

Décider à un moment de son existence de se pencher sur soi-même et de reconsidérer sa vie passée ou en cours dans un texte est une attitude qui remonte à l'Antiquité. Née de cette ancienne tradition de l'écrit, l'*autobiographie* s'est constituée comme genre littéraire au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle (*Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*), mais elle n'a fait son entrée au cinéma qu'au cours du dernier tiers du XX^e siècle. Toutefois, filmer des scènes de sa vie privée ou intime qui n'est pas une pure invention du siècle dernier ; l'une des premières vues Lumière est une scène à caractère intime qui remonte aux débuts du cinématographe avec *Le Repas de bébé* (1895) – qui relève non pas du documentaire autobiographique mais de ce que les théoriciens de cinéma appellent le film de famille.¹ D'ailleurs, l'une des premières compagnies de cinéma au monde s'appelait *Biograph* : le cinéma veut produire la vie, comme la littérature « graphe » la vie.²

Il serait judicieux de distinguer, d'emblée, l'« autobiographie », forme du récit (littéraire) (où une personne raconte sa propre vie), ou « mode »³ de récit, de l'« autobiographique »⁴, vaste champ, ou *archigénre*⁵, auquel

¹ Roger Odin, « Du film de famille au journal filmé », in *Le Je filmé*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 1951.

² Il s'agit de The American Mutoscope & Biograph Compagny, compagnie fondée aux États-Unis en 1895. Cf. « Biograph Company. American movie studio » in *Encyclopædia Britannica*, URL: <http://www.britannica.com/topic/Biograph-Company>.

³ Pierre Brunel, « Introduction aux Autobiographies », *art. cit.*, n° 325, 2008/1. En s'appuyant sur la conception grammaticale de la notion de « mode » de récit, développée par Genette dans *Figures III*, Brunel propose de « considér[er] l'autobiographie comme mode du récit » au lieu de la concevoir comme « genre » ou « sous-genre ». Il propose de le rapprocher du mode musical (p. 15), rapprochement qui lui permet de souligner le paradoxe... le mode autobiographique : « la célébration (majeure) d'un passé qui ne peut être revécu par la mémoire que sur le mode (mineur) du regret. » (p. 16).

⁴ « L'usage de la langue française veut que le champ sémantique du substantif « autobiographie » soit relativement étroit, alors que celui de l'adjectif « autobiographique » est aussi vaste que vague. » Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004 (1997), p. 22.

⁵ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, coll. « U », 2003.

appartiennent des *sous-genres*, ou *hypogenres*¹ (ou sous-catégories) littéraires voisins : autobiographie, récit d'enfance, souvenirs, chroniques, journal intime/carnets, journal de bord/carnets de voyage, journal de maladie, autoportrait/essais, mémoires, roman autobiographique, autofiction, etc.²

Les premiers documentaires autobiographiques datent du début des années 1970. Néanmoins, le produit autobiographique littéraire est, au niveau culturel, beaucoup mieux reçu par le grand public que son équivalent cinématographique. Bon nombre de lecteurs sont capables de reconnaître l'aspect référentiel des écrits de soi, sans pour autant être sensibles aux nuances qui existent entre les différents sous-genres autobiographiques (autobiographie, journal intime, autoportrait...). En revanche, le champ autobiographique au cinéma a longtemps été ignoré ou méconnu par le grand public – le spectateur confond parfois le film biographique, ou *biopic*, avec le film autobiographique. De même, au niveau théorique, le documentaire autobiographique paraît encore un sous-genre mal défini.

En effet, le documentaire autobiographique a été longtemps soit ignoré soit méconnu par le grand public, hors des cercles des cinéphiles, critiques et spécialistes (théoriciens ou universitaires). Cela est dû, entre autres, à la diffusion limitée du documentaire par rapport à celle du film de fiction, fait qui n'est pas sans rapport avec le contexte de la distribution commerciale du film, influencé par le goût du grand public préférant aller au cinéma pour voir une fiction, et non pas un documentaire.³ Cependant, le nombre croissant de documentaires autobiographiques, sortis surtout depuis les années 2000, permet-il de penser que ce sous-genre pourrait un jour rivaliser avec les fictions autobiographiques ? N'a-t-on pas vu *Le Filmeur* d'Alain Cavalier

¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 13.

² Pour parler de l'autobiographique, nous préférons l'usage du terme « champ » plutôt que « genre », notion floue utilisée à la fois pour distinguer les uns des autres soit les grands genres littéraires : roman, poésie, théâtre, etc., soit entre les approches de chaque genre : autobiographique, romanesque, comique, tragique, dramatique, épique, fantastique, etc. Aussi considérons-nous comme *sous-genres* autobiographiques diverses formes narratives des textes autobiographiques.

³ Guy Gauthier, *Le Documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, Nathan/VUEF, coll. « Nathan Cinéma », 2005, p. 184.

remporter le Prix de l'intimité dans la 58^e édition du Festival de Cannes en 2005, et *Les plages d'Agnès* d'Agnès Varda remporter le prix Méliès, décerné au meilleur film français de l'année en 2008 ainsi que le César du meilleur documentaire en 2009 – pour ne citer que ces exemples ?

