



HAL
open science

Jacques Derrida, l'autre en soi.

Magali Nachtergaele

► **To cite this version:**

| Magali Nachtergaele. Jacques Derrida, l'autre en soi.. 2011. halshs-00746127

HAL Id: halshs-00746127

<https://shs.hal.science/halshs-00746127>

Preprint submitted on 27 Oct 2012

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

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

*Jacques Derrida, l'autre en soi
(textes, photographies et films)*

Magali Nachtergaele
Université Paris XIII – Nord

Introduction

Jacques Derrida ne fut pas seulement un grand philosophe, il fut aussi une grande *figure* de la philosophie. Durant la seconde moitié du 20^e siècle, il a incarné à travers le monde une certaine représentation de la théorie de par son imposante œuvre mais aussi une mise en scène de soi et de la pensée, qui n'est pas sans rappeler ce que Jean-Paul Sartre, Roland Barthes ou Gilles Deleuze, purent apporter chacun à la figure plus générale, et très française, de « l'intellectuel ». Mon propos n'est pas de comparer la popularité de Derrida à d'autres, ni de comprendre comment un philosophe devient célèbre. Il s'agit plutôt d'observer la façon dont Derrida a interrogé sa propre image, les traces qu'il a laissées, les dialogues qui l'ont construit et la façon dont cette expérience réflexive (à tous les sens du terme), éclaire la notion plus générale d'identité contemporaine – bien que lui-même ne la considère jamais en ces termes généralistes. Au cœur de sa démarche singulière, la notion d'altérité apparaît comme une cheville dialectique centrale. Sans s'aventurer dans une synthèse sur l'Autre dans la philosophie derridienne, on peut tenter de considérer certaines formes d'altérité comme constitutive de son autoportrait philosophique : l'image de soi en tant qu'autre dans le miroir, tout d'abord, sous l'aspect d'une photographie ou d'un enregistrement filmé, mais aussi l'autre qui demeure en soi, produit paradoxal d'une déchirure en son for intérieur entre France et Algérie. C'est dans le dialogue avec un autre à différents degrés (Geoffrey Bennington, Catherine Malabou ou encore Safaa Fathy) que, à quelques rares occasions Derrida, se livrera. Nous garderons malgré tout à l'esprit cet Autre qui a parcouru tout son discours dans la dernière partie de son œuvre, une figure conceptuelle marquée par la psychanalyse et l'héritage lévinassien, autour de l'hospitalité ou encore celle du pardon, et qui forme les linéaments d'une éthique contemporaine.

Par un léger glissement de sens, l'éthique n'est pas uniquement à considérer comme un code moral mais aussi comme la définition d'un caractère. Cette double interprétation concerne directement Derrida dans la mesure où, en plus de ses réflexions sur les rapports interpersonnels, il s'est constitué un véritable *ethos*, à la fois dans le domaine de la pensée et de la représentation. Dans ce processus de construction de soi et de son discours par l'autre, Derrida a soumis son identité à des tests empiriques et approfondi son intuition d'une spectralité identitaire à travers des dispositifs mêlant plusieurs médias, textuels et visuels. Il s'agit de considérer cette confrontation systématique entre plusieurs vecteurs de sens comme une adaptation moderne du dialogue socratique, avec les moyens technologiques contemporains de captation et de représentation. De plus, on le sait depuis ses legs à l'IMEC et à l'Université d'Irvine en Californie, Derrida archivait tout, conservait tout (correspondances, documents) montrant qu'il avait une conscience aiguë de cet impératif identitaire moderne qui impose une auto-conservation totalisante¹. Toutefois, la variété des supports utilisés par le philosophe dans cette construction identitaire et ses pas de côté pour

¹ Dans les années 70, l'artiste Christian Boltanski avait détourné cette compulsion patrimoniale individuelle en déposant à la Bibliothèque nationale des objets ayant marqué son enfance.

éviter les chausse-trappes égotistes témoignent de son souci de confronter sa propre réflexion aux nouvelles formes d'identité médiatisées et « altérisées » (pour ne pas dire altérées) par l'image.

Cette étude aura donc pour objet principal les *dispositifs* autobiographiques élaborés par Derrida, des dispositifs caractérisés par l'hétérogénéité des matériaux et des formes (textes, images, films). Cette conception de l'œuvre en *dispositif* permet de se dégager de la narration autobiographique discursive mais aussi du simple autoportrait. En cela, le dispositif autorise une plus grande labilité dans le tracé des contours d'une identité, qui ne cherche pas à se constituer d'un bloc monolithique. De ses livres illustrés, *Jacques Derrida* écrit avec Geoffrey Bennington, en passant par *La Contre-Allée* avec Catherine Malabou, jusqu'à ses apparitions dans deux films singuliers, *Ghost Dance* de Ken McMullen et *D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy, on retracera le parcours identitaire de Derrida autour ces images altérées de lui-même. On tentera de comprendre en quoi sa conception des « fantômes » de soi s'entend toujours en confrontation avec la représentation d'une altérité. Il s'agira aussi de considérer cette lecture philosophique comme une mise à l'épreuve de l'identité contemporaine soumise à de multiples redoublements d'elle-même, que ce soit sous la forme d'images, de voix ou de documents-traces.

