognitive Neuroscience* en 2008. Les chercheurs ont mené une étude d'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) pour déterminer quelles sont les régions du cerveau activées lors de l'évaluation des scénarios mettant en scène des personnages réels et des personnages de fiction. Les schémas d'activation obtenus montrent qu'il y a un chevauchement important quant aux zones cérébrales impliquées dans les deux cas, dans le traitement d'informations ou de scénarios contenant des personnages réels ou fictionnels ; ce qui est une indication de la similarité des processus impliqués. Néanmoins, même si les résultats montrent que des connexions neuronales associées à la mémoire déclarative sont activées dans les deux cas, des zones associées à la récupération des souvenirs stockés dans la mémoire sémantique – l'un des deux types de la mémoire déclarative – sont engagées dans un contexte marqué par des personnages fictionnels ; tandis que pour le traitement de scénarios mettant en scène des personnages réels, nous avons recours à l'autre versant de la mémoire déclarative, c'est-à-dire, à des zones associées à la mémoire épisodique. Cela implique une distinction dans la manière de représenter les informations conceptuelles concernant les personnages de fiction par rapport aux personnes réelles. Néanmoins,

cette différence semble être relative, car elle est susceptible d'être modulée par la nature de l'encodage de l'information relative aux personnages fictionnels. Dans le cas d'un degré élevé de pertinence personnelle, la différence au niveau du traitement des scénarios réels et fictionnels semble s'effacer ; en d'autres termes, dans le cas où une signification émotive, une charge affective importante sont accordées à un personnage de fiction par le sujet, la frontière entre réalité et fiction, et la distinction réalité / fiction risquent de devenir floue.

Et les larmes de la narratrice de Rosenthal, ces pleurs mécaniques lors de chaque visionnage sont justement les symptômes de cette surcharge affective. Nous pouvons d'ailleurs constater ce même phénomène dans de nombreuses écritures projectives de la littérature contemporaine de langue française ; il suffit de penser à la narratrice du *Supplément à la vie de Barbara Loden*, de *Johnny*, au personnage principal du *Paradis conjugal*, au narrateur du *Cinéma*, du *Goût amer de l'Amérique, etc.* qui témoignent tous d'une influence, voire d'une obsession provoquée par le film, malgré eux, ce qui les pousse à s'interroger – comme le fait la narratrice de Rosenthal – sur « des raisons pour lesquelles on est à ce point-là affectée » (2012, 101). Le film, plus fort qu'eux, l'emporte sur eux et les emporte. L'écriture devient ainsi le récit d'une expérience de cinéma significative où le film est, par le biais de cette expérience spectatorielle subjective, mis en résonance avec le vécu d'un narrateur. L'écriture retrace la quête à la recherche de l'origine de cette résonance, de cette obsession qui commence toujours par une projection de film – « La première fois que je vois ce film / en compagnie de mon seul et unique amour / et d'un couple d'amis » (Rosenthal 2012, 99) – et qui se métamorphose par la suite en immersion dans le film.

L'immersion dans le film exige une identification cinématographique primaire, l'identification au dispositif cinématographique : l'identification au regard de la caméra constitue le spectateur en tant que sujet regardant, instituant une distance entre ce sujet et l'objet regardé. Le spectateur-narrateur, qui se charge de présenter, de représenter le monde du film, se met à parler à partir de ce dehors. Ensuite, c'est cette même distance qui s'efface lors de l'identification secondaire, cette fois au personnage. L'identification secondaire abolit la distance qui sépare le spectateur-narrateur du monde qui ne se constitue plus pour, mais avec lui ; les personnages, les visages du récit filmique et du texte se glissent l'un sur l'autre. Comme si, tout à coup, nous n'étions plus devant l'écran, comme si les catégories du dehors et du dedans, du réel et de la fiction perdaient de leur pertinence, la perception n'étant plus au service de la reconnaissance. La perception cinématographique, l'ex-

