

New Europe College  
*Ștefan Odobleja* Program  
Yearbook 2011-2012



---

ELENA BEDREAG  
ȘTEFAN BOSOMITU  
ELENA FIREA  
ANDREI IOAN LAZĂR  
FLORIN LEONTE  
ZAHARIA-SEBASTIAN MATEIESCU  
CORNEL MICU  
COSMIN UNGUREANU

---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College  
ISSN 1584-0298

New Europe College  
Str. Plantelor 21  
023971 Bucharest  
Romania

[www.nec.ro](http://www.nec.ro); e-mail: [nec@nec.ro](mailto:nec@nec.ro)  
Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021. 327.07.74



## **ANDREI IOAN LAZĂR**

Born in 1982, in Turda

Doctorant à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca  
Thèse: *L'Autobiographie entre le texte et l'image*

Doctorant, allocataire de recherche à la Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, dans le domaine d'études littéraires

Bourse de DEA octroyée par la Faculté des Lettres, Département de langue et de littérature françaises modernes de l'Université de Genève (2005 – 2006)

Bourse de l'Agence Universitaire de la Francophonie  
(stages de recherche et documentation à l'Université Libre de Bruxelles  
entre septembre 2008-avril 2009 et février – juin 2010)

Bourse de recherche de la Communauté Française de Belgique.  
Stage à l'Université Libre de Bruxelles (juin 2011)

Participation aux conférences internationales en Albanie, Belgique,  
France et Roumanie

Publication des articles sur le rapport entre littérature, photographie et cinéma,  
comptes rendus, traductions des articles sur la littérature francophone

Participation aux projets de recherche en réseau sur l'intergénérationnel, les  
artistes-écrivains francophones et roumains et la présence de la littérature belge  
francophone dans la presse culturelle de Transylvanie entre 1990 et 2010

# L'AUTEUR DEVANT LA CAMERA. AUTOBIOGRAPHIE ET INTERMÉDIALITÉ

**Summary:** The literature standing behind the concept of autobiography, as it was consecrated in France by Philippe Lejeune at the beginning of the 70's, slightly becomes dysfunctional if we take into account the paradigmatic switch triggered by non-literary, filmic or photographic autobiographies. The retrospective autodiegetic discourse of Jean-Paul Sartre, Hervé Guibert or Jacques Derrida places itself at the confluence of several artistic practices that disqualify the structure and limits of a genre that can only be apprehended in terms of intermediality and transgressivity.

**Mots-clés:** autobiographie, photographie, récit filmique, Auteur, intermédialité, hybridation, figuration de soi, posture littéraire, je, spéctralisation, pacte autobiographique.

Les techniques littéraires du 20<sup>ème</sup> siècle nous ont habitués à l'incessante transgression des limites génériques et ont changé indéniablement les habitudes de lecture. Avec l'essor des avant-gardes, la littérature n'est plus concevable comme un système clos et impénétrable, mais comme champ d'expérimentation où les arts plastiques, la photographie, la musique ou le cinéma fusionnent ou constituent le support même de l'œuvre. Pendant les années 60 le concept de « texte » défini et développé par les membres de *Tel Quel* touche à la démarcation définitive des genres et montre comment une structure peut faire sens à la confluence de plusieurs techniques artistiques sans se situer nécessairement à l'intérieur d'une seule formule artistique<sup>1</sup>. Finalement, ce qu'on appelle la postmodernité efface les hiérarchies entre les arts et permet l'hybridation générique et l'apparition des œuvres « pluri-médiales ».

Si des genres consacrés comme le roman ou le poème rendent possible la participation des autres arts et forment des genres hybrides, l'autobiographie a toujours été conçue à l'intérieur de la littérature. Cette perspective est légitimée par la publication du *Pacte Autobiographique*<sup>2</sup>

de Philippe Lejeune et malgré les tentatives ultérieures du critique de s'approcher des formes médias, il a été impossible de dresser une formule théorique englobant plusieurs formes d'expression et plusieurs supports.

On se propose ainsi d'examiner ce passage du discours autobiographique de la littérature vers les médias, passage qui s'accompagne d'une série de mutations au niveau du support de l'œuvre, des formules de diffusion et de réception, des mutations au niveau des modalités de production d'où dérive un changement radical du statut de l'Auteur, du narrateur, du sujet et des mécanismes de figuration de soi. Face à une théorie de l'autobiographie plutôt limitative qui s'impose dès les années 70, notre propos est d'élargir ce cadre de manière à concevoir autobiographie non seulement comme œuvre unique, monolithique et auto-suffisante dont les limites seraient celles du texte littéraire, mais comme « corpus » dont les parties s'articulent à travers plusieurs formules artistiques, comme genre intermédial situé au carrefour du texte et de l'image.

Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida et Hervé Guibert participent ainsi à ce mouvement d'élargissement des limites du genre par la prise en compte de plusieurs formules artistiques. Après la parution d'un récit autobiographique - Sartre publie *Les Mots*<sup>3</sup> 1964, Hervé Guibert lance *Mes Parents*<sup>4</sup> en 1986 et entre 1990 et 1992 une trilogie qui réunit *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le protocole compassionnel* et *L'Homme au chapeau rouge*<sup>5</sup> et Derrida écrit *Circonfession*<sup>6</sup> en 1991 – les trois ont continué de faire « acte autobiographique » dans un film où ils poursuivent ce travail de dévoilement de soi au-delà les limites du récit textuel. En 1971 Sartre apparaît dans *Sartre par lui-même*<sup>7</sup> réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat, Jacques Derrida répond à la demande de deux jeunes réalisateurs Amy Ziering Koffman et Kirby Dick et se laisse filmé pendant 5 ans, le résultat étant le film *Derrida*<sup>8</sup>, tandis que Hervé Guibert prend lui-même la caméra pour filmer les derniers mois de sa vie et assembler avant de mourir *La Pudeur et l'impudeur*<sup>9</sup>, en 1991.

La question qui se devine derrière la multiplication des formules autobiographiques est en somme la question centrale de l'écriture du moi depuis quelques siècles « qui suis-je ? » avec le corollaire « comment l'Autre peut-il me voir ? ». De l'adieu à la littérature fait par Sartre, en passant par le « devenir spectre » du moi derridien et la découverte ultime et définitive de soi chez Hervé Guibert, les réponses offertes, parfois uniquement suggérées, sont symptomatiques pour les changements culturels produits pendant le 20<sup>e</sup> siècle suite à l'apparition du cinéma et de la télévision.

Après un survol théorique consacré au terme-clé, l'autobiographie (et surtout aux limites de sa définition), à l'état des lieux des théories de l'intermédialité, le regard posé sur le contexte théorique et culturel en évolution me permettra de mieux saisir les raisons de la présence des auteurs à l'écran, voire d'y déceler une certaine « politique » ou stratégie des auteurs. J'examinerai ensuite dans une démarche à la fois comparatiste et synthétisante les échos, les conflits, les correspondances ou les diffractions entre écriture et parole, livre et film afin de déceler comment la nouvelle forme d'autobiographie est rattachée à la formule livresque, s'il y a une mise à distance ou au contraire, une appropriation du texte dans le film. Dans ce dernier cas, la nécessité de penser l'autobiographie en termes d'intermédialité s'impose.

## 1. Un genre problématique

### 1.1. L'autobiographie littéraire

À l'intérieur de la littérature, l'autobiographie fait partie des genres qui ne cessent de susciter l'intérêt du public, des chercheurs et théoriciens autant par la promesse d'un dévoilement édificateur (ultime) sur l'auteur qui s'y expose, que par sa nature protéiforme et la pluralité des styles et formules narratives qu'elle peut emprunter. Toutefois, par rapport aux autres formes littéraires, l'autobiographie suppose des contraintes qui la définissent et limitent implicitement les interprétations possibles. Philippe Lejeune donne une définition qui fait date :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.<sup>10</sup>

Le théoricien insiste sur la composante référentielle du genre jusqu'à faire de celle-ci la condition *sine qua non* du récit autobiographique. Plusieurs contraintes s'y ajoutent: la triple identité auteur – narrateur – personnage, le pacte fiduciaire et le contrat de lecture. Leur rôle c'est de tenir à l'écart autant que possible, le récit autobiographique des formes littéraires consacrées à la fiction (le roman, la nouvelle, le poème en prose, etc.) ou de le distinguer clairement des autres formules de l'écriture du moi (le journal, les mémoires, l'autoportrait, la correspondance) ou de récit

de vie (la biographie). Dans ce sens, l'autobiographie se situerait dans la proximité des textes scientifiques. Ainsi, Lejeune n'hésite pas à proposer le terme de « pacte référentiel » pour marquer le rapport avec le réel et rendre par là le texte transparent et vérifiable.