Le foisonnement des œuvres autobiographiques au XX^e et en ce début de XXI^e siècle souligne l'ampleur du désir de l'auteur, écrivain ou cinéaste, de se projeter dans ses œuvres, et d'y léguer, aux lecteurs et spectateurs, *des* images de son moi dans toute leur complexité et leur contradiction : « Manuscrit, pellicule, surface de l'eau : même miroir, même piège où l'être fasciné, bientôt captif, perd l'autre et se perd. »¹ Cette « fascination » par soi, par sa propre image semble, entre autres, à l'origine de l'essor de la littérature et du cinéma autobiographiques. D'ailleurs, celui-ci est lié à la notion du « cinéma d'auteur » ou « film d'auteur », articulée dans les années 1950 par des cinéastes qui, influencés par Alexandre Astruc – le premier à avoir élaboré en 1948 la notion de « caméra-stylo » –, constituent dans les années 1960 la Nouvelle vague – notamment François Truffaut². Aussi, Yves Florenne note-t-il en 1983 :

Aujourd'hui, on imagine moins volontiers l'image immobile : tout portrait, même de soi, est un film. Et qu'est-ce des mémoires, une autobiographie, sinon un portrait en pied et en marche, avec scènes et personnages ?³

Dans un monde « nouveau », la projection de soi ne compte plus sur un seul média ; elle ne se fait plus uniquement avec le *verbal*, même si l'on continue de penser en termes d'hégémonie du mot – et de l'esprit comme exprimé par le mot. Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent la profusion de productions culturelles à caractère autobiographique qui, dans les années 1990, touchent plusieurs médiums :

¹ Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7^e Art », 1987, p. 284.

² *La Politique des auteurs : Les textes*, Cahiers du Cinéma, Coll. « La petite bibliothèque », Paris, octobre 2001. De grands cinéastes, comme Truffaut, Malle, Fellini, Chahine ont montré un grand intérêt à mettre en scène dans leurs films des épisodes de leur vie personnelle et professionnelle.

³ Yves Florenne, « Autoportrait avec masque », in *Corps écrit*, n° 5, février, 1983 : *L'autoportrait*, p. 69.

L'heure des passages des frontières semble donc venue. L'autobiographie n'est plus enclose au livre : chacun le sait bien, qui collectionne ses albums de photographies, ses films et ses vidéos. Ce que le théâtre porte sur la scène, le cinéma est fondé à le porter sur l'écran : un film n'est-il pas une narration en images ?¹

Le renouveau de la pratique autobiographique moderne se cristallise, entre autres, dans l'émergence d'une photolittérature autobiographique et par l'essor d'un cinéma documentaire autobiographique – cela n'empêche pas pour autant les formes traditionnelles de subsister.

L'irruption de la photo dans les écrits autobiographiques, l'une des diverses facettes du rapport entre la littérature autobiographique et la photographie², témoigne que, de plus en plus, on se rend compte de l'ampleur croissante de la prise de conscience de l'insuffisance du mot. En effet, le mot ne peut pas tout dire, d'où le recours à divers médias :

[...] combien l'imaginaire contemporain est saturé d'images. Aussi toute la richesse intertextuelle de la littérature se déporte peu à peu vers ce que les critiques commencent à appeler « l'intermédialité », où se fondent images de toutes natures, musiques et textes variés.³

Nous pouvons dès lors nous interroger sur cette coexistence et cette interaction entre les divers *médiums*, mis en jeu dans les productions littéraires et cinématographiques modernes à caractère autobiographique.

Ce sujet suscite la question suivante : dans le cadre de l'éclatement de l'autobiographique, l'écrivain et le cinéaste – en tant que sujets – peuvent-ils se projeter à travers l'intermédialité ? Au fil de notre thèse, nous tenterons de trouver des éléments de réponse à cette question. D'où l'importance de souligner brièvement deux aspects caractéristiques des *réécits* autobiographiques intermédiaux.

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, pp. 58-59.

² Parfois aussi, l'écrivain évoque dans son texte des photos sans les y insérer, et se contente de donner au lecteur l'impression qu'il les a sous les yeux au moment même de l'écriture, c'est ce que fait Marguerite Yourcenar dans *Le Labyrinthe du monde* (1974, 1977 et 1988), ou encore George Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), etc.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op. cit.*, pp. 283-284.

A priori, l'*hybridité générique* paraît comme un principe formel commun aux dispositifs narratifs des textes et documentaires autobiographiques. Ce pour quoi ceux-ci se situent à cheval entre plus d'un sous-genre autobiographique (l'autobiographie, le journal intime, l'autoportrait...). En conséquence, nous ne pouvons plus les aborder selon la classification rigoureusement établie par les théoriciens de la littérature.

S'ajoute à cela l'*hybridité médiatique* ou l'*intermédialité* qui fonde la construction du produit autobiographique dans le sens où l'écrivain/le cinéaste se constitue dans son texte/film en recourant à plus d'un *médium*. Précisons que le terme « médium » est utilisé ici « pour désigner l'ensemble des techniques nécessaires à l'existence d'un art (ou parfois, le matériau dans lequel se manifestent les œuvres d'un art donné). »¹ En outre, selon la théorisation moderniste, le médium « n'est plus simplement l'instrument de l'art. Il devient la matérialité propre qui définit son essence. »²

En effet, le renouvellement du champ autobiographique, dans le dernier quart du XX^e siècle, s'effectue à partir des composantes ne relevant plus uniquement de l'imprimé. La photographie ne se présente pas comme une topique du récit littéraire, ni n'est utilisée pour accompagner celui-ci. Elle engendre et structure l'écrit. Cela va de pair avec l'émergence de documentaires inspirés des sous-genres autobiographiques littéraires, sortis à l'ère des caméras portables et englobant des références à d'autres médias dont l'écrit, la photo, la vidéo, etc.

Dans le cadre de l'évolution du champ autobiographique en littérature et au cinéma depuis la fin des années 1970, nous avons constaté l'existence d'une nébuleuse de textes et de documentaires à portée autobiographique et de nature intermédiatique. Celle-ci s'est constituée au cours des années 1980,

¹ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 148.

