





*Jane B par Agnès V (Agnès Varda, 1988)*

La réflexion subjective de l'autrice et/ou auteur et sa relation dialogique et dialectique avec la spectatrice et/ou le spectateur, comme élément inhérent au film-essai, font de ce dernier un espace privilégié de construction de la pensée critique. Ainsi, l'essayiste génère une réflexion audiovisuelle qui, à son tour, est remise en question, et complétée, par le public. Le film-essai devient donc un développeur de la pensée critique dans de multiples domaines : politique, social, culturel, philosophique, artistique, intime... Le projet de recherche EDEF – *Enunciative Devices of the European Francophone Essay Film* (financé par le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de bourse Marie-Skłodowska-Curie), aborde la question de la pensée critique à partir de la relation cinéaste-spectateur et des dispositifs d'énonciation à travers lesquels cette relation est générée. Pour présenter la recherche, on propose un bref parcours par la pensée critique du film-essai francophone européen à travers cinq films et cinq dispositifs d'énonciation : la lettre, le diptyque, l'(auto)portrait, l'autofiction et la position spectatorielle.

*Sans soleil* (Chris Marker, 1983) utilise le dispositif épistolaire pour générer la pensée critique grâce à la relation cinéaste-spectateur créée à partir de deux éléments clés : le déplacement entre subjectivités et le regard à la caméra. Marker utilise le dispositif épistolaire pour permettre au spectateur de déplacer son point de vue parmi les différentes subjectivités situées aux trois niveaux différents du film : extradiégétique, diégétique et intradiégétique. Ces déplacements entre subjectivités que le dispositif épistolaire rend possibles permettent de produire la pensée critique depuis les réalités et les perceptions des différents personnages, et ils donnent de la densité critique au regard de la caméra comme une rencontre entre subjectivités, une *égalité du regard*, pour faire une réflexion autour du nouveau paradigme de la postmodernité en totale consonance avec le concept des non-lieux de Marc Augé, le concept de l'historicisme postmoderne de Fredric Jameson et la théorie de l'image de Jean Baudrillard. L'égalité du regard que Marker veut préserver est celle de la rencontre entre subjectivités, qui, dans la pratique cinématographique, se produit des deux côtés de la caméra et aussi des deux côtés de l'écran, en proposant au spectateur de produire de la pensée critique, de participer du processus de la pensée cinématographique.

À travers le diptyque, le film-essai génère la réflexion sur un film antérieur. De la sorte, *Ici et Ailleurs* (Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, 1976) reprend le film inédit *Jusqu'à la victoire* (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, 1970) pour faire une réflexion sur la pratique du cinéma militant qui devient autocritique, à travers un processus que Godard décrit lui-même à Serge Daney dans *Voyage à travers un film Sauve qui peut la vie* (1981) : « Moi, je trouve la vérité à partir de l'erreur [...] l'image est intéressante parce qu'elle ne vous montre pas la vérité, elle vous montre l'erreur. Et qu'il faut construire une autre après, et que c'est l'ensemble qui rétablira la justice ». En outre, cette autocritique n'est pas créée à partir de la subjectivité auctoriale de Godard, mais plutôt soumise à une objectivation externe, celle proportionnée par Miéville, capable de révéler l'erreur par l'analyse scientifique, de générer



**Le film-essai devient donc un développeur  
de la pensée critique dans de multiples domaines :  
politique, social, culturel, philosophique,  
artistique, intime...**



une réflexion critique sur l'activité de Godard. Le dispositif énonciatif créé par Godard et Miéville présente un grand intérêt en raison des possibilités d'inscription des subjectivités et de développement de l'intersubjectivité. L'analyse devient critique et autocritique pour conclure la réflexion en révélant enfin l'erreur commise : le son de la retransmission du cri révolutionnaire était si fort qu'il a noyé la voix qui voulait être amplifiée.

Dans *Jane B par Agnès V* (1988), Agnès Varda crée le portrait de Jane Birkin à partir de son autoportrait comme cinéaste, en revendiquant cette identité par la réflexion cinématographique. Comme elle-même affirme dans *Filmer le désir* (Marie Mandy, 2002) : « *Le premier geste féministe consiste à dire [...] moi, je regarde. L'acte de décider de regarder [...] le monde n'est pas défini par comment on me regarde, mais par comment je regarde.* » On observe comment Varda crée le portrait de Jane Birkin à travers le travail intersubjectif de son identité comme cinéaste : « *C'est comme si je filmais ton autoportrait.* » Les différents portraits de l'actrice serviront alors à générer, à travers l'humour et l'ironie, une réflexion sur les stéréotypes féminins. Le regard à la caméra, l'égalité du regard de *Sans soleil*, devient une dénonciation du regard du patriarcat, de l'objectivation des femmes et de leurs corps, jusqu'à la subversion. Et face à la stéréotypisation aussi de Birkin en tant qu'actrice, Varda oppose le portrait documentaire, réaliste, hors de tout stéréotype. De plus, le dialogue à travers la caméra devient aussi conversation devant la caméra. Et ainsi, la pensée critique féministe devient également une sororité artistique entre cinéaste et actrice, ce qui conduira Varda à réaliser un film basé sur une histoire de Birkin, *Kung-Fu Master* (1988).