Devant des formes narratives protéiques qui s'écartent de plus en plus de l'ordre rousseauiste de la confession, comme celles employées par Serge Doubrovsky, J.-P. Sartre, Jacques Derrida, Roland Barthes ou Annie Ernaux les questions si aujourd'hui l'autobiographie peut être encore envisagée telle qu'elle l'a été, si l'évolution du genre ne rend pas inopérantes les contraintes formelles de Philippe Lejeune, s'imposent<sup>11</sup>. Les auteurs mentionnés écrivent d'une manière programmatique, leur œuvre est presque toujours doublée d'un discours critique et philosophique focalisé sur la dissolution du moi et de l'identité, sur l'incapacité du langage de circonscrire le monde et de dénoter l'objet. Derrida affirme ainsi par la nouvelle forme d'autobiographie *Circonfession* l'hybridation du discours autoréférentiel et de celui critique, à la suite de Barthes disloquant le « je » dans toutes les personnes grammaticales<sup>12</sup>. Quant à Sartre, même si *Les Mots* sont consacrés par Lejeune comme texte par excellence autobiographique, les auteurs J.F. Louette Jacques Lecarme prouveront que l'usage de l'intertextualité contredit le pacte référentiel<sup>13</sup>.

## 1.2. L'autobiographie devant la caméra

Aussi importante soit-elle dans le champ littéraire et malgré les nombreux auteurs ou artistes qui n'ont pas hésité à s'exposer autrement, par les arts de l'image, peu de critiques ont abordé la question du genre autobiographique dans le cinéma et dans la photographie. Si une convention littéraire formelle et quasi extérieure au texte, le pacte, fait la distinction entre autobiographie et roman, vérité et fiction, en ce qui concerne le cinéma et la photographie, les limites sont moins nettes.

En 1980 Elizabeth W. Bruss se demande si l'enthousiasme des auteurs, cinéastes et du public pour l'autobiographie au cinéma ne serait pas le signe de sa disparition dans la littérature, sous la pression des transformations culturelles et de l'extraordinaire force d'expression du cinéma :

La disparition d'un genre littéraire est quelque chose à la fois de plus subtil et de plus progressif ; ce n'est pas la transformation de ce genre seul, mais la transformation de tout un environnement, en particulier pour ce qui est de la force relative des modes d'expression nouveaux. <sup>14</sup>



Philippe Lejeune à son tour n'a pas manqué l'occasion de s'exprimer sur *Sartre par lui-même*. D'abord, il lui concède les désignations « d'autobiographie parlée »<sup>16</sup>, « média-biographie » ou « hagiographie »<sup>18</sup>, vue l'impossibilité de Sartre d'être à la fois l'auteur du film et du discours sur lui-même. Quelques années plus tard *Sartre par lui-même* devient un « film biographique » ou un « film-entretien »<sup>19</sup> difficile à intégrer dans le rang des formes autobiographiques. C'est maintenant que Lejeune essaie d'ouvrir une brèche théorique à l'intérieur de laquelle on pourrait définir l'autobiographie au cinéma. S'il n'est pas impossible de transposer dans le cinéma le vocabulaire de la critique littéraire, il faut tenir compte des moyens techniques spécifiques. Lejeune commence ainsi par la recherche des contraintes autobiographiques et se rend compte que dans ce film, Sartre n'a aucune intervention de nature technique : il n'est ni opérateur, ni réalisateur. Autrement dit, l'auteur peut jouer son propre personnage mais ne pourra que rarement assumer les tâches du réalisateur. C'est pour cela que Lejeune refuse d'assigner à tout film qui ignore l'identité auteur-narrateur-personnage-réalisateur le statut d'autobiographie. Ces idées nous amènent à conclure que si formellement des films comme *Sartre par lui-même* ou *Derrida* ne sont pas entièrement des autobiographies filmique, ils le sont au niveau du contenu car le pacte est bien visible, le référent du « je » est immédiatement accessible, exposé au regard de la caméra et des spectateurs. Autant l'identité que la véridicité des faits exposés sont prouvés par des documents tels que photos, certificats officiels, témoignages, images d'archive qui trouvent leur juste place dans le récit.

Dès lors, la contradiction entre forme et contenu de l'autobiographie au cinéma restera un des problèmes majeurs des approches actuelles mais il ne faut pas oublier que ces formes filmiques ne peuvent jamais exister en l'absence du texte littéraire. Pour les auteurs qui nous intéressent, le film est ultérieur à l'écriture, il vient compléter par un supplément de réel le texte écrit.

### 1.3. Indermédialités

Si du côté des études cinématographiques on retrouve ainsi quelque véritables autobiographies<sup>20</sup>, il nous semble qu'entre littérature et cinéma il y a un chaînon qui manque, qui fait précisément l'objet de notre étude – la métamorphose d'une forme écrite vers une formule télévisuelle. Un des concepts avancés dernièrement, assez faiblement défini pourtant, peut

servir - l'intermédialité. Créée sur le modèle de l'intertextualité, l'intermedia suppose que:

Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose la côte à côte multimédiatique [...]. Notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes.<sup>23</sup>

L'intermédialité fonctionne sur le principe de la greffe, de la présence d'un média à l'intérieur d'un autre ou bien d'une « fusion conceptuelle des éléments »<sup>24</sup> selon Dick Higgins. André Gaudreault à son tour voit ce phénomène ainsi: « L'intermédialité est ce concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration de formes et de contenus, entre les médias »<sup>25</sup>, ce qui produit selon Edmond Couchot des identités nouvelles :

Les frontières qui séparent et unissent dans l'univers réel l'objet, le sujet et l'image, se dissolvent [...]. L'image n'existe que dans la mesure où du sujet entre en elle. Mais aussi de l'objet. [...] L'objet n'est plus ce qui est placé devant le sujet, ce qui lui fait obstacle. De nouveaux acteurs apparaissent : des entités hybrides, mi-image/mi-objet, mi-image/mi-sujet, désalignés, déhiérarchisés, dérivant les uns par rapport aux autres, brouillant leur identité, s'interpénétrant, se contaminant mutuellement.<sup>26</sup>

Ces nouvelles entités qui feront l'objet de notre recherche n'apparaissent pas indépendamment des conditions spécifiques de la littérature ou plus précisément de l'institution littéraire après la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Une question centrale vise avant tout les raisons du passage du papier à l'écran. Sans vouloir donner une réponse exhaustive il est possible d'esquisser quelques pistes qui relèvent à la fois de la sociologie et de la critique littéraire et qui serviront à l'appréhension du phénomène.

#### **1.4. Du papier à l'écran. Mutations d'un paradigme**

Les raisons qui tiennent du changement du paradigme culturel ont été mises en lumière dès les années 60 par Marshall McLuhan qui annonçait déjà que la société occidentale est en train de quitter la galaxie Gutenberg pour entrer dans l'ère média<sup>27</sup>. Selon lui, nous nous dirigerions vers une domination de l'audiovisuel sur toutes les formes classiques de transmission du savoir et de la culture. L'apparition de la télévision

a changé radicalement les habitudes de consommation culturelle des générations d'après 1945. Des études comme celle d'Olivier Donnat intitulée « Pratiques culturelles, 1973-2008 », possibles dans le cadre d'un programme gouvernemental français financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, démontre de surcroît, en s'appuyant sur des statistiques réalisées pendant plus de trois décennies, le fait que dans le domaine culturel, la consommation de productions télévisuelles a connu une augmentation régulière en défaveur de la lecture des imprimés et des sorties culturelles<sup>28</sup>.

Pour la première fois, la littérature entre en concurrence avec les produits médias. Cela implique évidemment une dimension économique. Editeurs, maisons d'éditions et les auteurs mêmes doivent assurer la visibilité de leurs publications et gagner une partie plus grande du public. A tout cela s'ajoute également les raisons qui tiennent de la dynamique culturelle et de l'institution littéraire. Maintenant, les écrivains doivent non seulement justifier, mais consolider la position acquise à l'intérieur du champ culturel ou bien essayer de la modifier non par une action menée à l'intérieur du champ (publications, consécration par des Prix ou par l'Académie) mais à l'extérieur – par des apparitions médias. Dans l'espace média, l'auteur se trouve en quête de légitimité. Lorsque l'œuvre littéraire ne peut pas être représentée, contenue, montrée à l'écran, l'auteur est obligé de devenir une sorte d'incarnation, de porte-parole ou d'ambassadeur de son propre texte<sup>29</sup>. Il doit répondre à quelques questions assez simples : qui suis-je (question proprement autobiographique), qu'est-ce que je fais et pourquoi est-ce que cela est important ? Le paradoxe inhérent à cette situation émane du fait qu'il se voit dans la posture de (re)justifier la civilisation de l'écriture, du mot, de se revendiquer d'une formule artistique à l'intérieur de ce que constitue la civilisation de l'image.