² Jacques Rancière, « Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », in *Appareil*, 1 | 2008, mis en ligne le 17 février 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135>.

s'est développée notamment au cours des deux dernières décennies et continue à s'affermir.¹ Citons-en à titre d'exemple :

En littérature : *Le voile noir* (1992), texte d'Anny Duperey (comédienne et romancière) et photographies de Lucien Legras (père de l'auteur, photographe amateur) ; *La ferme du Garet* (1995), texte et photographies de Raymond Depardon (photographe et documentariste) ; *Lettres d'Égypte : du Caire à Assouan* (1995), texte d'Hervé Guibert (écrivain, journaliste et photographe) et photographies de Hans Georg Berger (photographe) ; *L'usage de la photo* (2005), textes d'Annie Ernaux (écrivaine et professeur de Lettres) et Marc Marie (son compagnon, journaliste), et photographies de Marc Marie ; *Istanbul. Memories of a city* (2009) texte d'Orhan Pamuk (écrivain) et photos (de la ville) d'Ara Güler (photographe), etc.²

Au cinéma : *Lettres d'amour en Somalie* (1982) de Frédéric Mitterrand (homme politique, écrivain et réalisateur de documentaires) ; *Les Années déclin* (1984) de Raymond Depardon ; *La Pudeur ou l'impudeur* (1992) d'Hervé Guibert (écrivain et photographe) ; *Double Blind. No Sex Last Night* (1992) de Sophie Calle (photographe) et Greg Shephard (journaliste) ; *La Rencontre* (1995) d'Alain Cavalier (cinéaste) ; *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (1995) de Jean-Luc Godard (cinéaste) ; *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) ; *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette ; *Le Filmeur* (2005) d'Alain Cavalier ; *Les plages d'Agnès* (2008) d'Agnès Varda (cinéaste, photographe et artiste plasticienne), *Irène* (2009) d'Alain Cavalier ; *D'un film à l'autre* (2011) de Claude Lelouch (cinéaste), etc.³

¹ Les productions photolittéraires autobiographiques antérieures sont des cas plus ou moins isolés que l'on pourrait considérer comme des prémices du « phénomène » esthétique que nous étudions.

² Pour d'autres exemples de textes photoautobiographiques, cf. le site de Philit Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine, qui n'en dresse pas pour autant une liste exhaustive, URL : <http://philit.org/items/browse?tags=autobiographie>.

³ Par ailleurs, les années 2000 voient sortir deux longs-métrages d'animation autobiographiques : *Persepolis* (2007) de Marjane Satrapi, à l'origine bande dessinée autobiographique, et *Valse avec Bachir* (2008) d'Ari Folman, une bande dessinée issue des dessins préparatoires du film est publiée en 2009.

Quelques études sur des formes de productions autobiographiques au cinéma nous ont offert un certain nombre d'outils théoriques, dont une partie est inspirée de la théorie littéraire. À partir de ces outils d'analyse, une théorie du documentaire autobiographique pourrait un jour être élaborée.

Ouvrage collectif, *Le Je filmé* (1995), propose une réflexion sur diverses formes de productions cinématographiques intimes, qui constituent « une somme de mémoires individuelles » : l'autobiographie, le journal filmé, le film de famille ou *home movie*, le film de voyage ou *road movie*, etc. Les auteurs de cet ouvrage étudient divers films *intimistes* tournés depuis les années 1960 et dont une partie relève du cinéma expérimental. Dans sa contribution intitulée « Le Je à la caméra », Yann Beauvais mène une réflexion sur les diverses formes narratives que revêt le « film autobiographique » et qui sont inspirées des sous-genres autobiographiques littéraires. Il traite également des enjeux de l'« adjonction » du film de famille « dans le film autobiographique et le journal filmé ».¹

Traitant d'une problématique voisine, et dirigé par Roger Odin, *Le Film de famille. Usage privé, usage public* (1995), est un ouvrage qui regroupe une dizaine d'études centrées sur une forme de production filmique et/ou vidéographique assez méconnue des critiques et théoriciens de cinéma, soit le « phénomène du film de famille » en Occident au XX^e siècle. Sous cette catégorie, sont classées plusieurs formes et pratiques filmiques et/ou vidéographiques, qui relèvent souvent du film d'amateur et assez rarement du « film de famille dans l'institution familiale ».² Malgré le caractère intime, au sens large du terme, de cette catégorie du film documentaire, nous ne la concevons pas comme une variante du documentaire *autobiographique* du fait que l'objet du film n'est pas le sujet, le cinéaste, mais sa famille.

¹ *Le Je filmé*, éd. Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995 ; Yann Beauvais, « Le Je à la caméra », p. 1978 et 1984. Il est à noter que pour l'auteur, « le film autobiographique » serait l'équivalent de l'autobiographie (littéraire).

² Roger Odin (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

Du reste, deux thèses de doctorat (respectivement de Muriel Tinel et Juliette Goursat) ont traité du documentaire autobiographique. Mais elles sont centrées soit sur un sous-genre différent de celui que nous étudions, soit sur le médium cinématographique sans questionner l'éclatement de l'autobiographique sous l'angle de l'interdisciplinarité. Notre thèse se propose d'adopter cet angle interdisciplinaire.

Dans *L'autoportrait cinématographique* (2005), Muriel Tinel se propose d'étudier les *origines* mythologiques de l'autoportrait et ses enjeux en littérature, en peinture et en photographie. Ensuite, elle s'attaque à l'esthétique de l'autoportrait au cinéma, au travers d'un grand nombre de documentaires autobiographiques.¹ De son côté, dans *Mises en « je » : autobiographie et film documentaire* (2014), Juliette Goursat se propose de faire une analyse d'ensemble de ce qu'elle appelle « l'autobiographie filmée », présentant ainsi des affinités avec le sujet de la présente étude. Son auteur se penche sur des catégories du documentaire autobiographique qui recoupent celles que nous étudions, comme l'autobiographie et le journal filmés. D'ailleurs, elle analyse deux des films constitutifs de notre corpus.