Avec *Pourquoi (pas) le Brésil* (2004), Laetitia Masson crée un film-essai à partir de l'autofiction littéraire de Christina Angot, *Pourquoi le Brésil?* (2002), qui l'amène à convertir l'adaptation d'une œuvre littéraire en une œuvre parallèle d'autofiction cinématographique : « *C'est plutôt le livre qui*





*Pourquoi (pas) le Brésil* (Laetitia Masson, 2004).

*adapte le film... et non pas le film qui adapte le livre.* » Masson crée un film-essai autofictionnel dans lequel coexistent trois dimensions : la non-fiction dans son travail de cinéaste derrière et devant la caméra ; la fictionnalisation de la propre vie de Masson ; et l'adaptation du roman d'Angot. Dès lors, le film se déploie dans l'alternance de ces trois espaces, comme dispositif de réflexion sur l'autofiction et la création artistique. Face au texte littéraire, l'énoncé initial de Masson, « *il est inadaptable* », « *il n'est pas faisable* », devient peu à peu une réflexion sur la création artistique à la première personne, sur les enjeux de l'auctorialité féminine et sur la finalité du film : « *Pour moi, la vraie fidélité au livre de Christine, c'est de faire comme elle, chercher la vérité des émotions.* » De cette façon, Masson construit un espace intersubjectif entre l'écrivaine et la cinéaste, une expérience de sororité artistique, où, une fois de plus, le spectateur est placé pour développer une réflexion critique sur la création à la première personne des femmes.

*Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg, 2009) se place dans la position spectatorielle, en provoquant l'identification entre cinéaste et spectateur·trice, pour générer une réflexion sur celle-ci. Le film-essai nous offre la personnification d'une spectatrice, Lindeperg, pour nous montrer les possibilités d'autoréflexion et de pensée critique à partir du visionnage de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956). Comolli va transformer la pensée de Lindeperg en une réflexion audiovisuelle en utilisant le travelling comme matérialisation de la mobilisation du regard du spectateur. Le spectateur s'identifie à Lindeperg dans son visionnage et sa recherche sur le film de Resnais, et à Comolli concernant la matérialisation audiovisuelle du processus de la pensée de la protagoniste. L'autoréflexion et la pensée critique naissent alors d'une mobilisation du regard qui vise à couvrir les différentes distances, les espaces interstitiels entre les différents niveaux : entre les différents matériaux de *Nuit et Brouillard*, entre le film et Lindeperg, entre Lindeperg et Comolli, entre eux et le spectateur·trice du film-essai.



Ainsi, le spectateur partage l'autoréflexion et la pensée critique autour du passage à l'art du matériau historique, de comment le passage de l'émotion à la connaissance s'insère dans l'axe croire-savoir-voir.

La pensée critique se produit dans tous ces films-essais à travers la création d'espaces et/ou d'expériences intersubjectifs où le spectateur est placé afin qu'il développe sa pensée critique. Déplacement entre subjectivités dans *Sans soleil* pour produire de la pensée critique sur la postmodernité et ses images ; intersubjectivité entre cinéastes dans *Ici et Ailleurs* pour générer une autocritique sur leur propre travail ; intersubjectivité entre cinéaste et actrice à travers la caméra dans *Jane B par Agnès V* pour combattre les stéréotypes machistes sur les femmes et créer leur propre (auto)portrait ; intersubjectivité entre cinéaste et écrivaine à travers l'autofiction dans *Pourquoi (pas) le Brésil* pour réfléchir sur la création à la première personne, et les dimensions de genre qu'elle implique, produisant, comme dans le cas précédent, une expérience de sororité artistique ; intersubjectivité entre cinéaste et spectateur dans *Face aux fantômes* à partir de l'identification avec la position du second, pour générer l'autoréflexion et la pensée critique sur notre position de spectateurs par rapport au passage à l'art de l'histoire.

Le colloque international *The Essay Film as Critical Thinking – Le film-essai comme pensée critique*, qui s'est tenu les 9 et 10 juin à l'Institut ACTE, École des arts de la Sorbonne, a réuni des spécialistes de la sphère internationale pour analyser la production de la pensée critique dans la pratique du film-essai des cinéastes comme Pier Paolo Pasolini, Jacques Rivette, Alexander Kluge, Jonas Mekas, David Perlov, Robert Kramer, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, Eric Pauwles, Ross McElwee, and Penny Siopis, parmi d'autres. ◆



**La pensée critique se produit dans tous ces films-essais à travers la création d'espaces et/ou d'expériences intersubjectifs où le spectateur est placé afin qu'il développe sa pensée critique.**