La tâche n'est pas simple d'autant plus que Roland Barthes et Michel Foucault n'ont pas hésité de mettre à mort l'Auteur dans deux textes qui ont fait histoire, considérés définitoires pour tout ce brouillement des catégories fortes de la réflexion occidentale. Dans « La Mort de l'Auteur »<sup>30</sup>, Barthes affirme en 68 qu'avec Mallarmé on assiste à une disparition de l'Auteur faisant place au langage qui le parle. Si toute écriture est en effet un collage intertextuel et qu'après la mort de Dieu il n'il y a plus de sens téléologique attaché au texte, au delà la réduplication à l'infini des mots, l'Auteur n'a plus d'autre existence que celle de copiste ou scripteur. Ni Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur », paru une année plus tard, ne manifeste plus de clémence. Le philosophe remplace, par

un même mouvement de destitution, l'Auteur par la « fonction-auteur » qui ne renvoie plus à la personne réelle mais à sa figure dans le texte, co-construite par l'écriture et la lecture<sup>27</sup>. Il est fort possible que la médiation acharnée des figures des auteurs vient en réaction aux funérailles faites par Barthes et Foucault.

En fin de compte, chacun des autobiographes mentionnés agit en fonction des raisons personnelles, esthétiques et philosophiques qui lui sont propres et qui peuvent prendre la forme de l'implication politique, comme dans le cas de Sartre qui trouve dans les médias une autre tribune de diffusion de ses idées, plus directe et plus ciblée que celle que lui fournissait l'écriture, ou bien du désinvestissement de soi, comme chez Derrida, dont le moi perd de sa substance vitale sous l'œil de la caméra. Dans ce cas de figure les écrivains mettent à profit une légitimité acquise dans le champ littéraire pour faire son entrée dans celui publique et politique<sup>28</sup>.

## **2. Jean-Paul Sartre : *Les Mots* et les images**

Le premier cas d'autobiographie transgressive est celui de l'écrivain et philosophe français Jean-Paul Sartre. Après la parution de *La Nausée* en 1938, de *l'Être et le Néant* en 1943, *Huis Clos* en 1944 et *Qu'est-ce que la littérature* en 1948, d'une biographie de Baudelaire et une de Jean Genet entre 1947 et 1952, confirmé déjà comme pape de l'existentialisme, compagnon de route du Parti Communiste Français<sup>29</sup> et fréquent voyageur en Union Soviétique, contestataire infatigable de la société bourgeoise, Sartre publie en 1964, après plus de dix ans de travail une autobiographie intitulée *Les Mots*. Il avait cinquante huit ans à ce moment-là.

### **2.1. Histoire d'une névrose**

Le récit rétrospectif est organisé en deux parties qui couvrent la période 1905-1917 et confirment, de concert avec le titre, la perspective choisie pour Sartre afin de saisir son passé et: la relation de l'enfant à la littérature. Dans « Lire » il décrit sa première rencontre avec les lettres, des histoires pour les enfants aux romans d'aventure tandis que « Ecrire », la deuxième partie, est centrée sur prise d'une nouvelle posture, celle de l'écrivain comme copiste. Cette posture lui est imposée de l'extérieur par son grand-père, figure par excellence du petit-bourgeois. Le jeu de la culture

et la fréquentation des grands auteurs (« enterrés » dans les volumes de la bibliothèque familiale) fait naître en lui une conviction bizarre : il ne serait pas l'enfant de famille mais un enfant divin prédestiné à la littérature. Sa vraie nature serait celle d'un écrivain. Le petit Sartre reconstruit dans son imaginaire le mythe d'une gloire posthume, associée à une pulsion de mort, qui va jusqu'à la sublimation du corps et la métamorphose de l'écrivain qu'il s' imagine être, en livre :

Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l'aise. [...] On me prend, on m'ouvre, on m'étale sur la table, on me lisse du plat de la main et parfois on me fait craquer. [...] On *me* lit, je saute aux yeux ; on *me* parle, je suis dans toutes les bouches, langue universelle et singulière [...].<sup>30</sup>

L'ironie est évidente. A travers la stylisation littéraire d'un rêve d'enfance, ce qu'il appelle sa névrose, dont il a mis 30 ans à se défaire, Sartre fait une critique du mythe romantique de l'auteur compris uniquement après sa mort et ignoré de son vivant, du refus de l'engagement, du structuralisme qui voit dans l'œuvre uniquement la prolifération de la structure et d'un langage qui se suffit à lui seul. Finalement c'est une critique de la littérature même.

Si la parution lui valut l'attribution du Prix Nobel, refusé en vertu de sa position anti-bourgeoise et de sa conception de l'universel singulier, Sartre affirme dans une interview qu'il a renoncé à l'idée que la littérature pourrait sauver quoique ce soit : « Je voulais que ce soit un adieu à la littérature qui se fasse en bel écrit, j'ai voulu que ce livre soit plus littéraire que les autres »<sup>31</sup>. Il a fait « un lent apprentissage du réel »<sup>32</sup> et cette conversion va de pair avec le soutien déclaré des communistes et l'implication de plus en plus marquée dans la « lutte de classes ».

Impuissance de la littérature et impuissance du récit autobiographique semblent se compléter réciproquement. Si Lejeune place *Les Mots* parmi les autobiographies classiques, le découpage du récit structuré comme « une dialectique déguisée en suite narrative »<sup>33</sup> en cinq actes, n'a pas manqué de susciter des débats. Dans *Sartre : autobiographie / autofiction* Serge Doubrovsky montre en quoi cette perspective est fautive et place *Les Mots* dans la proximité de l'autofiction<sup>34</sup>. Quant à l'auteur même, il nomme le livre « roman » et « autobiographie » sans trop se soucier

de l'incompatibilité des deux notions et alimente involontairement les hésitations des exégètes. Le couplet typologique est pourtant légitime et justifié par le texte, car presque chaque fragment contient des éléments qui se rattachent aux deux formes littéraires, dans une parfaite symbiose.

Cette indécision générique est alimentée par sa conception sur l'acte autobiographique vu comme un projet qui n'est pas entravé par les limites d'une « prise de parole » particulière, par la recherche d'une posture différente de celle de philosophe ou d'écrivain engagé. S'il renonce à écrire des œuvres littéraires, cela ne veut pas dire que Sartre renonce à l'autobiographie, d'autant plus qu'il avait promis une continuation. Autrement dit, pour lui l'acte autobiographique n'est en rien inextricablement lié à l'écriture.

## 2.2. L'histoire de vie d'un intellectuel

Le passage du discours autobiographique vers les médias se produira dix ans plus tard. En 1972 deux réalisateurs, Alexandre Astruc et Michel Contat lui proposent de tourner un film sur la vie et de continuer ainsi *Les Mots*.

Le passage du « discours » dans le registre cinématographique s'accompagne implicitement de changement de méthode et de moyens aussi bien que d'une mutation dans la manière sartrienne de se rapporter à soi. Le titre du film, au delà de la promesse suggérée du dévoilement ultime de l'intellectuel, de l'élucidation de ses intentions, reste ironique. Même si c'est bien « lui-même » qui parle, Sartre ne résiste en rien à la tentation de se présenter autrement: ce changement se produit autant d'une manière directe par le changement de perspective sur sa vie que d'une manière indirecte, en se laissant pris et manié dans une vision qui n'est pas la sienne mais qui appartient aux réalisateurs<sup>35</sup>.

Philippe Lejeune se montrait cependant sceptique quant à cette hypothèse : « Mais Sartre pouvait-il pour accomplir ce second "acte autobiographique", se servir du récit parodique et critique tel qu'il l'a mis au point dans *Les Mots* ? On peut en douter »<sup>36</sup>. C'est vrai qu'il ne le fait pas mais ce sont les deux réalisateurs qui s'en chargent, inconsciemment. Ils commettent, selon Lejeune, deux séries d'erreurs, au moment du tournage et au niveau du montage, en prenant trop au sérieux un contenu que Sartre avait déjà tourné en dérision dans *Les Mots*.