L'autobiographie, une préoccupation derridienne

Jacques Derrida n'est pas spécifiquement un philosophe du « sujet », ou tout du moins ne se présente-t-il pas comme tel. Il a certes toujours eu un intérêt marqué pour la « psyché » et très tôt, ses réflexions se sont portées sur la signature, le nom, ou ce qu'il a nommé à propos de Nietzsche l'« otobiographie » (prenant la racine grecque « *ous, outos* », qui désigne l'ouïe)². Dès ses premières passes d'armes à la première personne du singulier, Derrida a immédiatement détourné le genre autobiographique par un jeu sémantique qui en a re-motivé le sens attendu – selon le principe de *différance*, avec un *a*, forgé au début de son entreprise de déconstruction philosophique. Cette opération de report du sens qui participe du grand démontage métaphysique entrepris dans les années 60 est une remise en cause directe ou un prolongement (si l'on pense à Heidegger) de la réflexion moderne sur l'ontologie. La réflexion de Derrida ne se limite pas évidemment à la question de « l'être soi », mais cette préoccupation n'est pas pour autant anecdotique dans son œuvre. Elle se manifeste de façon oblique. Robert Smith, dans son ouvrage de référence *Derrida and Autobiography*, explique que la pensée de Derrida ne considère pas l'acte autobiographique comme fini et homogène dans la mesure où il traverse toute l'activité philosophique. Le geste autobiographique réside, selon Smith, dans un « mélange entre les éléments de la vie et ceux du travail ». Il apparaît aussi en négatif par « la déconstruction autobiographique d'un principe de raison à l'œuvre dans l'œuvre par (...) ce que Derrida a nommé une "ruine originaire", c'est-à-dire un principe de ruine » ou encore dans les apories du portrait total, par « l'impossibilité d'une autobiographie finie, ou d'une subjectivité fermée dans un sens psychologique ou empirique relativement ordinaire »³. L'analyse de Robert Smith, qui n'est malheureusement à ce jour pas traduite en français, prend en considération les nombreux aspects de la pensée théorique de Derrida, du point de vue de cette nouvelle autobiographie philosophique de la psyché développée en filigrane dans ses nombreuses publications. Il ramène et relie

² Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, Débats, 1984.

³ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 5 (trad. de l'aut.).

habilement en étoile des éléments théoriques distincts qui traversent et forment un tissu philosophico-autobiographique qui flirte avec les limites de l'essai. Ses travaux sur la signature, le nom propre, mais aussi la mémoire (et la généalogie), l'écriture et les traces participent d'un souci de comprendre les conditions de conservation de l'être par-delà sa disparition, son absence⁴.

Dans le recueil *Psyché, l'invention de l'autre*, Derrida présentera deux contributions de la fin des années 70 et du début des années 80, « Moi – la psychanalyse » et « En ce moment même dans cet ouvrage me voici » qui marquent les débuts d'une mise en scène du « moi » énoncé dès lors distinctement dans ses textes. En 1980, il publie aussi *La Carte postale*, en même temps que Roland Barthes fait paraître *La Chambre claire, note sur la photographie*, un livre à la première personne où l'auteur tente de faire le deuil de sa mère grâce une réflexion sur la photographie. Les deux formats, carte postale et photo, à la fois très réduits et intimes, semblent concentrer une actualité théorique d'un intérêt nouveau, mêlée d'une écriture à la première personne. En ce sens, Derrida s'inscrit clairement dans les préoccupations de son temps car l'apparition de ces petits formats comme support d'écriture, fragments de vie et d'écriture en images, correspond à une tendance généralisée, qui privilégie le dispositif autobiographique éclaté au détriment d'un récit narratif homogène⁵. Le choix de la carte postale comme objet de réflexion et vecteur de mise en scène du « je » entre dans un mouvement déjà identifié à cette époque et qui va se développer encore durant les années 80⁶. Dans *La Carte postale*, l'auteur finit son introduction par une phrase aux accents rousseauistes : « je signe ici de mon nom propre, Jacques Derrida »⁷. La suite confirme l'engagement de la première personne dans le texte, la majeure partie de l'essai se présentant sous une forme épistolaire à sens unique où le « je » dialogue avec un « tu » absent. Auparavant, le livre-concept *Glas* (1974) avait expérimenté une autre forme de pensée à deux voix avec une mise en page audacieuse puisque deux colonnes faisaient résonner simultanément une réflexion sur Hegel et une autre sur Jean Genet. Ce principe plurivocal, récurrent chez le philosophe, sera repris et condensé dans ses autobiographiques à deux voix, *Jacques Derrida* (1991) écrit avec Geoffrey Bennington et *La Contre-Allée* (1999) composé à partir d'un échange de lettres avec Catherine Malabou. Mais le passage de *Glas* à ces autobiographies obliques, tant visuelles que textuelles, prend plusieurs années : le contexte socio-esthétique et médiatique fait émerger progressivement les conditions d'une réflexion identitaire *via* l'image, qui n'était vraisemblablement pas prévue dans le programme derridien originel.

L'image de l'autre portée en soi

La fin des années 70 marque une véritable charnière dans la représentation de soi et dans la conception du récit autobiographique. On peut évoquer les artistes des « mythologies individuelles », tels que Christian Boltanski ou Sophie Calle, qui portent dans leurs productions esthétiques le symptôme d'une génération qui se préoccupe des traces et de la construction de sa propre identité à l'ère de médias toujours plus présents dans la vie

⁴ *Ibid.*, voir p. 45.