périence spectatorielle sont ainsi caractérisées par une oscillation entre ces deux positions. La narratrice de Rosenthal en rend compte quand elle décrit comment elle s'efforce de se détacher du monde filmique, en essayant de rétablir consciemment la distance qui met fin à l'immersion, à cette résonance trop intense, à la prise du point de vue d'autrui : « *Calme-toi [...] 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.* » (2012, 102-103) Les larmes qui témoignent des affects, de l'empathie que la narratrice ressent envers « Catherine Deneuve, alias Geneviève » dont elle adopte temporairement la perspective pour affectivement partager son point de vue, le point de vue d'autrui – marqué également par le jeu introduit au niveau des pronoms personnels : « Catherine Deneuve alias Geneviève ne pleure pas / ça ne se fait pas [...] c'est mal venu / et c'est stupide. / Mais elle dit une chose absurde / une chose impossible / une chose qui juste avant la fin / trahit des larmes / qui ne sortiront pas » ; « 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. » (Rosenthal 2012, 105-106, 108) Le glissement d'une position sur l'autre, la surimpression d'un visage sur l'autre – qui se visualise dans le court métrage réalisé par Laurent Larivière adoptant le texte de Rosenthal – n'est pas le produit d'une ressemblance préexistante, mais d'une analogie par modulation. La similitude sera justement produite par le glissement, par le devenir contigus des deux visages, qui sont arrachés aux coordonnées spatio-temporelles pour être mis en connexion. Les larmes, symptômes de l'empathie, apparaissent non pas sur le visage de Geneviève, à l'écran, mais sur celui de la spectatrice-narratrice. Selon une analyse très subtile du texte proposée par Jean-Max Colard (2012, 2), ces « larmes apparaissent aussi comme un point de contact entre le film et le spectateur, ce moment du film qui poigne le spectateur et par lequel le cinéma touche et rencontre la vie intime du regardant. Ce point de contact, nous pourrions l'appeler un “punctum filmique” [...]. Les larmes en somme, seraient une des modalités d'expression du punctum filmique » chez la spectatrice-narratrice, touchée, affectée, impliquée par ce qu'elle voit.

L'empathie qu'elle ressent vis-à-vis des personnages principaux se manifeste aussi dans la projection de ses propres émotions sur les protagonistes : « Je pleure / je n'arrête pas de pleurer / je pleure sans discontinuer / je ne supporte pas l'idée / qu'ils se croisent sans se retrouver » (Rosenthal 2012, 93). Néanmoins, l'écriture – qui devient une quête de la raison de ces larmes sans fin – révèle une structure de méconnaissance sous-jacente à la projection. Au fur et à mesure que l'on avance

dans le texte, tissé par le rythme d'une oscillation entre interprétation du film et analyse de soi, cette certitude se transforme en hésitation et cède sa place à une interrogation quant à l'origine de sa forte implication émotive : « quand pendant le film / je pleure / je me demande si c'est sur eux ou sur moi / ces larmes » (Rosenthal 2012, 96). Ainsi, la narratrice finit « par s'interroger / sur la vraie raison de ces larmes » et « par comprendre que Geneviève et Guy ne sont pour rien dans [s] es larmes » (2012, 102, 103). Et c'est au moment où la narratrice se rend compte du fait que le mécanisme subtil de la projection l'a empêchée de voir clairement les motifs du degré élevé de son implication que le cadre théorique axé sur la polysémie de cette notion prend toute sa pertinence : « La participation émotionnelle induite par l'optique rencontre ainsi le dispositif psychique du même nom, qui revient à imputer à un autre un complexe refoulé dans l'inconscient afin de le regarder à la fois en l'exteriorisant et en le déniant comme sien » (Martin 2019).

Le fonctionnement de ce dispositif et de cette « poétique de l'indirect » (Martin 2019) devient plus qu'évident si l'on regarde le film de Laurent Larivière. Le réalisateur explique que « chaque spectateur invente le film qu'il voit » (Kaiser et Delienne 2010), que *Les Larmes*, c'est la manière dont le texte d'Olivia Rosenthal réinvente *Les Parapluies de Cherbourg*, de Rosenthal, qui joue « autre chose qu'un simple rôle » ; dans le court métrage de Larivière, elle joue « non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre » (Léger 2012, 82). Mais c'est aussi la manière dont le texte de Rosenthal, récit de soi par le truchement du cinéma, illustre les « effets de la projection du film sur la vie elle-même » (Murzilli 2015), que notre vie n'est jamais coupée de la fiction, que la frontière entre le vécu et la fiction semble être artificielle quand c'est le cinéma qui permet une meilleure compréhension de soi, en proposant de « vivre par procuration » des scènes qui font revenir le refoulé, mais dont le texte refuse de rendre compte directement. Sans doute est-ce aussi la manière dont le texte de Rosenthal vise à illustrer que l'épanchement de la fiction dans le factuel, dans le vécu, est une nécessité, si l'on souhaite approcher ce qui est censé être la vérité d'une vie – l'intention de rendre compte d'une vie étant, en soi, un acte qui fictionnalise cette même vie. Finalement, c'est peut-être aussi une manière de renouveler le récit de vie qui s'écrit, cette fois, à partir du cinéma, à partir du corps cinématographique d'autrui et dans lequel les fragments de vie du sujet regardant ne se constituent que par rapport au film. Grâce à la mise en rapport du fictif cinématographique et du vécu, grâce à la capacité d'entrer en empathie avec des personnages, des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer ; de nouvelles connexions