Le sujet du film est en apparence simple : chez soi, entouré par des amis et collaborateurs, Sartre raconte sa vie. Dans une première partie

intitulée « Le temps de la réflexion » il évoque la rupture avec sa mère et les rapports tendus avec son beau-père, l'apprentissage et l'intériorisation de la violence. Le retour à Paris au Lycée Henry IV et la rencontre de Nizan l'acheminent vers la littérature contemporaine et vers la philosophie. C'est pendant la guerre qu'il découvre les rapports d'individu à individu et l'inutilité de l'idée d'élite ce qui marque le début de son engagement. Dans une deuxième partie, « Le temps de l'engagement », Sartre pose un regard rétrospectif sur ses écrits et explique la notoriété dont il jouit par le contexte d'après la guerre et la résistance. Lorsqu'il écrit, il ne perd jamais de vue son public ou l'évolution des médias. Pour lui, « tout écrit est politique ». C'est ainsi qu'il définit la situation d'un intellectuel classique : par la fidélité envers un groupe politique et par sa capacité de se distancier par rapport à celui-ci. Vu au départ comme quelqu'un qui détient un savoir technique ou pratique universel, l'intellectuel doit saisir en lui la contradiction entre ce savoir et son utilité particulière. Après mai 68 il redéfinit le terme. Désormais l'intellectuel n'existera que dans et par les masses. Il peut s'en dissocier uniquement si la situation le lui demande. Le dernier cadre du film présente le bureau vide de l'écrivain.

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, l'exposé sartrien n'est pas un monologue mais prend la forme mobile du dialogue. Ses amis posent des questions et orientent la direction, interviennent librement pour clarifier tel ou tel aspect de son œuvre. Pourtant, ce style fragmentaire n'est pas du tout représentatif pour Sartre, surtout lorsqu'il s'agit de réexaminer son existence. Pourtant, c'est lui qui propose le qualificatif d'autobiographie pour ce film-entretien, en contrepartie aux *Mots* qui l'intéressent moins: « Ce qui m'intéresse c'est plutôt l'autobiographie telle qu'on la présente dans ce film, c'est-à-dire le trajet d'un intellectuel qui est né en 1905, jusqu'en 72 »<sup>37</sup>.

### **2.3. L'autobiographie sans (l')auteur**

Du corps, cette totalité apparente, on retrouve des nombreuses représentations. Les postures de Sartre se multiplient au fur et à mesure que l'on avance dans le récit de son passé : à Bruxelles, avec les travailleurs, dans la rue, à l'École Normale avec ses camarades, enfant, avec sa mère, etc. Dans son appartement de Montparnasse Sartre reste assis sur une chaise au centre du cercle formé par ses amis. Son corps est entièrement visible, accessible depuis tous les points de vue, pour tous les regards.

La caméra devient un œil parmi d'autres, elle n'occupe apparemment aucune place privilégiée.

Toute cette série d'images corporelles est redevable au traitement de la *durée* dans le cinéma. Le collage et la superposition des temps et des postures du sujet évoquent l'énorme travail de brouillage temporel mené par Sartre dans *Les Mots* et mis à jour par Lejeune ou Geneviève Ildt par la confrontation des versions successives avec la variante finale<sup>38</sup>. Respectant les règles classiques de l'autobiographie qui accorde une place importante au moment de la naissance, le film, qui se veut l'autobiographie d'un intellectuel commence avec le moment de prise de conscience sur sa propre condition, or ce moment-là se situe exactement à la fin des *Mots* – le remariage de sa mère et la découverte de la violence à la Rochelle. Malgré le sujet différent, au niveau de la stratégie, le film et *Les Mots* se rapprochent. Si dans le livre le narrateur maniait les voix des autres et les textes pour les inclure dans un récit qui se voulait personnel et référentiel, dans le film c'est bien la parole de Sartre même le matériau pour un œuvre qui appartient à un autre – les réalisateurs – et qui le propose comme « autobiographie ». Si l'on peut dire, Sartre, avec son langage, ses idées, son corps, devient un « intertexte », une altérité dans le film d'Astruc. L'idée d'intellectuel, telle qu'elle est développée dans le discours de Bruxelles n'est plus compatible avec le concept classique d'auteur. D'ailleurs, Sartre n'emploie même plus le mot et il lui substitue définitivement celui « d'intellectuel classique » auquel s'oppose l'intellectuel d'après mai 68, celui qui ne fait qu'un avec les masses. Si le mot d'ordre était dans la culture de ces années-là la « disparition » de l'auteur, chez Sartre celle-ci s'intègre par un parfait écart des structuralismes, dans sa vision de la lutte des classes. Pour lui aussi l'auteur doit disparaître en tant qu'autorité ou source du pouvoir pour mieux se dissoudre dans un « universel singulier ».

Par conséquent, malgré l'intention, le résultat nous plonge dans la filiation de l'écriture et crée à l'écran un effet d'écho et de correspondances entre les deux versants de l'autobiographie. L'impression d'ensemble est plutôt d'adaptation, de transposition plus ou moins fidèle, de superposition parfaite entre deux visages successifs de Sartre. Malgré son suicide, l'auteur est ressuscité. Si intermédialité existe, celle-ci est possible dans *Sartre par lui-même* grâce à une stratégie erronée par rapport à la visée du philosophe. Se produit ainsi une impression bizarre de manque d'adhérence du discours à l'image, de diffraction. L'image de Sartre est retravaillée, transfigurée, mise dans un contexte artificiel. Il devient d'une certaine manière un personnage que les deux réalisateurs manient



à leur gré, personnage inclus dans un contexte dont il n'est pas l'auteur. Par l'emploi massif des citations, lectures, archives, dans le film sartrien s'insinue une intermédialité forcée, ou accidentelle. Pourtant c'est la première formule de ce type.

### 3. Derrida contre soi-même (Ceci (n') aura (pas) été Derrida)

Contemporain de Sartre mais faisant partie de la génération suivante, Jacques Derrida ne s'est pas intéressé ouvertement à l'autobiographie. Cependant, la question de la vie traverse en subsidiaire toute sa philosophie, d'abord comme rapport de soi à soi puisque toute écriture n'est qu'autobiographique et ensuite en rapport avec l'autre. Sa position envers les médias est également ambivalente, quoiqu'il fût, paradoxalement, la figure française la plus médiatisée aux Etats-Unis durant les années 70 et 80.

#### 3.1. Confession et circularité

Sur le plan théorique, l'écriture même est pour Derrida une *télétechnie*, elle permet de faire passer un message à distance (temporelle et spatiale). Les médias arrivent à cette fin au prix d'un meurtre symbolique. Le cinéma et la télévision enregistrent le réel et le tuent par ce geste même, car ils le mettent en situation, et l'obligent de symboliser. Ce qui reste ce sont des spectres dont il est impossible de se défaire et de faire le deuil. Sur le plan personnel, il est extrêmement strict. Avant 1979 Derrida interdit catégoriquement à tout photographe de prendre des photos de lui. Homme de l'écriture, il ne voulait pas du tout que son image soit transformée, popularisée par une société du spectacle, d'autant plus que un des thèmes-clé de sa philosophie c'est la dé-fétichisation de l'auteur. Il se confie en 1995 lors d'une interview avec Amy Ziering Kofmann en affirmant :

I have a very complicated rapport with my image. There is a mixture of, how should I said this, a narcissistic horror – I don't like my image. I hate to see and hear myself speak – especially in English, but also in French. My face, my mouth, it's a horrifying spectacle...<sup>39</sup>

*La Dissémination*, publié en 1972 s'ouvre par un petit fragment paratextuel, une sorte d'exergue : « Ceci, donc, n'aura pas été un livre »

formule magritienne qui met en doute toute une perspective occidentale sur les représentations qu'on a d'un objet culturel. La contestation se prolonge jusqu'en 1990 quand paraît un volume pour le moins étrange, intitulé simplement *Derrida*, dont la couverture porte deux noms d'auteurs (ou trois) Geoffrey Bennington et Jacques Derrida.

Dans une introduction les auteurs s'expliquent. C'est un livre qui part d'un pari ou d'un défi. Geoffrey Bennington se propose de faire une *Derridabase*, un décryptage de la pensée du philosophe, un logiciel critique capable d'articuler les grands concepts de la déconstruction sans pourtant faire recours aux citations ou extraits de Derrida. En échange, Derrida s'engage à écrire un texte qui devrait contredire celui de Bennington, le déconstruire, comme pour montrer la résistance de son écriture à la systématisation. Lors de la publication, le livre contiendra deux textes, la *Derridabase* qui occupe les trois quarts de la page et la *Circonfession* de Derrida structurée en « *cinquante-neuf périodes et périphrases* » comme l'annonce déjà le sous-titre. Si ce texte est une autobiographie, sa formule n'est pas du tout classique, mais fragmentée, qui renvoie par son titre aux *Confessions* de Saint Augustin, largement cité tout au long du récit et à l'expérience judaïque de la circoncision. Malgré le pacte conclu par la présence du nom sur la couverture, identité des personnes, le récit est loin de la structure lejeunienne. La rétrospection est transformée en simultanéité : la mort de la mère, par exemple est vécue à côté de la perte augustinienne de sa mère, le temps de l'écriture est temps de la lecture et ainsi de suite, la confession est citation du Saint-Augustin. L'autobiographie s'offre fragmentairement, par des intrusions et des biographèmes plutôt que directement par l'aveu. Elle côtoie un effondrement du sujet dans le texte, réitéré à chaque périphrase, circulairement. Dans un même geste, la confession derridienne s'insère comme une faille, fissure ou pli dans le texte de Bennington, la traverse comme un négatif ou son inconscient. S'opposant à la systématisation faite par le critique, le texte s'oppose en effet à la pensée même de Derrida. Derrida doit en essence s'opposer à lui-même.