⁵ Ces années voient paraître deux études majeures sur la culture du moi et l'exploration de la psyché aux Etats-Unis : Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme* et Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, 1979.

⁶ Dans un article sur les « mythologies individuelles », j'ai présenté ce phénomène à partir des expériences photo-narratives de trois auteurs : cf. M. Nachtergaele, *Photographie et machineries fictionnelles. Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert*, Epistémocritique, vol. VI, hiver 2010, <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article129>.

⁷ Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 10.

quotidienne. Ainsi, la décade 70 peut être qualifiée de décennie du moi : démocratisation de la psychanalyse et du récit autobiographique comme principe fondamental de la cure, succès de la notion de développement personnel (au risque du charlatanisme) et en littérature, légitimation du genre autobiographique à travers le livre fondateur de Philippe Lejeune sur *Le Pacte autobiographique* en 1975. Parallèlement, on assiste sur un plan socio-culturel à la redéfinition identitaire des genres sexués mais aussi de communautés qui dessinent les contours de leur nouvelle identité et en revendiquent l'autonomie. Comment un philosophe, lui-même pris dans le mouvement de remise en cause des paradigmes essentialistes de la culture philosophique occidentale, pourrait-il s'extraire de ces multiples redéfinitions de l'identité qu'il a lui-même contribué à faire naître ? Si Derrida reste un temps à l'écart de cette spirale de la représentation de soi, vécue à leurs dépens par Barthes ou Deleuze⁸, un événement va involontairement le précipiter sur devant de la scène et sous le regard des caméras. En 1981, lors d'un séjour dans la Tchécoslovaquie encore communiste où il avait participé à un séminaire clandestin, Derrida se fait arrêter lors de son départ en possession de sachets de drogue que des agents tchèques avaient dissimulés dans ses bagages. Brièvement retenu en prison, il est libéré grâce à une intervention du président François Mitterrand. Mais l'événement défraie la chronique : sa libération et son retour en France se font sous l'œil des journalistes et des caméras qui lui donnent soudainement une notoriété publique nationale⁹. Son engagement politique éclate par la même occasion au grand jour, dans un style très différent de Sartre ou d'Aragon.

Engagement politique et construction de l'image de soi ne doivent pas, à notre sens, être totalement dissociés dans le cas de Derrida. En effet, c'est à travers cet événement médiatique que le philosophe a croisé pour la première fois le regard des médias et de sa propre image projetée hors de l'espace intime. On peut donc envisager que cette projection au devant des médias publics fut un des éléments déclencheurs dans la recherche que Derrida mena autour de sa propre image et de son identité, notamment face à l'image filmée, une expérience dans laquelle il s'impliquera personnellement à deux reprises, une première fois dans une fiction *Ghost Dance*, une seconde fois dans une véritable autobiographie filmée, *D'ailleurs Derrida*, littéralement écrite à deux mains avec Safaa Fathy. *D'ailleurs Derrida* marque certainement une forme d'accomplissement dans cette réflexion empirique autour de l'image et de soi. Ce dernier opus sera doublé d'un livre *Turner les mots. Au bord d'un film* (2000) à deux voix avec la réalisatrice et poétesse égyptienne. Il sera illustré de photographies selon un principe semblable au *Jacques Derrida* et à *La Contre-Allée*.

Tout d'abord, on remarquera que la plupart de ces livres et œuvres photo-biographiques ont été réalisées dans un esprit affirmé d'accueil de l'étranger – voire de l'étrangère – sur les terres les plus intimes, si l'on pense au choix de l'Anglais Bennington, de l'Égyptienne Fathy ou même des documentaristes américains Amy Ziering Kofman et Kirby Dick (malgré la maladresse de leur *Derrida* durant lequel le philosophe a manifestement

⁸ Voir *Le Roland-Barthes sans peine* ou la réponse de Deleuze à ses détracteurs qui lui reprochent de se comporter comme une « vedette » dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990. En introduction de leur pamphlet, Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud expliquent qu'ils « ne traiteront[t] pas des idiomes proches du R.B., le Jacques-Derrida, le Philippe-Sollers, le Lacan, plus sévères et moins riches. Nous négligerons également les patois comme le Guattaro-Deleuzisme, le Ricardou et le Cixous » ; *Le Roland Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978, p. 13.

⁹ Antenne 2, Journal télévisé, *Midi 2*, « Retour de Jacques Derrida », 1mn32 et *JA2*, « Libération de Jacques Derrida », 2mn52, 2 janvier 1982, Archives de l'INA. C'est également l'hypothèse de Michel Lisse dans « Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », in Pierre Piret (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, Champs Visuels, L'Harmattan, 2007, p. 139.

éprouvé les limites de sa bonne grâce face aux caméras¹⁰). Dans *D'ailleurs Derrida*, Jean-Luc Nancy est l'unique intervenant masculin à être directement interrogé sur celui qui s'appelait originellement et avec ambiguïté « Jackie » (mais ayant subi une greffe du cœur, Nancy porte également un étrange double en lui) et la majorité de ces dialogues autobiographiques se font avec une autre forme d'altérité, l'altérité féminine des interlocutrices rencontrées : Safaa Fathy et Catherine Malabou.