Néanmoins, nos perspectives sont bien divergentes. D'abord, Goursat étudie, dans le documentaire autobiographique, les structures et les techniques de la mise en récit que nous considérons plutôt comme un critère de sélection des films de notre corpus. Ce dit critère permet de distinguer l'autobiographie et le journal filmés de l'autoportrait cinématographique.² En outre, Goursat étudie le documentaire autobiographique, entre autres, selon une perspective éthique, soit la théorie du perfectionnisme moral, dans le sens où le film est conçu comme la « recherche d'une transformation de soi et des autres ». Nous le considérons, pour notre part, comme un ensemble de pratiques de la « constitution de soi ». Enfin, Goursat considère l'autobiographie à travers son interaction et son interférence avec le documentaire, c'est-à-dire aux niveaux théorique et idéal, alors que nous

¹ Muriel Tinel, *L'autoportrait au cinéma*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2004.

² Juliette Goursat, *Mises en « je » : autobiographie et film documentaire*, thèse de doctorat, EHESS, 2014. Nous avons assisté à la soutenance de cette thèse en fin novembre 2014, mais nous n'avons pas pu la consulter.

nous proposons d'analyser les pratiques autobiographiques dans l'imprimé, le photographique et le cinématographique selon une approche intermédiale. Celle-ci conçoit l'interaction entre les productions culturelles relevant de divers médias non seulement à travers leurs esthétiques mais aussi et surtout à travers leur matérialité.

Problématique

Fondée sur la comparaison, la présente étude interdisciplinaire a pour objectif d'interroger les divers aspects de la projection de soi dans l'imprimé et le filmique, soit les deux médiums respectivement associés à la littérature et au cinéma. Nous n'envisageons ni de faire l'analyse exhaustive des textes et des films choisis, ni de nous attarder à une comparaison entre littératures et cinémas nationaux¹. Toutefois, nous ne nous interdisons pas de rappeler certains traits caractéristiques des formes revêtues par les fictions littéraires et cinématographiques autobiographiques, ni de les illustrer en évoquant des exemples empruntés à la littérature française et aux divers cinémas nationaux.

Dans cette thèse, nous expliquons la manière dont se manifestent les limites du dicible dans le texte (par exemple, à travers un métadiscours textuel justifiant le recours au visuel).

Nous utilisons la notion de *projection* de soi, et non celles de « représentation » ou d' « expression » de soi. Car la première met en relief le processus de la production-projection de différentes images de soi que l'écrivain et le cinéaste exhibent dans leurs textes et films autobiographiques. En revanche, les deux autres termes présupposent un sujet préexistant qui met en récit une image déjà formée, statique, mais plus ou moins méconnue par le public et que le texte et le film rendraient lisible et visible. Par ailleurs, cette démarche de la (re)constitution d'un moi éclaté, fuyant et insaisissable, n'est-elle pas particulièrement appropriée à l'autobiographie, laquelle est

¹ *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions*, sous la dir. de Jacques Aumont, Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1996.

essentiellement fondée sur un travail de rassemblement des moments fragmentés, mais aussi des matériaux, de l'existence de son auteur ?

Le cinéma est l'art qui met en image un personnage, ou mieux, l'art de projeter sur un écran une image animée qui, à la longue, acquiert un aspect mythique. Cette transformation que subit l'image met en jeu l'idée de son exposition aux regards du spectateur, de son expansion sur la surface de projection et aussi de sa mouvance. Dans le *Dictionnaire de l'image*, « projection » renvoie à deux opérations distinctes : l'une technique, l'autre psychique. La première est liée à l'image cinématographique :

1. [...] Éclairage par transparence d'une image ou d'une série d'images projetées sur un écran, après qu'elles ont été agrandies par un ensemble de lentilles. Le principe est le même, de la lanterne magique au projecteur de cinéma, lequel ajoute le mécanisme de défilement des photogrammes.¹

Lors du « défilement » des images sur la surface d'un écran, l'espace-temps de la projection est graduellement envahi par celles-ci, qui exercent pour ainsi dire une emprise sur le spectateur. Outre le dispositif cinématographique, la projection est également une opération au cours de laquelle l'environnement est conçu comme une « surface » où le sujet perçoit ses propres affects. Ainsi la deuxième opération à laquelle renvoie la projection est *psychique* :

2. [...] Processus par lequel le sujet attribue à l'environnement ce qui lui est propre : qualités ou défauts, sentiments, motivations. Nous colorons et interprétons le monde extérieur en fonction de nos représentations conscientes et inconscientes, de nos besoins, de nos humeurs. Les perceptions sont en elles-mêmes empreintes de projections.²

Par conséquent, la notion de projection suggère le « pouvoir de fascination des images projetées »³, que celles-ci exercent à la fois sur celui qui les regarde et celui qui les produit. D'où la possibilité que le cinéaste soit tenté

¹ *Dictionnaire de l'image*, ouvrage dirigé par Françoise Duhel, coordination scientifique par François Vanoye, Vuibert, 2008, deuxième édition, p. 296.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

par la mise en image de son propre moi, contrairement à son habitude de mettre en scène les autres.

Par ailleurs, les théories de l'autobiographie littéraire et de la narration permettent d'expliquer les types de rapport existant entre le sujet et le fait raconté et/ou décrit dans le texte et le film. Ce rapport pourrait s'exprimer soit à travers un récit rétrospectif développé selon une diachronie relativement classique (faits narrés ou suite de photos agencées/intégrées selon un ordre chronologique), soit à travers des souvenirs involontaires évoqués à travers une diachronie associative (la publication des photos ou l'enchaînement des plans obéit à une logique propre à chaque auteur indépendamment de l'ordre chronologique de leurs dates).