Ci faisant, le titre du volume devient significatif. Le nom Derrida se multiplie dans une volonté de signer un pacte autobiographique réitéré. On le trouve dans le surtitre, il est dans le titre de Bennington (*Derridabase*), il est le nom de l'auteur aussi. A force de jeux de miroitement et d'échos (ou d'écholalies) il signifie par la perte même de son référent, par le vaguement d'un signifier à un autre. « *Ceci n'aura pas été Derrida* » pourrait bien constituer l'introduction à cet ouvrage puisque son discours est parasité

en permanence par des références littéraires, artistiques, iconiques, par l'intertexte et l'autocitation :

circonfession si je veux dire et faire quelque chose d'un aveu sans vérité qui tourne autour de lui-même, d'un aveu sans « hymne » (hymnologie) et sans « vertu » sans arriver à se fermer sur sa possibilité, descellant délaissant le cercle ouvert, errant à la périphérie, prenant le pouls d'une phrase contourante, la pulsion du paragraphe qui ne se circomplète jamais <sup>40</sup>

Le rapport même à l'écriture est inversé, sa direction n'est pas du sujet vers le langage mais est dirigée vers le corps même :

Si je compare la plume à une seringue, une pointe aspirante plutôt que cette arme très dure avec laquelle il faut inscrire, inciser, choisir, calculer, prendre l'encre avant de filtrer l'inscriptible, jouer au clavier sur l'écran, tandis qu'ici, une fois trouvée la juste veine, plus aucun labeur, aucune responsabilité, aucun risque de mauvais goût ni de violence, le sang se livre seul, le dedans se rend et tu peux en disposer.<sup>41</sup>

On écrit sur soi même dans le sens propre du terme, comme un acte de violence, par un retour de la pensée vers la *physis*.

### **3.2. Cartes postales**

La réduplication du nom, des textes et des références se complique encore par l'inclusion des photos. Certaines images, accompagnent l'aveu sur le moment même de l'écriture du texte nous semblent définitives. Un écran apparaît directement sur la page. Le livre contient le moment de sa propre naissance, sa formule initiale qui normalement est cachée pour renverser encore et encore le rapport de pouvoir. Le texte aveugle son auteur, échappe à sa primauté sur lui, le visible est l'ouverture vers l'invisible :

le treillis des périphrases pour qu'elles commencent à flotter sur l'écran, m'appelant à pêcher l'aléatoire en ordre rigoureux même si vous n'y comprenez rien encore, pris que vous êtes dans ces algues pacifiques autour du nœud invisible, à l'insu de moi, comme si l'écran me donnait à voir ma propre cécité <sup>42</sup>

La présence du moment de naissance du texte équivaut au pacte référentiel qui remplace la formule classique « je suis né le » par une autre, « le texte s'écrit ici ». *Circonfession* devient ainsi une autobiographie de l'écriture ou une « autographographie ».

Une autre illustration retient notre attention. C'est toujours une photo qui surprend le moment où Bennington et Derrida mettent au point les derniers détails du livre avant la publication, dans la demeure du philosophe à Ris-Orangis. Les postures sont étranges, Bennington semble dicter à Derrida ce qu'il doit écrire ou lui indiquer des corrections à faire. Sur le bureau une petite image encadrée attire l'attention car elle est placée face à l'objectif de la caméra, presque en premier plan. C'est la reproduction d'une gravure qui date du 13<sup>e</sup> siècle et apparaît sur le frontispice d'un livre écrit par Matthew Paris, qui doit permettre d'apprendre le futur, intitulé *Prognostica Socratis Basilei*. L'image choisie par Derrida est intéressante puisqu'elle propose une inversion des rôles. C'est Platon qui dicte à Socrate ce qu'il doit écrire quoique l'on sait que Socrate n'avait jamais écrit et qu'il devient « personnage » philosophie chez Platon, donc il est lui-même un des visage de Platon, un alter-ego. En plus l'idée même de carte postale implique un message ouvert, qui peut être lu par n'importe qui, quoiqu'il a un caractère particulier, intime, et qui se trouve être dépendant des conditions spatiales et temporelles de sa production et transmission. L'illustration se retrouve en même temps sur la couverture d'un des livres de Derrida intitulée précisément *La carte postale*, publié en 1980. Les références sont vertigineuses. La photo devient un embrayeur philosophique, elle renvoie vers le texte antérieur (et les sources de l'écriture et de la pensée philosophique), elle condense les significations de la situation réelle (Bennington derrière Derrida) et transmet une idée philosophique : la carte postale est métaphore de notre culture à l'intérieur de laquelle, le message porte le double sceau, la double marque de la tradition et de l'autorité. La carte postale est un objet qui tout comme l'autobiographie, contient l'image, l'écriture et la signature de l'auteur mais pas son adresse, uniquement celle de son destinataire mais qui sans timbre (donc sans la marque d'un certain type d'autorité) elle n'arrivera jamais à sa destination. La carte postale nous semble une métaphore même de l'autobiographie.

### 3.3. Récit du spectre

C'est par l'envoi d'une carte en 1995 que Derrida accorde à Amy Ziering Kofman le droit de produire un film sur lui. Celle-ci le poursuivra pendant 5 ans, avec une caméra, à côté de Kirby Dick, en Europe et aux Etats-Unis, lors de conférences ou bien à la maison, posant des questions, le laissant agir à son gré pour finir en 2000 le film intitulé *Derrida*. En effet ce n'est pas pour la première fois que Derrida apparaît dans un film. Il est présent en 1984 dans *Ghost Dance*, réalisé par Ken McMullen, en *Derrida's Elsewhere*, réalisé par Saafa Fathy en 1999 tout comme dans plusieurs interviews filmées et documentaires quoique ici l'accent tombe sur l'œuvre et pas vraiment la personnalité même du philosophe.

Dans le dossier de presse qui accompagne la sortie du *Derrida*, les deux réalisateurs renvoient toujours à cette scène archétypale des places échangées entre Platon et Socrate : « For over five years, Dick and Ziering Kofman played Plato to our own modern day Socrates »<sup>43</sup>. Cette affirmation, innocente en apparence, pose le problème de l'auctorialité. Si les deux réalisateurs s'érigent dans la posture du philosophe qui écrit, ils affirment par cela leur statut d'auteurs, de créateurs d'une figure philosophique, polémique. Autrement dit, en suivant la logique derridienne de l'absence du sujet au moment même de la représentation, ou de la trace, le philosophe à l'écran n'est qu'une représentation fantomatique, une figure de l'absence, un leurre, une illusion.

Il y a deux images de l'auteur dans le film, une du personnage public et l'autre du personnage privé dont les menus gestes sont présentés en surimpression avec une lecture en voix-off des passages de ses travaux. Derrida est mal à l'aise devant la caméra, il se révolte parfois, il se laisse séduire d'autres fois mais ne peut jamais l'ignorer complètement ou faire semblant qu'elle ne soit pas devant lui. Si dans *Circonfession* il indique les points de défaillance du texte, dans le film il marque ouvertement sa position ou le mécontentement. Il dénonce à chaque instant les conditions mêmes de prise de vue : « DERRIDA (talking to the camera): So, this is what you call cinema verite ? Everything is false. Almost, almost everything. I'm not really like this. First of all, I don't usually dress like this. »<sup>44</sup> Toujours à la manière du livre, un seul cadre peut contenir des images écholaliques de soi. Une scène filmée en France est projetée quelques années, lorsque le philosophe est en Californie, plus tard sur un écran. Derrida regarde son image et se rend compte qu'il avait complètement oublié ce qu'il disait ou et l'occasion. Le fragment montre en effet la fragilité du discours

autobiographique face aux défaillances de la mémoire. L'interview autobiographique de Derrida est déconstruit lui aussi, pas de cohérence narrative ou dans la présentation du personnage. Il est un assemblage de fragments et de citations, de visages et de révoltes contres le dispositif même d'enregistrement. Se laisser filmer, enregistrer, équivaut pour Derrida à une anticipation de la mort :

I feel watched. Like right now. What am I doing ? You're filming me [...].  
So there will be people who can see this images when i'm dead. That's  
inscribed in the structure of what we're doing. Death is here.<sup>45</sup>

Si l'idée n'est pas nouvelle, elle revient dans chaque discours qu'il tient sur le phénomène de la télévision. En 1996, au moment de l'enregistrement de l'interview avec Bernard Stiegler, Jacques Derrida se sent toujours devenir spectre, absorbé par le viseur de la caméra et projeté dans un monde de simulacre, ou tout n'est qu'image sans chair, sans substance. Revenir sur ses pas, comme Thésée qui aurait tenté de trouver la sortie de l'enfer, Derrida tente de se réfugier dans la mémoire. Texte et écriture se retrouvent donc chez Derrida en symbiose. Cette formule autobiographique s'affirme intermédiaire dès la publication du livre et est poursuivie grâce aux intentions du réalisateur qui transformera le film autobiographique en une autobiographie de l'œuvre aussi, imaginée en co-dépendance avec la vie même du philosophe.