Plusieurs principes systématiques se dégagent donc des ouvrages « photobiographiques » de Derrida. Le premier consiste en cette altérité dialogique qui va développer un dispositif au fil de toute son œuvre, et particulièrement la partie de son œuvre écrite à la première personne. Si *La Carte postale* mettait déjà en scène cette discussion avec un Autre en hors-champ, l'alternance se fait visible dans *Glas*, avec la mise en parallèle de deux textes, et surtout dans *Derridabase* et *Circonfession*, qui forment tous deux le livre intitulé du nom propre *Jacques Derrida*¹¹. Visuellement, le texte de Derrida (*Circonfession*), grisé, se trouve dans les soubassements du texte de Bennington (*Derridabase*), lui-même divisé en chapitres thématiques (« Le nom propre », « La traduction », « La signature », « La féminité », etc.) La conjonction de ces deux textes est elle-même complétée par un dernier chapitre, « Actes (La loi du genre) », comprenant une chronologie et une sélection de photographies qui établissent le portrait figé du philosophe, suivant un exercice d'auto-embaumement dans la lignée du *Roland Barthes par Roland Barthes*. La similitude ne s'arrête d'ailleurs pas là : *La Contre-Allée*, comme en son temps le *Roland Barthes* au carré pour « Ecrivains de toujours », est un hapax de la collection « Voyager avec... », dans la mesure où les deux auteurs ont été eux-mêmes chargés de réaliser un ouvrage qui était élaboré traditionnellement de façon posthume par un tiers. Derrida, à l'instar de Barthes, a eu donc l'occasion à plusieurs reprises d'élaborer des dispositifs autobiographiques sous contraintes, certes, mais qui relancent la question de l'écriture de soi bien au-delà du monologue rousseauiste.

Derrida, photographie, film

Le second principe qui anime ces autobiographies transversales est bien entendu l'usage de l'image, qui s'est depuis fortement répandu dans les publications à la première personne. Dès les années 70, Derrida s'intéresse à la question de la mimésis qu'il développera plus avant dans *La Vérité en peinture* (1979). Mais sa rencontre avec la photographie, et plus précisément le « nouveau roman-photo », pour reprendre une expression d'Alain Robbe-Grillet, se fera autour des récits-photos de Marie-Françoise Plissart aux Editions de Minuit. A cette occasion, il écrira en 1985 une « Lecture » photo-textuelle de *Droit de regards* qui l'inscrit de fait dans une avant-garde littéraire qui intègre la photographie comme élément narratif essentiel, exactement comme Christian Boltanski, Sophie Calle ou Hervé Guibert ont pu le faire peu de temps auparavant¹². Ces années que nous avons qualifiées de charnière dans

¹⁰ Amy Ziering Kofman et Kirby Dick, *Derrida*, Jane Doe Films, 85 min, 2002. Dédié à la plus triviale banalité, Derrida s'agace à plusieurs reprises de la platitude du dialogue ou des contraintes de la mise en scène, d'une qualité particulièrement médiocre. Il dénonce la facticité de ce cinéma-vérité qui, bien que bavard, ne dit rien.

¹¹ Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, Les Contemporains, 1991. La réédition de l'ouvrage au Seuil en 2008, et Geoffrey Bennington le souligne à juste titre, a totalement dénaturé le sens même du titre en le réduisant au seul nom de famille : *Derrida*.

¹² En 1972, le critique d'art Harald Szeemann qualifie ces pratiques de « Mythologies individuelles ». Quelques années plus tard, quelques penseurs et universitaires tentent de légitimer le genre sous l'appellation de « photobiographie » à l'occasion d'un numéro des *Cahiers de la photographie*, première revue universitaire française dédiée à l'image photographique, Jean-Claude Lemagny (dir.). *La Photobiographie. Les Cahiers de la*

l'émergence d'un nouveau style narratif alliant fragments et documents iconographiques voient presque naturellement apparaître les œuvres de Derrida. Cependant, à la différence d'un Guibert ou d'une Calle, Derrida ne se départit pas de son approche théorique, même lorsqu'il élabore un dispositif visuel. Par conséquent il donne à sa théorie philosophique une dimension esthétique. Il faudrait donc envisager cette pratique comme une « esthétique de la théorie » et comparer ces œuvres autobiographiques illustrées avec la trilogie de Roland Barthes, *L'Empire des signes*, le *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La Chambre claire* qui forment à eux trois les fondements d'une « fiction théorique » dont l'objet serait l'identité de l'auteur et l'usage de la photographie¹³.

Pour *Droit de regards*, Derrida démonte une fois de plus sous la forme d'un dialogue la notion d'« histoire » qui s'est construite sous ses yeux dans un récit-photo muet qui met en scène deux amantes. En soulignant dans sa postface que le genre est subverti au sens générique mais aussi sexuel, il prolonge ce principe de diffraction sémantique à propos de l'ordre même du récit – aussi pris au sens d'une communauté religieuse que formerait « l'ordre photographique ». Ainsi, chaque terme se double d'un agent fantôme qui agit en arrière-plan, comme un double spectral qui fait directement écho à l'image photographique, un motif qui sera à nouveau énoncé dans les interventions filmées de Derrida. Pour échapper à l'autoritarisme du roman-photo, Derrida évoque « la surimpression d'un monument à la mémoire d'un genre délaissé »¹⁴ et une esthétique de l'écart qui se creuse entre parole et image, à propos de son propre commentaire situé en postface :

Ceci se tient à l'écart de l'œuvre, (...) nous ne racontons rien. Ce que nous disons, sois-en sûre, n'a finalement aucun rapport, vraiment aucun, rien à voir, avec ces photogrammes qui nous tiennent sous leur loi. Voilà ce qui se donne à penser, c'est impensable, ce « sans rapport » comme rapport à la loi, et pourtant voilà ce qui se passe¹⁵.