D'une part, en la quasi-absence d'une théorie de l'autobiographie cinématographique, l'on peut se demander dans quelle mesure la théorie de l'autobiographie littéraire actuelle permettrait d'étudier les modalités narratives (scripturales et audiovisuelles) que les écrivains et les cinéastes développent les uns et les autres dans leurs textes photolittéraires et leurs films sur soi.

La théorie de l'autobiographie permet d'expliquer l'efficacité de l'autobiographie cinématographique, en fournissant un cadre qui rend compte de l'intrusion de la voix *off* du cinéaste dans le documentaire autobiographique. Néanmoins, cette théorie ne permet pas de débattre de l'absence de la voix *in* ou *off* du cinéaste, le cas échéant. La voix *off* pourrait-elle être comparée ou associée à la voix du narrateur ou du personnage ? En l'absence de la parole, il faudra rendre compte de la fonction que remplissent les images produites par la caméra subjective dans la projection du sujet. La production de ces images pourrait être décrite comme étant ce que Michel Foucault appelle une « technique de soi »¹. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

¹ Récemment dans un ouvrage collectif sont examinés les types de rapport entre le cinéma et la littérature à travers la notion de projection. Cf. *Cinéma, littérature : projections*, Marie Martin (études réunies et présentées par), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Dans le documentaire autobiographique, le discours que le cinéaste tient en voix *in* (lorsqu'il apparaît *dans* le champ) ou en voix *off* (lorsqu'il n'y apparaît pas) change la nature même du film. Car le spectateur est accoutumé à « écouter » la « voix » du cinéaste du documentaire à travers un commentaire souvent lu par une autre personne en voix *over*. De plus, malgré sa présence physique (visuelle et/ou sonore) comme narrateur *autodiégétique* de son récit filmique, le cinéaste ne s'engage pas nécessairement à rapporter au spectateur le récit fidèle de sa vie. Cela remet en cause le critère de l'exigence de la véracité du récit autobiographique qui devrait se présenter comme l'« aveu » de ce que le sujet connaît *a priori*.

D'autre part, nous nous posons la question suivante : comment les pratiques sémiotiques nouvelles de la projection de soi, telles qu'elles se développent sous la plume des écrivains et à travers les caméras des cinéastes, affectent-elles le médium utilisé au niveau de la conception et la production de l'œuvre autobiographique ? Nous nous proposons d'étudier la manière dont l'intrusion du photographique dans le scriptural, et du scriptural et du photographique dans le filmique, cesse de renvoyer à un accessoire d'accompagnement et renvoie, en revanche, à des composantes du récit autobiographique.

De toute évidence, la photographie s'impose à l'époque moderne comme le premier médium qui renvoie au sujet l'image de son propre soi. En effet, les premières expériences de l'image auxquelles un sujet est exposé remontent souvent au moment où celui-ci regarde ses photos de nouveau né et de jeune enfant – datant d'une période où il n'avait pas encore conscience de lui-même. L'intrusion de la photo individuelle et familiale de l'écrivain dans son texte à caractère autobiographique invite à réfléchir sur les fonctions de l'image dans la projection de soi. Par ailleurs, il faudra distinguer les différentes formes sous lesquelles se présente le médium photographique dans le tissu « narratif » du texte littéraire.

¹ Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, (1984) 1997.

Aussi analyserons-nous les effets de cette primauté de la photographie et particulièrement ceux du geste qui consiste à présenter au lecteur une photo d'enfance. Ce geste est d'autant plus important que le sujet dévoile dans son livre/film une image de lui-même qu'il avait *découverte* bien des années auparavant.

Cette contigüité entre texte et photo instaure de nouvelles relations qu'entretient l'écrivain avec l'écrit, la photo et le lecteur. D'une part, la photo intervient dans le livre comme une composante *visuelle* du produit autobiographique, qui, relevant du langage figuré, s'associe avec la composante *scripturale* participant, elle, du langage verbal et abstrait. Cette articulation entre texte et photo remet ainsi en question la primauté de la littérature sur la photographie ; le scriptural n'est plus l'unique médium susceptible de matérialiser l'expérience vécue par le sujet. D'autre part, le lecteur était auparavant habitué à ne voir l'écrivain que dans la presse écrite (interviews journalistiques) et/ou audiovisuelle (émissions de télévision depuis les années 1960). Il s'agissait donc de l'intellectuel appartenant à une sphère inaccessible : une « image de soi que l'auteur construit dans ses métadiscours »¹. Désormais, le lecteur se trouve confronté à l'image « intime » de « la personne réelle qui a tenu la plume »², et baigné dans l'univers autobiographique de celle-ci.

Il en va de même pour le cinéma où le réalisateur n'apparaît que rarement dans ses propres films de fiction³. L'écran était jusqu'alors réservé aux acteurs incarnant des personnages fictifs. L'apparition physique du réalisateur en image fixe et mouvante était auparavant possible grâce à la presse écrite et à la télévision. Elle l'était encore grâce aux documentaires cinématographiques tournés par des journalistes sur les réalisateurs. Aussi, le cinéaste se mettant en scène et parlant de soi dans son projet autobiographique inscrit-il son film dans une logique différente. Le sujet se constitue non pas comme un réalisateur derrière la caméra, mais comme un

¹ Ruth Amossy, « La double image de l'auteur », in *Argumentation et analyse de discours*, n° 3, 2009, p. 3.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Pour des exemples de films de fiction autobiographiques, *infra*, chapitre I, pp. 70-72.

cinéaste qui, (re)passant devant/derrière sa caméra, se filme lui-même, filme et reconstitue des moments de sa propre vie.