#### **4. Hervé Guibert et la transgression des genres**

Ecrivain, photographe, chroniqueur de film et de photographie dans *Le Monde* entre 1977 et 1985<sup>46</sup>, Hervé Guibert ne conçoit jamais l'acte créateur enfermé entre les limites d'un seul art. A part quelques textes fictionnels de jeunesse comme *La Mort propagande*<sup>47</sup> et *Mauve le vierge*<sup>48</sup>, Hervé Guibert ne s'occupera dans ses écrits que de lui-même. Vers le milieu des années 80 il découvre être infecté par le virus HIV. Devant le spectre d'une mort prochaine, l'auteur se lance dans l'écriture. Il publie *Mes parents* en 1986 et une trilogie du Sida, dernier rempart avant la mort, à côté de quelques albums de photographies, un photo-roman autobiographique intitulé *Suzanne et Louise*<sup>49</sup>, à côté d'un essai sur la photographie intitulé *L'Image fantôme*<sup>50</sup> et le journal de l'hospitalisation, *Cytomégalovirus*<sup>51</sup>.

#### 4.1. Une pratique artistique plurielle

Pour lui, la littérature, la photographie et le film constituent des pratiques artistiques enchâssées l'une à l'autre, à travers lesquelles, ou pour mieux dire, à la confluence desquelles, peut uniquement de révéler le moi du créateur. Guibert écrit et prends en même temps des photos, soit lui même en train d'écrire, soit de sa table de travail chargée par des manuscrits, ou bien il enregistre avec son caméscope toute cette nature morte qui forment autant des portraits en creux de l'auteur. Il n'est pas rare que les photos ainsi obtenues soient décrites à leur tour dans un roman ou dans son journal. Chaque art est pour Guibert un langage spécifique qui lui permet de se dire et, parfois, d'éviter la mort, affirme Claire Guillot : « tant le *moi* fut sa matière première, son terrain d'expérimentation »<sup>52</sup>.

Dans un entretien avec Maurice Pialat, réalisé en 1985, Guibert posait au réalisateur une question qui, malgré sa formule un peu circonstancielle, en dit long non sur le film de Pialat mais sur le rapport pris par Guibert même vis-à-vis de ses propres pratiques artistiques : « J'ai eu l'impression, en voyant la première partie du film, que vous essayez d'imposer quelque chose de terriblement vrai pour pouvoir ensuite faire passer une chose invraisemblable plus essentielle »<sup>53</sup>. Imposer donc le vrai avec tout ce que cela suppose de terrible et de nécessaire, comme une condition *sine qua non* d'une fiction qui à elle seule pourrait contenir et rendre visible l'essentiel qui échappe par la mise en scène du réel, voilà donc les traits d'une *poïétique* guibertienne confirmée ces dernières années par des critiques qui ont mis en lumière le glissement permanent de l'écriture à côté d'un référent autobiographique et l'effet déréalisant de la photographie.

La figuration de soi est redevable à cette technique du « faire passer » la fiction jusqu'à la rendre indiscernable, insaisissable et somme toute inéluctable. Paradoxalement, les images les plus intimes ne sont pas les autoportraits, qui impliquent toujours des mises-en-scène du visage, mais les photos d'où le sujet s'absente pour devenir un pur regard et pourquoi pas ses autoportraits textuels, disséminés tout au long de ses écrits soit sous la forme d'une description de photo, soit sous celle de la confession<sup>54</sup>. Enfin, si la question de l'encadrement générique des textes est en quelque sorte réglée par les nombreuses études sur le sujet qui mettent en lumière l'existence d'un « contrat de transparence »<sup>55</sup> qui remplace le pacte fiduciaire lejeunien, en ce qui concerne le film *La Pudeur ou l'impudeur*, les références permanentes à l'écriture et aux photos imposent la nécessité d'une approche transgressive et intermédiaire.

## 4.2. Une autobiographie de l'œuvre

La mise en scène de son récit autobiographique est résumée par une phrase de *Mes Parents* « il faut que les secrets circulent »<sup>56</sup>, et ce secret-là c'est précisément l'être le plus profond de chacun, son moi qu'il doit mettre en lumière, à la vue des tous. Le livre tout seul ne pourra jamais contenir ce désir de tout confesser. A l'exemple de Sartre il a cette impression que la littérature est liée à la mort, que s'écrire équivaut à une mise au tombeau : « Impression que mes livres sont vivants tandis que moi mort j'y ai fait passer toute ma vie »<sup>57</sup>. Tout comme Derrida, il est persuadé qu'entre son corps et son texte se produit un transfert de substance vitale. Contre le livre il utilise la vidéo.

Lors du passage sur le plateau de l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot en 1990, Hervé Guibert affirme ne plus pouvoir écrire. Pascale Breugnot, productrice à la TF1 aura alors l'idée de confier à Guibert un caméscope afin qu'il puisse « occuper cette zone intermédiaire en réalisant un film dont vous seriez à la fois l'auteur et le sujet »<sup>58</sup>. Entre juin 1990 et mars 1991 il porte la caméra avec lui à l'hôpital, à la maison, en visite chez ses tantes, partout. Les cadres sont pris à Paris et sur l'île d'Elbe, pendant un dernier séjour<sup>59</sup>. Une fois le film fini, Breugnot se heurtera au refus des chaînes de télévision de programmer le film pour la diffusion. Certaines scènes comme celle de Guibert nu dans sa salle de bain, sont jugées offensantes pour les spectateurs. En novembre 91 uniquement, la TF1 programme l'émission après des discussions sur le créneau horaire et la sensibilité des téléspectateurs. Avant tout, la chaîne tente d'éviter toute accusation de voyeurisme.

Enregistrement des derniers mois de vie de Guibert, le film est construit par des séquences qui rappellent toutes des passages de ses livres. Comme un *ekphrasis* inverse qui tenterait de décrire à l'aide des images un contenu littéraire, *La Pudeur ou l'impudeur* déploie ses sens toujours par un effet de miroitement. Si chez Derrida, le sujet se voyait confronté à son image, qui du coup lui apparaît comme étrangère et fantomatique, chez Guibert le sujet n'a pas de consistance en l'absence de cette reduplication fondamentale des figurations de soi. Afin d'exemplifier ce mouvement, il suffit de prendre en compte un fragment du *Protocole compassionnel*, publié en 1991, dont la rédaction a été concomitante au tournage du film, où Guibert raconte comment il a filmé son médecin Claudette lors d'une visite médicale.



Je changeai d'angle de prise de vues et, sans rien lui demander, je filmai Claudette Dumouchel. Elle était belle. Je filmai son visage dans cette lumière sublime, j'étais heureux. L'œil au viseur je voyais que l'image tremblotait imperceptiblement au rythme de ma respiration, des battements de mon cœur. [...] J'ai commencé à tourner un film. Mon premier film.<sup>60</sup>

Mis en rapport au cadre similaire extrait du film, le processus de construction d'une autobiographie transgressive est mis à jour. Ce fragment qui se rattache au film met en lumière tout le travail d'enchâssement d'une image dans l'autre et le passage vers un autre média qui y découle. Le texte raconte l'expérience enregistrée auparavant par la caméra et si Guibert endosse la posture de réalisateur et de spectateur, et implicitement de premier destinataire de l'image filmique, il met en lumière par une notation qui s'insère dans la trame du récit ekphrasique ses propres sentiments « j'étais heureux » afin de rendre visible ce que l'image ne peut pas surprendre. Par cela, bien que situé derrière la caméra, portant un regard qui découpe l'espace de vision et sépare l'espace visible dans le champ et le hors-champ, il focalise pour un instant sur sa propre subjectivité. Autrement dit, il redouble le dispositif d'enregistrement par celui d'écriture qui radiographie, dans un éclair, à la manière d'un flash, sa vie intérieure. Guibert se livre à un double enregistrement – celui mécanique, effectué par le caméscope- et l'enregistrement textuel de cet acte premier. Il se regarde regardant l'Autre, Claudette, mais l'image vidéo, malgré sa froideur et sa nature immédiate et impersonnelle absorbe, porte les traces du corps de l'auteur. Guibert s'inscrit dans le texte au fur et à mesure que l'image filmée absorbe les signes vitaux de son corps la manière d'un intertexte. Les verbes au présent de dernier paragraphe qui renvoient au moment même de la rédaction du texte et la référence à la figure du docteur, « Claudette sourit », qui se profile pour un instant, affirment encore une fois l'hybridation entre texte et image, comme pour souligner la posture ou l'imposture guibertienne de spectateur. Toutefois, l'écriture propose un nouveau cadrage. Le regard scriptural découpe dans l'espace de l'image vidéo une zone sensible et ici Guibert semble décrire la découverte d'un *punctum* barthien.