La fonction d'ancrage, chère à Barthes et énoncée dans sa *Rhétorique de l'image* en 1964¹⁶, est ici clairement déjouée au profit d'un relâchement du sens entre ce qui est figuré et sa possible interprétation. Ce texte de Derrida peut servir de clef de lecture à son propre usage de la photographie, qui se rapproche plus d'un agencement esthétique et théorique que d'une simple illustration. En ce sens, Derrida ayant véritablement *pensé* l'écart de l'image par rapport à la parole mais aussi sa dimension spectrale, son usage de la photographie doit se concevoir comme un pas de côté, oblique et de telle sorte que le dispositif soutienne toujours une réflexion sur l'image et ce qui est représenté.

Dans son premier essai autobiographique en collaboration avec Bennington, l'image photographique, tout comme les documents, sont pour la plupart relégués en fin de volume dans la section « Actes (la loi du genre) ». Toutefois, on trouvera, entrelacés *Derridabase*, le texte de Bennington et des clichés montrant Derrida. Deux portraits ouvrent le livre, l'un placé sur la couverture, l'autre sur la page de double titre indiquant la double « autéarité » du

photographie, n°13, Laplume, ACCP, 1984.

¹³ Dans son hommage à Barthes, Derrida évoque les « spectres » de *La Chambre claire* et conclut en annonçant qu'il prend le relais : « [...] les livres les plus "autobiographiques" [...] commencent à la mort par dissimuler les autres. [...] Cédant moi-même au mouvement, je ne quitterais plus ce *Roland Barthes*... qu'en somme je n'avais pas su lire. Entre les photos et les graphies, tout ces textes dont j'aurais dû parler ou partir, ou m'approcher... », Jacques Derrida, « Les Morts de Roland Barthes », *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°47, Paris, 1981, p. 292, un titre à la pluralité évocatrice de ses propres « fantômes ».

¹⁴ Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Minuit, 1985, p. VII.

¹⁵ *Ibidem*, p. VIII.

¹⁶ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », [1964], *Œuvres Complètes. Livres, textes, entretiens 1962 - 1967*, t. 2, éd. présentée par Eric Marty, Seuil, 2002, p. 579-580

livre : immédiatement, le visage se scinde en deux textes, créant cette disjonction que Derrida avait déjà reconnue comme « an-historique » dans *Droit de regards*. Le troisième cliché est encore un portrait, mais montrant les deux auteurs au travail, devant l'ordinateur : « Carte postale ou tableau vivant : avec Geoffrey Bennington à Ris Orangis pendant la préparation de ces images – et de ce livre »¹⁷. La scénographie de ce tableau vivant n'est pas anodine. Elle a été élaborée selon l'idée de Derrida, comme le relate Geoffrey Bennington¹⁸, et reprend les postures de Socrate et Platon sur le frontispice de *Prognostica Socratis basilei* (un livre de bonne aventure du 13^e siècle) et reproduit en couverture de *La Carte postale*. Sur celui-ci, on voit un Socrate penché sur son écritoire, avec debout derrière lui Platon dictant le texte à écrire : la mise en scène sur la photo du *Jacques Derrida* calque cette inversion, puisque Derrida est assis à son ordinateur, tandis que Bennington debout derrière lui pointe avec autorité le doigt vers l'écran. Or, cette photographie réalisée par la photographe et écrivaine Suzanne Doppelt contient au premier plan une reproduction au format carte postale de la gravure représentant Platon et Socrate, posée sur le bureau, comme une mise en abyme et un clin d'œil à l'ouvrage jusque-là le plus ouvertement autobiographique de Derrida.

Pour autant, texte et images ne sont pas radicalement exempts de références réciproques. L'illustration suivante est un tableau d'Ary Scheffer montrant Saint Augustin et sa mère Monique, une relation filiale dont *Circonfession* s'inspire très largement. Si l'on extrait comme pour en faire un album toutes les photographies du livre, on se rend compte que celles-ci racontent elles aussi une autre histoire, visuelle, en filigrane des textes. A titre d'exemple, après le portrait de Saint Augustin et sa mère, apparaît une photo de famille où la mère de « J. D. » se tient debout avec son frère aîné, avant la naissance de Derrida, sur un balcon donnant justement sur la rue Saint-Augustin, à Alger. Toutefois, ce genre de métonymies relève plus d'un jeu anecdotique avec l'image, qui témoigne d'une conscience des effets de sens entre les deux médias, l'écriture et l'image. Le dispositif général et le traitement différencié des images au fil des expériences autobiographiques paraissent cependant plus signifiants dans la mesure où ils jouent de l'hétérogène et du disjoint pour atteindre une plus grande vérité dans la représentation.