L'irruption de la photo dans le scriptural change la nature de l'imprimé et, partant, le mode de lecture du récit autobiographique qui ne se présente plus à travers le seul médium textuel. Ces formes de récit ou de mini-récits, censés matérialiser le rapport du sujet au fait raconté, sont développées par des moyens d'expression écrite (raconter une petite anecdote, décrire des émotions ressenties, développer un commentaire, etc.) ou visuelle (montrer une ou des photos, ou juste les y évoquer/décrire, etc.). Dans la présente étude, nous allons analyser la fonction de l'intermédialité dans les pratiques autobiographiques littéraires et cinématographiques.

A priori, chaque médium permet au sujet de produire un discours verbal, visuel ou audiovisuel sur soi, à travers divers procédés et structures (narratifs, descriptifs) inhérents à la nature du médium. Malgré ces divergences d'ordre ontologique, l'on pourrait faire des rapprochements (analogies, échanges, transferts) entre un certain nombre d'œuvres autobiographiques – littéraires et cinématographiques –, « contemporaines » et « apparues au sein d'un même « esprit d'époque » »¹. Nous examinons ces différents types de rapports entre l'imprimé et le filmique.

Défis

La conduite de cette étude a fait face à deux défis d'ordre théorique. D'un côté, la quasi-absence d'une théorie du film autobiographique et particulièrement du documentaire autobiographique. D'un autre côté, la multiplicité de conceptions divergentes du documentaire chez les cinéastes, les critiques et les théoriciens de cinéma. Rarement étudié, le documentaire autobiographique fait encore figure de parent pauvre des études cinématographiques, celles-ci privilégiant souvent l'étude historique et

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 149.

esthétique des autres types ou formes de documentaire¹. Aussi, avons-nous décidé de nous forger des outils d'analyse, inspirés des différentes définitions et catégories proposées par les spécialistes du documentaire.

Ainsi pour mener à bien cette recherche, deux démarches s'imposent. Une première consiste à identifier des films relevant du cinéma autobiographique, sans perdre de vue la distinction à faire entre l'*autofiction*, le *documentaire* et les films à mi-chemin entre ces deux sous-catégories. En effet, depuis plus d'un demi-siècle, les cinémas nationaux présentent un éventail de films autobiographiques relativement large.² Comme en littérature, les films de fiction prenaient souvent le devant de la scène avant que les documentaires ne puissent « s'imposer ». Une deuxième démarche consiste à délimiter les frontières des deux champs autobiographiques dont relèvent les textes et les documentaires.

L'examen des textes et des films « hybrides » appartenant aux différents sous-genres autobiographiques et relevant de deux registres (allant des productions référentielles jusqu'aux autofictions) se révèle un immense projet qu'une seule étude ne peut couvrir entièrement. D'où notre décision de limiter la nôtre à l'examen des textes et films autobiographiques à caractère documentaire qui ont pour vocation de « révéler le réel ». En d'autres termes, des textes de la littérature dite intime et des documentaires autobiographiques.³

¹ « Nous ne traiterons pas, dans ce livre, du documentaire autobiographique qui est à lui seul un continent. ». François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 227. De même, Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001, l'auteur ne s'y arrête pas aux documentaires autobiographiques.

² Pour des exemples de films autobiographiques, voir *infra*, chapitre I, p. 70-74 et p. .

³ Au *documentaire* autobiographique (par « opposition » à *fiction*), il n'existe pas d'équivalent en littérature, c'est-à-dire un terme générique qui englobe les textes apparentés aux divers sous-genres des écrits intimes (l'autobiographie, le journal intime, l'autoportrait, etc.). On trouve également l'appellation : écrits *référentiels*, c'est-à-dire « tournés vers le réel ». Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 77.

Corpus et critères de sélection

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les années 1990-2010 voient l'émergence d'œuvres photolittéraires et de documentaires autobiographiques, qui sont perçus comme différents du reste des genres autobiographiques, aux niveaux de la forme narrative et de l'hétérogénéité des matériaux dont ils sont composés. Nous limitons notre corpus aux œuvres se démarquant par cette originalité et produites au cours de ces deux décennies.

Afin de délimiter les frontières de notre « territoire de comparatisme »¹, nous avons sélectionné les œuvres à examiner selon les critères suivants. Du côté des textes : (1) Le texte référentiel est produit par un écrivain qui parle de sa vie et de son œuvre. (2) L'identité entre auteur-narrateur-personnage est établie. (3) Le projet autobiographique est construit par l'articulation du texte et de la photo. (4) Le texte est à dominante narrative, soit comme dans « l'autobiographie suppos[ant] en effet une forme, même fragmentée ou incomplète, de *récit* »², soit sous forme de courts ou de mini-récits discontinus. Du côté des films : (1) Le film est un documentaire réalisé par le cinéaste sur lui-même. (2) Le cinéaste apparaît physiquement à l'écran. (3) L'identité sous laquelle il « joue » dans son film renvoie au nom de l'artiste signataire. (4) Le cinéaste s'y projette à travers d'autres médias auxquels le film fait référence. (5) Le documentaire possède un minimum de narrativité.

Ainsi, sur la quinzaine de textes et de documentaires autobiographiques dont nous avons cité des exemples plus haut, nous retenons pour notre analyse trois textes et trois longs-métrages. D'un côté, *Le voile noir* (1992), texte d'Anny Duperey (comédienne et romancière) et photographies de Lucien Legras (père de l'auteur, photographe amateur) ; *La ferme du Garet* (1995), texte et photographies de Raymond Depardon (photographe et documentariste) ; et *L'usage de la photo* (2005), textes d'Annie Ernaux (écrivaine et professeur de Lettres) et Marc Marie (son compagnon,

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op. cit., p. 5.

² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 58. C'est l'auteur qui souligne.

journaliste), et photographies des deux co-auteurs. De l'autre, *Double Blind. No Sex Last Night* (1992) de Sophie Calle (photographe) et Greg Shephard (journaliste) ; *Le Filmeur* (2005) d'Alain Cavalier (cinéaste) ; et *Les plages d'Agnès* (2008) (cinéaste, photographe et artiste plasticienne).

Hypothèse de recherche

Comment *se projeter* dans l'*intermédialité* du texte/film moderne sur soi ? Telle est la question à l'origine de cette étude.

Depuis la naissance du septième art, la littérature et le cinéma entretiennent différents types de relations qui se manifestent sous des formes variées, dont notamment l'adaptation (du texte au film) et la novellisation (du film au texte). Notre hypothèse était que, au-delà de ces perspectives linéaires, les textes et documentaires autobiographiques mettent en œuvre des procédés narratifs – textuels, visuels et audiovisuels – qui, malgré la spécificité des « lois » régissant chaque média, font ressortir une parenté entre les pratiques modernes de subjectivation. Aussi nous sommes-nous interrogée sur les enjeux posés non pas par le passage du sujet d'un média à l'autre, mais par sa situation dans l'entre-deux médias, à travers le « décentrement », le « décloisonnement », pour reprendre les mots de Jean Cléder qui, lui, situe sa réflexion « à l'intersection des [deux] disciplines ».¹

Au niveau de la production, dans les pratiques autobiographiques modernes, l'auteur, écrivain et cinéaste, se trouve dans l'espace de l'entre-différents sous-genres, différents médiums, différents espaces-temps. Au niveau de la réflexion, pour interroger ces pratiques-là selon une approche interdisciplinaire, le chercheur est amené, lui aussi, à se situer dans l'espace de l'entre-deux médias, de l'entre-deux disciplines.

Souvent, l'examen d'un texte ou d'un documentaire autobiographiques révèle certains procédés mis en place par l'écrivain et/ou le cinéaste qui se

¹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2012, p. 204.

rapprochent d'autres exemples de textes et/ou films appartenant à la même « famille ». Ainsi, tel film fait écho à tel texte, ou tel texte fait écho à tel film. L'expérience érotico-photoautobiographique partagée par le couple et co-auteurs de *L'usage de la photo* en 2004 fait penser à celle du couple de cinéastes qui, en 1992, ont mis en images leur vie commune pendant un an dans *No Sex Last Night*. Les plans fixes et mouvants montrant, pendant dix ans, la mère vieillissante de Cavalier dans *Le Filmeur* en 2005 font penser aux photos de la mère de Depardon, elle aussi vieillissante, dans *La ferme du Garet* paru en 1992.

Par ailleurs, chez ce photographe, comme chez le cinéaste, nous retrouvons le même geste du sujet intégrant, dans son projet autobiographique, une photo, en noir et blanc, de sa mère à l'âge de la petite enfance. Comme nous l'avons déjà vu, ce geste n'est pas nouveau. S'étant longuement arrêté dans *La Chambre claire* sur une photo d'enfance de sa mère, Barthes a souligné la singularité de quelques portraits d'enfants qui comportent déjà tout l'être, et reprend la même remarque qu'il a notée à propos de ses propres photos de petit enfant. Dans *Le voile noir*, Anny Duperey commentant son « portrait intemporel » qu'elle trouve « extraordinaire » fait écho à la même idée :

C'est ma photo. Elle résume tout ce que je suis profondément, sans défense. Ces yeux-là sont ce que je vois dans mon miroir trente-cinq ans après quand je suis seule avec moi-même, sans masque, sans effort pour paraître.

[...] Regard, expression rassemblent en une seconde ce qu[e l'on est] profondément et tous les âges de [sa] vie. [Son] visage.

Mon père m'a saisie dans une de ces secondes où l'être est rassemblé.¹

Enjeux théoriques

Nous nous appuyons sur les propositions théoriques et/ou définitions avancées par les théoriciens de la littérature autobiographique (George May, Philippe Lejeune, Béatrice Didier, Jacques Lecarme) et ceux des formes autobiographiques au cinéma (Roger Odin, Yann Beauvais, Raymond Bellour). À celles-ci s'ajoutent des études du récit littéraire (Gérard Genette) et du récit

¹ Anny Duperey, *Le voile noir*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1995, p. 79.

cinématographique (Christian Metz, François Jost et André Gaudreault), de l'esthétique du film (Jacques Aumont, Michel Chion) et de la sémiologie au cinéma (Christian Metz), ainsi que des écrits théoriques sur la photographie (Roland Barthes, Jean-Marie Schaeffer).

Située au carrefour de plusieurs médiums, mais également de plusieurs disciplines, la notion de projection de soi appelle des paramètres épistémologiques divers. Notre démarche est guidée par des travaux en psychanalyse et en histoire, centrés sur les processus de subjectivation (Jacques Lacan, Michel Foucault). De même, notre démarche est guidée par des études proposant une approche du concept de l'intermédialité, axée sur le rapport entre le sujet et les médias (Silvestra Mariniello, Walid El Khachab). Ces études permettent de rendre compte de l'impact de la technologie sur les processus de subjectivation.

Plan

Notre thèse comprend quatre chapitres. Le premier est consacré à un bref état des lieux de l'autobiographique moderne en littérature et au cinéma. Les trois chapitres suivants sont respectivement consacrés à l'analyse des trois lignes de force qui régissent les œuvres choisies : la mise en place du texte/documentaire autobiographique, les processus de la constitution du sujet, et l'intermédialité du produit autobiographique.