### 4.3. Le salut par l'œuvre

La fin de *La Pudeur ou l'impudeur* fonctionne également sur le même principe de la synthèse de l'œuvre guibertienne. L'auteur est filmé à sa table de travail, en train de taper un texte à la machine. En voix-off,

s'entend sur le fond sonore des cliquetis des touches de la machine à écrire, un fragment tiré de son journal, non publié au moment de la production du film :

Il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon, on ne les comprend pas, on ne les vit pas, on ne peut en faire la synthèse, la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais si la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse.<sup>61</sup>

Le film se clôt sur le mot « passé ». L'image devient statique et rejoint toute la série des tables de travail publiées pendant les années 80. A un certain moment, l'auteur disparaît tandis que le cliquetis continue de s'entendre au delà l'absence même de l'écrivain. Le cadre final c'est la synthèse parfaite entre film, écriture et photographie où leurs différences s'annulent pour devenir des actes simultanés, obligeant le spectateur de les concevoir non séparément mais ensemble. La dernière image filmique (ou photographique puisque l'image devient du coup statique) se détache de ce que Barthes nomme « cela a été » pour affirmer une présence perpétuelle – ce dernier cadre signifie tout aussi bien « cela s'écrit » continue de s'écrire, de déployer des images à l'infini ou cela « tourne » s'enregistre, continue de signifier dans l'absence du sujet.

En fin de compte, chez Guibert la vidéo ne donne à voir ni autant le vécu dans sa forme pure, ni le corps, mais un réseau d'images qui enserre à la fois les photographies et le texte littéraire. Les références à l'œuvre passent par la mise en scène de la vie et du corps, comme si, dans les derniers moments de son existence Guibert ne faisait que récréer, utilisant un nouveau moyen, son passé. Le processus d'enregistrement qui se laisse lui aussi redoublé, multiplié par son inscription textuelle dans les livres, aboutira à la création d'un film dont la structure est presque celle d'un corps spectral, kaléidoscopique composé de traces, de mots et d'images, ineffable et glorieux qui survit à la disparition du sujet et qui se substitue à la fois au corps textuel guibertien<sup>62</sup> à celui physique en train de s'effacer sous l'assaut de la maladie et aux confins de la mort.

## Conclusion

A travers les trois exemples choisis il a été possible d'apercevoir comment le récit de vie écrit change radicalement, continue ou revient hanter le film autobiographique. Mais quoiqu'il le veule ou non, l'auteur n'a aucune chance de se défaire de tout un imaginaire attaché à ses textes. S'il tente de le faire, les réalisateurs le ramènent en arrière comme chez Sartre, le représentent en superposition à sa pensée comme chez Derrida ou bien refait lui aussi tout un trajet existentiel grâce à un nouveau média. Accepter cette impossibilité c'est pouvoir penser déjà en termes d'intermédialité une œuvre réceptacle de toute la création antérieure. Donc autant au niveau des intentions, qu'au niveau de la réception, l'image filmique ne peut pas fonctionner individuellement, en deçà de l'autobiographie écrite. L'auteur est à l'écran parce qu'il a une histoire dont il ne pourra pas se séparer. Il doit accomplir un rituel supplémentaire qui n'était pas nécessaire dans le texte écrit parce qu'ici il n'il y avait pas de transgression et donc ni de besoin de chercher une légitimité : celui de faire la liaison entre le visage, qui est montré en premier, offert au regard de l'autre, et le nom, comme dans le stade psychanalytique du miroir.

Par rapport à la formule classique, cette nouvelle autobiographie est pour l'instant incomplète. Le contenu projeté sur l'écran est indissociable du contenu de la page et aussi bien l'image d'un auteur telle qu'elle se dévoile dans le texte écrit est incomplète sans avoir pris en compte sa présence filmique. C'est pour quoi nous proposons de concevoir l'autobiographie comme un genre ouvert, aux limites malléables, poreuses, qui peut accueillir toute formule de confession que l'auteur a utilisé pour parler de lui-même, comme un genre intermédial.

Enfin, le passage de la page à l'écran ne se joue pas sur le mode du rejet ou du remplacement, de la rupture radicale, il n'est pas transgressif mais inclusif et parfois totalisateur il nous oblige d'assumer ce que nous sommes aussi, des identités hybrides, mi-image-mi objet, mi-image, mi-sujet qu'il est impossible d'annuler.

## NOTES

- <sup>1</sup> Le texte est un « appareil littéral désintégrateur et transformateur », résultat d'un passage du logocentrisme vers la lecture/écriture, auquel s'ajoute la dissolution des notions de sujet, substance, vérité. Cf. Philippe Sollers, *Survол/Rapport (Blocs)/Conflit*, dans *Tel Quel*, n° 36, 1969, Paris, Seuil, p. 8.
- <sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- <sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, [1964], 2000.
- <sup>4</sup> Hervé Guibert, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986.
- <sup>5</sup> Id., *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, Id., *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991 ; Id., *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992.
- <sup>6</sup> Jacques Derrida, *Circonfession*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990.
- <sup>7</sup> *Sartre par lui-même*, film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat, Paris, Éditions Montparnasse, 2007, 2 DVD, 3h07.
- <sup>8</sup> *Derrida. The Movie*, film réalisé par de Kirby Dick et Amy Ziering Kofman, 2004, 1h25.
- <sup>9</sup> *La Pudeur ou l'impudeur*, film réalisé par Hervé Guibert, 1991, 58'.
- <sup>10</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.
- <sup>11</sup> Devant l'usage excessif du terme « autobiographie » et contre celui d'autofiction qui reste toujours faiblement défini, J-B. Pontalis propose l'autographie: « graphie de soi qui crée un Je par écrit ». J.-B. Pontalis, « L'autographe » dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 598, « Je & Moi » sous la direction de Philippe Forest, octobre 2011, p. 186.
- <sup>12</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1979.
- <sup>13</sup> Voir Jean-François Louette, « Écrire l'universel singulier », dans *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'une autobiographie*, sous la direction de Michel Contat, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, et Jacques Lecarme, « Sartre palimpseste », dans *Ibidem*, p. 83-88.
- <sup>14</sup> Elizabeth W. Bruss, « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif » dans *Poétique*, n° 56, nov. 1983, traduit de l'américain par Vincent Giroux, Paris, Seuil, p. 461.
- <sup>15</sup> Philippe Lejeune, « L'autobiographie parlée » in *Obliques*, dossier « Sartre » dirigé par Michel Sicard, n° 18-19, Paris, 1979.
- <sup>16</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- <sup>17</sup> Philippe Lejeune, « Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire », dans *Revue belge de cinéma*, dossier « Autobiographie et cinéma », n° 19, Bruxelles, 1987, p. 9-10.
- <sup>18</sup> Nous ne prenons pas en compte les films soi-disant autobiographique dont le principe de construction repose sur la prise en compte du personnage du réalisateur par un acteur comme c'est le cas dans le *Amarcord* de Fellini, *Les 400 coups* de Truffaut, ou dans le film d'animation de Marjane Satrapi, *Persepolis*.