Dans *La Contre-allée*, des portraits de Derrida parsèment à nouveau ce dialogue aléatoire avec Catherine Malabou. Aléatoire car les chapitres du livre initial de Malabou, « L'Écartement des voies », ont été redistribués et mêlés avec les images et les envois épistolaires de Derridas pour former le dispositif final et complexe de ce chemin latéral. Une fois encore, le format de la collection impose une contrainte, celle d'un récit de voyage et, là encore, un cahier bio-bibliographique illustré de petites vignettes photographiques, intitulé « Haltes », clôt l'ouvrage. La figure de l'écartement des voies prolonge les principes esthétiques et systématiques de l'écriture du livre : on assistera tout au long de l'essai à une scénographie du désordre qui contrevient à une narration linéaire. Les images de Derrida dans la neige moscovite, sur une moto (rappel de sa passion pour la mécanique déjà présente dans les nombreux clichés de voiture visibles dans *Jacques Derrida*) ou de Heidegger vu de dos marchant en forêt (littéralement *Holzweg*, titre traduit en français par *Chemins qui ne mènent nulle part*) recréent cette impression d'album épars qui raconterait une histoire parallèle et sans autre parole que les légendes qui l'accompagnent. L'entrelacs de photographies d'El Biar et de la famille Derrida-Safar se noue avec le petit chapitre « L'identité dissociée », une thématique sur laquelle se fonde notre analyse du dispositif autobiographique derridien. Catherine Malabou commente (son texte apparaît en italique, les citations de Derrida restent en romain) : « *Très tôt, Derrida a le sentiment d'une identité scindée : 'à la fois maghébrin (ce qui n'est pas une citoyenneté) et citoyen français. A la fois l'un et l'autre.'* (...) », et elle ajoute encore : « *Français, maghrébin et juif. La triple dissociation qui disloque cette*

¹⁷ Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida, op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Entretien privé, 4 mars 2009, Atlanta.

situation de naissance se voit elle-même, à nouveau, triplement dissociée¹⁹ » par l'histoire du pays, de ses langues et de ses religions. Derrida, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, évoque ce « trouble de l'identité » qui transparaît dans la dislocation textuelle et visuelle des livres à vocation autobiographique. Le décollement identitaire dans l'écart, le redoublement ou la scission n'a pas pour vocation de se résoudre dans l'autobiographie, mais plutôt de se mettre en scène et d'interroger une possible cohabitation du sujet – Derrida – avec ses « autres » et ses spectres.

La dis-location ou les fantômes de soi-même

La photographie a été considérée dès ses origines comme une image spectrale – on se souvient de Balzac redoutant que chaque prise de vue lui ôte un des spectres de son âme et le rapproche ainsi prématurément de la mort²⁰. Derrida partage en quelque sorte cette conception primitive de la photographie, mais il l'applique plus volontiers aux images filmées, ainsi au sujet de sa première apparition cinématographique dans *Ghost Dance* (si l'on excepte, celle involontaire, à la télévision). Réalisé par le Britannique Ken McMullen, cet hommage moderne à la danse indienne des esprits suit une jeune étudiante jouée par Pascale Ogier et venue interroger le philosophe Jacques Derrida sur les fantômes. Elle repart avec une réflexion sur la nature même du cinéma et la certitude que les fantômes existent, comme autant de spectres de soi-même :

Ici le fantôme, c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer²¹.

La rencontre est l'occasion d'un développement sur le cinéma et ses fantômes, mais aussi une évocation de l'irrémissible « ailleurs » de l'être-soi que l'on retrouve dans *Echographies de la télévision*, un dialogue avec Bernard Stiegler illustré de photographies, particulièrement dans le chapitre « Spectrographies » placé sous le signe de *La Chambre claire* et de la figure du « revenant »²². Dans une longue interview sur « Le cinéma et ses fantômes », publiée en 2001 dans les *Cahiers du cinéma*, Derrida évoque là encore ses apparitions dans *Ghost Dance* et dans un film autobiographique partiellement tourné en Algérie. Presque dix ans après sa première expérience en tant que personne et personnage dans *Ghost Dance*, Derrida entreprend en 2000 ce documentaire collaboratif avec Safaa

¹⁹ Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La Contre-Allée*, La Quinzaine littéraire - Louis Vuitton, 1999, p. 81. Concernant la question de sa judéité ou de son origine algérienne, plusieurs textes reviennent sur la dimension autobiographique de sa réflexion : Patrice Bougon, « L'Autobiographie et l'Algérie dans l'oeuvre de Jacques Derrida », *Texte*, n° 25-26, Toronto, 1999, pp. 147-162 ; Régine Robin, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises, Derrida lecteur*, vol. 38, n°1-2, Montréal, 2002, p. 207-218 ; Jill Robbins, « Circumcising Confession : Derrida, Autobiography, Judaism », *Diacritics*, vol. 25, n°4, Baltimore, 1995, pp. 20-38.

²⁰ Michel Lisse met en avant que Derrida considère la photographie comme une skiagraphie, une « écriture de l'ombre », théorie avancée à deux reprises par Derrida dans ses commentaires d'images de Frédéric Brenner, *Diaspora : Terres natales de l'exil* et de Jean-Françoise Bonhomme, *Demeure, Athènes*, voir « Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », *op. cit.*, p. 144.