Dans le **premier chapitre**, nous passons en revue les principaux travaux qui jalonnent la théorie de la littérature autobiographique et la réflexion sur le documentaire cinématographique.

Dans un premier temps, nous procédons à une brève analyse des propositions fondatrices de la théorie de l'autobiographie qui peuvent nourrir l'étude des pratiques photoautobiographiques¹ modernes. Nous soulignons

¹ François Soulages, « La trace ombilicale » in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray (éd.), Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 23.

également les limites de cette théorie. Pour illustrer les aspects principaux de la photoautobiographie, nous nous attardons sur *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), œuvre pionnière dans le champ de la littérature autobiographique intermédiaire. Son originalité tient à l'intrusion de photos personnelles d'un écrivain, insérées dans le tissu d'un texte à caractère autobiographique. En outre, en proposant au lecteur un contrat de lecture qui remet en question la notion du pacte autobiographique défini par Lejeune, cette production présente, au moment de sa parution, une variante originale des écrits dits personnels.

Dans un second temps, nous examinons les principales propositions théoriques consacrées au documentaire autobiographique. Ces études se sont inspirées de la théorie de l'autobiographie littéraire qui ne peut pas rendre compte de la complexité du médium filmique. Aussi – en nous inspirant de la théorie des sous-genres autobiographiques littéraires –, tentons-nous de regrouper en ensembles les sous-genres du film autobiographique, allant de l'autofiction jusqu'au documentaire.

Le **deuxième chapitre** est consacré à l'analyse des procédés de la mise en place du texte et du documentaire autobiographiques et souligne la nature hybride de ce genre. Ces procédés révèlent l'image que l'écrivain et le cinéaste se font d'eux-mêmes et le rapport qu'ils maintiennent avec leurs projets autobiographiques. D'abord, nous interrogeons la notion de « contrat de lecture » de l'œuvre autobiographique telle qu'introduite par Lejeune. Suivant le modèle de ce concept, nous proposons d'introduire la notion de « contrat de spectature »¹ au cinéma.

Ensuite, nous examinons différents cas de figure de contrats de lecture/spectature dans les œuvres choisies. L'écrivain et le cinéaste ne suivent pas un modèle fixe de contrat (annonce du projet, justification de l'entreprise).

¹ Frédérique Brisset utilise la notion de « spectature » pour examiner une situation d'énonciation, selon une approche linguistique et traductologique, non pas narratologique. « Traduire l'ironie pour le doublage », contribution au colloque *Autour des formes implicites*, organisé par le Centre de recherches sémiotiques, 12-14 novembre 2014, à l'Université de Limoges, France, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099424>.

Nous analysons le médium photographique comme une composante du pacte autobiographique. Bien que l'énonciation subjective soit dominée par l'usage du « je », l'identité auteur-narrateur-héros ne renvoie plus cependant à un sujet uni. Il s'agit de la *coexistence* de plusieurs soi distincts qu'écrivain et cinéaste projettent dans plus d'un médium.

La projection de soi se fait à travers une construction discursive et/ou audiovisuelle par un écrivain/cinéaste. Au cours de ce processus, celui-ci se constitue comme sujet en produisant une image de soi en cours de construction. Constitution du sujet et projection de soi semblent être deux processus synchroniques, et non diachroniques. Par conséquent, la constitution du sujet et l'intermédialité permettent au sujet de se projeter comme un être pluriel dont l'image est véhiculée à travers plusieurs médias. La perception de cette image suscite un va-et-vient entre la lecture et le regard. En d'autres termes, le statut intermédiaire du produit autobiographique est lié à la production de l'image démultipliée du sujet. Toutefois, afin de mieux saisir les enjeux qu'introduisent ces deux notions dans le corpus, nous les examinons dans deux chapitres distincts.

Ainsi, dans le **troisième chapitre**, nous analysons les processus de la constitution du sujet dans les textes et les documentaires autobiographiques. En premier lieu, en nous servant des travaux menés par Michel Foucault sur le souci de soi et par Jacques Lacan sur le récolement du moi, nous posons que les pratiques autobiographiques modernes s'inscrivent dans les processus de la constitution du sujet. En second lieu, nous étudions les enjeux des techniques de soi telles qu'elles se déploient dans les textes et les films autobiographiques. La présence des médiums visuels (photographique et filmique) dans ces œuvres-là souligne le statut prééminent de la visualité. En effet, l'expérience que vit le sujet en regardant sa propre image joue un rôle important dans la subjectivation.

Enfin, nous consacrons le **quatrième et dernier chapitre** à une réflexion sur la relation entre le concept de l'intermédialité et l'actualisation du souvenir dans le récit autobiographique. Nous exposons d'abord quelques

conceptions de l'intermédialité telles que les ont élaborées certains théoriciens du CRI¹. À cet égard, deux approches proposées par Silvestra Mariniello et Walid El Khachab nous permettent d'interroger le rapport entre le sujet, la mémoire et le médium. Lors de la production du souvenir, le sujet est situé dans l'espace conceptuel de l'entre-deux : soit de deux médiums (imprimé et photographique, filmique et photographique, etc.) ; soit de deux points d'appui au sein du même médium (la caméra et l'écran). Selon ces deux perspectives, nous examinons deux types de situations intermédiales produites dans les textes et les films.

Dans les pages suivantes, nous allons présenter de multiples analyses pour illustrer nos propos. Enfin, notre conclusion tente de faire le point sur la contribution de cette thèse à la théorie de la littérature et du cinéma autobiographiques.

¹ Centre de recherches sur l'intermédialité à l'Université de Montréal, URL : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>.