- <sup>19</sup> Jurgen Ernest Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision », dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 86.
- <sup>20</sup> Dick Higgins, « Statement of intermedia » dans Wolf Vostell [ed.] *Dé-collage (décollage)* n° 6, Typos Verlag, Frankfurt /Something Else Press, New York, juillet 1967.
- <sup>21</sup> André Gaudreault, « Pour une approche narratologique intermédiaire », dans *Recherches en communication*, n° 11, 1999, p. 137.
- <sup>22</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1998, p. 157.
- <sup>23</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968.
- <sup>24</sup> En 1973, 29 Français sur 100 regardent la TV plus de 20 heures par semaine contre 43 Français pour 100 en 2008, donc le nombre a presque doublé tandis que la lecture des livres et des journaux a diminué continuellement : si 74% des Français avaient lu au moins un livre en 1997, en 2008, ce taux a diminué de 4%. Olivier Donnat, « Pratiques culturelles 1973-2008 : dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », dans *Culture études*, Paris, n° 7, 2011.
- <sup>25</sup> Cf. Jean-François Diana, « L'écrivain contre l'image ou le reste de la parole » dans *Médiamorphoses*, n° 7, 2003, p. 63-70 et Georges Didi-Huberman, « La condition de l'image », entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, dans *Médiamorphoses*, n° 22, 2008, p. 6-18.
- <sup>26</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2000.
- <sup>27</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994.
- <sup>28</sup> Pour Claude Abastado, cette situation n'a rien d'inouï mais bien au contraire, les auteurs de nos jours ne font qu'agir selon le modèle imposé avec l'affaire Dreyfus, en 1859. Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979.
- <sup>29</sup> Entre 1952 et 1956. Il s'en sépare après l'insurrection de Budapest.
- <sup>30</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 161-162.
- <sup>31</sup> « Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots* », interview accordée à Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 18 avril 1964, p. 13.
- <sup>32</sup> *Ibidem*.
- <sup>33</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 204.
- <sup>34</sup> Serge Doubrovsky, « Sartre : autobiographie/ autofiction », dans *Revue des sciences humaines* tome LXXXVIII, n° 224, octobre-décembre 1991, p. 25.
- <sup>35</sup> Sartre dit à propos du film « Je n'ai pas participé moi-même à l'élaboration du film et ce projet n'était pas le mien : on me l'a présenté, je l'ai trouvé intéressant, j'en ai discuté avec les réalisateurs et je l'ai accepté. » Livret du coffret DVD du film *Sartre par lui-même*, op. cit.

- 36 Philippe Lejeune, « L'autobiographie parlée » dans *Obliques, op. cit.*, p. 100.  
37 *Sartre par lui-même, op. cit.*
- 38 Geneviève Idt, « Le travail du style dans les avant-textes des *Mots* » dans  
39 *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots, op. cit.* p. 122.
- 40 Amy Ziering Kofmann, « Making Derrida – An impression or... », dans  
41 *Derrida. Screenplay and essays on the film*, Manchester University Press,  
42 2005, p. 28.
- 43 Jacques Derrida, *Circonfession, op. cit.*, p. 21-22.  
44 *Ibidem*, p. 19.  
45 *Ibidem*, p. 235.
- 46 Dossier de presse accompagnant la sortie du film *Derrida*, disponible à  
47 l'adresse [http:// www.derridathemovie.com/presspulls.html](http://www.derridathemovie.com/presspulls.html). Consulté le 10  
48 mai 2012.
- 49 *Derrida. Screenplay and essays on the film, op. cit.*, p. 66-67.  
50 *Ibidem*, p. 150.
- 51 Les chroniques de Guibert sont réunies dans *La photo, inéluctablement.*  
52 *Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999.
- 53 Hervé Guibert., *La Mort propagande*, Paris, Éditions Régine Desforges, 1977.  
54 Id., *Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988.  
55 Id., *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 1980.  
56 Id., *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.  
57 Id., *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.
- 58 Claire Guillot, « Les balades entre la vie et la mort de l'écrivain photographe  
59 Hervé Guibert », dans *Le Monde*, 10 mars 2011, p. 25.
- 60 Hervé Guibert, « Un flic, pour moi, c'était le soupçon. Entretien avec Maurice  
61 Pialat » dans *Articles intrépides 1977-1985*, Paris, Gallimard, 2008, p. 343.
- 62 Claire Guillot, *op. cit.*, p. 25.
- 63 J.P. Boulé, *op. cit.*, p. 98.
- 64 Hervé Guibert, *Mes Parents, op. cit.*, p. 14.
- 65 Id., *Le Mausolée des amants. Journal 1976 – 1991*, Paris, Gallimard/Folio,  
66 p. 502.
- 67 Id., *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, 171.
- 68 D'ailleurs, Hervé Guibert avait anticipé symboliquement son projet dans une  
69 photo des années 80, intitulée *Le rêve de cinéma* où l'on retrouve une caméra  
70 installée sur un trépied dont l'objectif est braqué sur celui qui regarde l'image.
- 71 Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel, op. cit.*, p. 227.
- 72 *La pudeur ou l'impudeur, op. cit.* Le fragment lu en voix-off fait partie du  
73 volume d'Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991, op.*  
74 *cit.*, p. 374.
- 75 La formule « corps textuel » est proposée par Ralph Sarkonak dans la *Revue*  
76 *des Lettres Modernes, op. cit.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

- DERRIDA, J., *Circonfession*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990
- GUIBERT, H., *Mes Parents*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1986
- GUIBERT, H., *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1990
- GUIBERT, H., *Le Protocole compassionnel*, Paris, Éditions Gallimard, 1991
- GUIBERT, H., *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Éditions Gallimard, 1992
- SARTRE, J.-P., *Les Mots*, Paris, Éditions Gallimard, 2000

### Œuvres cinématographiques

- Derrida. The Movie*, film réalisé par Kirby Dick et Amy Ziering Kofman, 2004, 1h25.
- La pudeur ou l'impudeur*, film réalisé par Hervé Guibert, 1991, 58'.
- Sartre par lui-même*, film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat, Éditions Montparnasse, 2007, 2 DVD, 3h07.

### Bibliographie critique

- ANTONIOLI, M. [sous la direction de], *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons, Éditions Sils Maria, coll. « ABÉCÉdaire », n° 3, 2006
- BARTHES, R., *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1979
- BARTHES, R., *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1962
- CONTAT, M., [sous la direction de], *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'une autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998
- COUCHOT, E., *La technologie dans l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998
- DELEUZE, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985
- DELEUZE, G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2003
- DERRIDA, J., STIEGLER, B., *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée-INA, 1996
- DOUBROVSKY, S., *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977
- GARDIES, A., GESTENKORN, J., *Le Je à l'écran- actes du Colloque de Cerisy-la-Salle [14-21 août 1999]*, Paris, L'Harmattan, 2006
- GENON, A., *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007
- LEJEUNE, Ph., *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980
- LEJEUNE, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975
- LEJEUNE, Ph., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005

- MACLUHAN, M., *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968
- OLNEY, J., *Autobiography essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980
- PEETERS, B., *Derrida*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010

### Articles

- BARTHES, R., « La mort de l'auteur » [1968], dans *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2000.
- BRUSS, E. W., « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif », traduit de l'américain par Vincent Giroux, dans *Poétique*, n° 56, nov. 1983
- DIANA, J.-F., « L'écrivain contre l'image ou le reste de la parole » dans *Médiamorphoses*, n° 7, 2003
- DONNAT, O., « Pratiques culturelles 1973-2008 : dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », dans *Culture études*, Paris, n° 7, 2011
- DOUBROVSKY, S., « Sartre : autobiographie/ autofiction », dans *Revue des sciences humaines* tome LXXXVIII, n°. 224, octobre-décembre 1991
- FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994
- GAUDREAU, A., « Pour une approche narratologique intermédiaire », dans *Recherches en communication*, n° 11, 1999
- HIGGINS, D., « Statement of intermedia » dans Wolf Vostell [ed.] *Dé-coll/age (décollage)* n°, 6, Typos Verlag, Frankfurt/Something Else Press, New York, juillet 1967
- KEEFE, T., « Hervé Guibert. Autobiographical film-writing pushed to its limits? », dans *Autobiography and the existential self*, Liverpool, Liverpool University Press, 1995
- KOFMANN, A.-Z., « Making *Derrida* – An impression or... », dans *Derrida. Screenplay and essays on the film*, Manchester University Press, 2005
- LEJEUNE, Ph., « L'autobiographie parlée », *Obliques*, « Sartre », n° 18-19, dirigé par Michel Sicard, Paris, 1979
- LEJEUNE, Ph., « Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire » dans *Revue belge de cinéma*, « Autobiographie et cinéma », n° 19, printemps, 1987
- LEJEUNE, Ph., « Où s'arrête la littérature ? » dans *Raison présente*, « Littératures en marge, littérature en marche », n° 134, 2<sup>ème</sup> trimestre 2000
- MULLER, J.-E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000
- PIERRE-BOULE, J., « Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle », dans *Revue des Lettres Modernes*, dossier « Le Corps textuel d'Hervé Guibert. Au jour au siècle 2 » coordonné par Ralph Sarkonak, Minard, 1997
- PONTALIS, J.-B., « L'autographe » dans *La Nouvelle Revue Française*, dossier « Je & Moi » sous la direction de Philippe Fores, Paris, n° 598, octobre 2011