²¹ Ken McMullen, *Ghost Dance*, 94', 1983. Pour un panorama critique des liens entre Derrida et le cinéma, voir l'article de Nicolas Bauche, « Derrida et le cinéma, Jacques Derrida, le veilleur », *Cadrages*, juin 2008. <http://www.cadrage.net/dossier/derrida.htm> ou encore son interview « Le cinéma et ses fantômes » avec Antoine de Baeque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n°556, Paris, avril 2001.

²² Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée – INA, Débats, 1996, p. 132 et sq.

Fathy, *D'ailleurs Derrida*. Les images, le propos et le montage irréprochables de ce film donnent à voir un dispositif bien plus proche conceptuellement et esthétiquement des précédentes expériences autobiographiques de Derrida que le documentaire de Ziering et Dick qui lui fera suite en 2003. Rien à voir donc avec les documentaires à sens unique qui ont pu être réalisés sur lui²³. Dans le livre qui accompagne le film de Fathy, *Tourner les mots*, écrit à quatre mains avec la cinéaste, Derrida évoque immédiatement l'étrangeté de son image et la justesse du titre : « "Ailleurs" devrait aussi donner à entendre que toujours, moi, l'Acteur, je me suis senti hors du film, étranger à tout ce que le film pouvait montrer ou composer de "moi" »²⁴. La disjonction marque cette représentation, qu'il nomme « divorce » : « Le divorce entre l'Acteur et moi, entre les personnages que je joue et moi, entre mes rôles et moi, entre mes "parts" et moi, il a commencé en "moi" bien avant le film »²⁵. Conscient de ne pas être le seul à connaître cette partition du moi en plusieurs images, Derrida reconnaît au film d'avoir su montrer cette partition intérieure, à travers « la vérité d'un divorce et le divorce qui fait la vérité ».

Cette hantise de vérité – qui occasionne un cauchemar à Derrida pendant le tournage – le ramène à la figure de l'aveugle, déjà évoquée dans le catalogue *Mémoires d'aveugles, l'autoportrait et autres ruines*, et croisée durant le tournage de *D'Ailleurs Derrida* dans les rues de Tolède. Désigné comme une « allégorie d'un moi, de moi ou de l'Acteur », Derrida identifie sa position de non-voyant (à savoir, celui qui ne saura ce qui est vraiment fait à son image) à celle d'un personnage dont la photo illustre désormais, à son insu, le texte. Suivant un début d'abécédaire (on croit encore reconnaître le *Roland Barthes* ou même Sophie Calle et ses journées placées sous le signe d'une lettre), après le A d'Aveugle, suit le B de Boîte aux lettres, récipient nécessaire à la carte postale et enfin un inattendu C comme Carrelage qui représente le décor de la maison d'enfance. Du motif « disjoint » du carrelage, Derrida déroule une esthétique « *out of joint* », selon le propos d'Hamlet venu remettre le temps à l'endroit (« *I was born to set it right* »²⁶). Ce carrelage irrégulier, qui est aussi un motif de réminiscence dans *La Recherche du temps perdu* (les pavés inégaux du Baptistère de Saint Marc), participe du grand puzzle que décompose Derrida en soulignant son irrégularité et sa dissymétrie. Métaphore du film, le carrelage de l'enfance forme le décor du souvenir comme une mosaïque dont les fragments individuels, épars, constituent les « raccords » imparfaits du montage final.

Ainsi, la disjonction de l'être « Derrida » se révèle à travers la matérialité des écarts, les projections altér(is)ées et la plurivocalité. Loin d'imiter simplement Barthes dans ses ouvrages autobiographiques, Derrida prolonge cette exploration de soi en proposant une expérience théorique appliquée à sa propre personne. Son travail empirique sur l'image croise des thématiques déjà explorées philosophiquement, comme autant de motifs qui forment les « stylèmes » de l'auteur : l'aveugle, la mémoire, l'Autre, la trace, la signature ou le nom propre. Appliquant ou faisant visuellement appliquer ces concepts à sa figure, Derrida s'est construit un *ethos* philosophique selon une tradition barthésienne difficile à identifier de prime abord, tant le philosophe est parvenu à littéralement déconstruire le genre autobiographique. C'est aussi en raison de son attachement à une philosophie de la trace, plus que de l'image ou de l'identité, que Derrida a su détourner la frontalité du regard sur l'être-soi pour l'orienter vers les ruines et les spectres, comme s'ils étaient plus proche de la vérité que toute tentative désespérer de faire adhérer la référence à sa représentation.

²³ Didier Eribon et Philippe Colin, *Jacques Derrida*, Paris, La Sept/GMT productions, Profils contemporains, 60', 1990 et Amy Ziering Kofman et Kirby Dick, *Derrida*, op. cit.

²⁴ Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée - Arte, 2000, p. 74.

²⁵ *Idem*, p. 75.

²⁶ *Id.*, p. 91.