virtuelles, possibles, se déploient ; des connexions par lesquelles le texte et l'image cinématographique s'entre-tissent, par lesquelles l'apparition de l'image filmique est agencée dans l'écriture projective, qui devient – à la lisière du *vu* et du *dit* – l'histoire d'une transgression : la transgression de l'espace littéraire vers son *dehors* cinématographique qui le hante. Il s'agit d'un récit de vie(s) non-linéaire et fragmenté qui s'ouvre, d'une part au cinéma, mais aussi, nécessairement, à la fiction. Le récit filmique oblique ainsi vers le récit de soi et s'y prolonge, ce qui illustre que l'art ou le cinéma ne sont jamais coupés de notre vie (cf. Fellous 2012). Les frontières entre le cinéma et la littérature, entre le récit filmique et le vécu s'estompent par le biais de cette mise en relation, de ce geste d'empathie qui traduit une porosité, suggérée à l'avance par l'épigraphie du livre de Rosenthal : « On peut vivre par procuration des choses incroyablement douloureuses » (2012, non paginé).

Bibliographie

- Abraham Anna, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubotz (2008) : « Meeting George Bush versus Meeting Cinderella : The Neural Response When Telling Apart What Is Real from What Is Fictional in the Context of Our Reality », *Journal of Cognitive Neuroscience* 20/6, 965-976.
- Brunel Marie-Lise et Jacques Cosnier (2012) : *L'Empathie. Un sixième sens*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Campan Véronique (2014) : « Avant-propos. Imaginaire de la projection », in Véronique Campan (dir.), *La Projection*, Rennes : PUR, 7-17.
- Campan Véronique (2015) : « Projection : métaphore, figure, dispositif », in Marie Martin (dir.), *Cinéma, Littérature : projections*, Rennes : PUR, 37-55, <https://doi.org/10.4000/books.pur.188887> [10/07/2024].
- Colard Jean-Max (2012) : « Filmographie et récit de vie : autour des *Larmes d'Olivia Rosenthal* », communication lors d'une journée d'études, CIEREC, Saint-Étienne, 19 octobre 2012, http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal_0280.pdf [10/07/2024].
- Decety Jean (2004) : « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 53-88.
- Demy Jacques (réal.) (1964) : *Les Parapluies de Cherbourg* [Film], France / Allemagne de l'Ouest : Parc Film, Madeleine Films, Bet Film (prod.), 91 minutes.

- Fellous Colette (2012) : « Tous au cinéma » – Entretien avec Jean Narboni, Noël Herpe, Marc Chevrie et Olivia Rosenthal, *Carnet Nomade* 07/04, France Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/carnet-nomade/tous-au-cinema-4073030> [10/07/2024].
- Gefen Alexandre et Bernard Vouilloux (2013) : « Introduction », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann, 7-11.
- Gesbert Olivia (2017) : « Les thérapies littéraires d'Alexandre Gefen », France Culture, « La Grande table » 29/11/2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/les-therapies-litteraires-de-alexandre-gefen-3043887> [10/07/2024].
- Kaiser Murielle et Cédric Delienne (2010) : « Entretien réalisé avec Laurent Larivière et Olivia Rosenthal », in *Parole de Doc*, FIDMarseille – XXI^e Festival International du Documentaire de Marseille, Les Mars Makers, https://www.dailymotion.com/video/xgbtpn%20_laurent-lariviere-realisateur-fid-2010-les-larmes_shortfilms [10/07/2024].
- Laplanche Jean et Jean-Bertrand Pontalis (1967) : « Projection », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 343-350.
- Léger Nathalie (2012) : *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : P.O.L.
- Magny Claude-Edmonde (1948) : *L'Âge du roman américain*, Paris : Seuil.
- Martin Marie (2019) : « L'écriture et la projection : un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études françaises* 55/2, « Écrire après le cinéma », 115-133, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2019-v55-n2-etudfr04745/1061909ar/> [10/07/2024].
- Murzilli Nancy (2015) : « Effets de projections : l'écriture du sujet par le détournement du cinéma », in Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des arts*, Macerata : Quodlibet, 203-216, <https://books.openedition.org/quodlibet/492> [10/07/2024].
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire (1990) : *Écraniques. Le film du texte*, Lille : PUL.
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire (2002) : « Lisières », in *Écrire l'espace*, Saint-Denis : PUV, 83-110.
- Rosenthal Olivia (2012) : *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Verticales.
- Viart Dominique (2019) : « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine [10/07/2024].