Conclusion : une philosophie de la trace à l'ère médiatique

Un des disciples de Derrida, le philosophe Maurizio Ferraris, a développé à sa suite le concept de « documentalité » pour traduire cette pulsion de conservation de soi à travers les traces²⁷. En tant que lecture de l'identité contemporaine, la notion de documentalité suggère une architecture sociale non plus fondée directement sur l'être mais sur les documents qui témoignent de son existence : ainsi le simulacre prend le pas sur l'essence, ou tout du moins feint-il de prendre sa place dans l'espace à la fois public et intime. Reste la croyance de cette fausse adhérence à déconstruire. Dans le numéro spécial des *Cahiers de l'Herne* qui lui avait été consacré peu de temps avant sa mort en 2004, Derrida avait intitulé sa contribution « Surtout pas de journalistes ! », à une étrange époque médiatique qui avait vu l'avènement de la télé-réalité. Il y décrit l'expérience d'illusion provoquée par les médias, et particulièrement la télévision : « Cette illusion originale fait que, si averti que nous soyons, nous regardons la télévision comme ce qui nous présente la chose même. [...] Cet effet de présence, aucune critique ne pourra l'effacer. Même si je *sais* ce qui se passe, [...] le simulacre fait partie de la chose même, si on peut dire »²⁸. Absorbé par l'illusion du média qui confond la « chose même » et son « simulacre », Derrida en appelle à « des concepts plus appropriés ». Il réduit provisoirement cette illusion à une croyance, comme on croit à une fiction cinématographique tout en sachant qu'il s'agit évidemment de cinéma.

Cette présentation oblique de l'œuvre de Derrida, si elle retient notre attention par sa complexité, n'est pas un cas isolé à la charnière des 20^e et 21^e siècles. La présente étude prolonge en effet une réflexion développée en doctorat sur la représentation de soi à travers le récit et l'image, et s'inscrit dans un travail de recherche sur les figures postmodernes de l'auteur. En s'intéressant de plus près à Jacques Derrida, on effleure des problématiques traitées à la fois philosophiquement et empiriquement par l'auteur. Toutefois, si l'actualité a été marquée par la parution d'une biographie à succès²⁹, l'enjeu contemporain de la figure de Derrida se situe ailleurs que dans l'anecdote ou le fragment biographique. Contrairement à Roland Barthes qui avait constitué une posture d'auteur à travers un dispositif autobiographique en images³⁰, Derrida ne s'est jamais frontalement mis en scène, nourrissant une vraie méfiance à l'égard de la biographie des philosophes (et *a fortiori*, des autobiographies). Disséminées dans son œuvre, les allusions à sa vie intime et personnelle ne constituent pas un tout homogène : une compilation serait en ce sens impossible, et surtout vaine. Le seul texte écrit comme une confession au patronage augustinien, *Circonfession*, prend l'aveu de côté, tourne autour, comme une « circumnavigation » qui accompagne dans les soubassements de la page, le texte de Geoffrey Bennington, *Derridabase*. C'est donc de biais que Derrida se dévoile, et la plupart du temps, à travers le regard d'un autre. Ainsi, le lecteur assiste à des dialogues qui construisent en filigrane une pensée et une figure philosophique, tandis que cette duplicité prend ses racines dans la double origine de l'auteur, Français mais né en Algérie. L'œuvre philosophico-autobiographique de Derrida nous montre aussi le chemin tortueux qui nous conduit à comprendre les identités déchirées, disloquées, multiples, qui hantent aujourd'hui nos territoires, nos représentations et nos propres histoires à l'ère des médias.

²⁷ Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

²⁸ Jacques Derrida, « Surtout pas de journalistes ! », in Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud dir., *Jacques Derrida*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2004, p. 47.

²⁹ Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, complété par Benoît Peeters, *Trois ans avec Derrida*, Paris ; Flammarion, 2010.

³⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Microcosmos - Ecrivains de toujours, 1975.

Bibliographie

- Jean-François Bonhomme, *Demeure, Athènes*, Athènes, Olkos, 1996.
- Frédéric Brenner, textes de Jacques Derrida, *Diaspora : Terres natales de l'exil*, Paris, La Martinière, 2003.
- Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Paris, Galilée, 2001
- Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- . « Les Morts de Roland Barthes », *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°47, Paris, 1981.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, Débats, 1984.
- . *Psyché, Invention de l'autre*, Paris, Galilée, La Philosophie en effet, 1987.
- . *Mémoires d'aveugle, autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre, RMN, 1990.
- . *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, Incises, 1996.
- . « L'animal que donc je suis (à suivre) » (p. 251-302), Marie-Louise Mallet dir., *L'animal autobiographique, autour de Jacques Derrida*, actes du colloque de Cerisy-la-salle, 11 au 21 juillet 1997, Paris, La philosophie en effet, Galilée, 1999.
- . *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- . et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, Les contemporains, 1991.
- . et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée – INA, Débats, 1996.
- . et Catherine Malabou, *La Contre-Allée*, Paris, La Quinzaine littéraire - Louis Vuitton, 1999.
- . et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée - Arte, 2000.
- Kirby Dick et Amy Ziering Kofman, *Derrida. Screenplays and Essays on the Film*, Manchester Manchester University Press, 2005.
- Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Michel Lisse, *Jacques Derrida*, Paris, Adpf, Ministère des Affaires Etrangères, 2005.
- « Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Pierre Piret (dir.), Paris, Champs Visuels, L'Harmattan, 2007.
- Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud dir., *Jacques Derrida*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2004.
- Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Paris Minuit, 1985.
- Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.
- *Trois ans avec Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.
- Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, New York - Cambridge, Literature, Culture, Theory, Cambridge University Press, 1995.