

**Traces d'une écriture en fuite.
Derrida et la déconstruction de l'archive
dans le cinéma d'Agnès Varda**

Álvaro MARTÍN SANZ

Universidad de Valladolid

alvaro.martin.sanz@uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-8327-9830>

Resumen

Este artículo analiza la *trilogía californiana* de Agnès Varda –*Lions Love* (1969), *Mur murs* (1981) y *Documenteur* (1981)– a través de la filosofía de Jacques Derrida. Utilizando conceptos como *trace*, *différance* o *parergon*, se propone una lectura de estos filmes como archivos descentralizados que cuestionan los relatos hegemónicos. Las películas de Varda subvierten las categorías tradicionales del cine (ficción/documental, autor/sujeto, obra/contexto) y exploran nuevas formas de representación de la identidad. Mediante recursos como la autoficción, el archivo íntimo o la hospitalidad fílmica, articulan un pensamiento cinematográfico propio. Es decir, sostenemos que el cine de no ficción de Varda no se limita a documentar, sino que piensa con las imágenes, generando un discurso teórico implícito y profundamente ensayístico.

Palabras clave: *Lions Love*, *Mur murs*, *Documenteur*, Cine documental, *Film-Philosophy*.

Résumé

Cet article analyse la trilogie californienne d'Agnès Varda – *Lions Love* (1969), *Mur murs* (1981) et *Documenteur* (1981) – à travers la philosophie de Jacques Derrida. En mobilisant des notions telles que *trace*, *différance* ou *parergon*, il propose une lecture de ces films comme des archives décentralisées qui remettent en cause les récits hégémoniques. Les films de Varda subvertissent les catégories traditionnelles du cinéma (fiction/documentaire, auteur/sujet, œuvre/contexte) et explorent de nouvelles modalités de représentation de l'identité. Par des procédés comme l'autofiction, l'archive intime ou l'hospitalité fílmique, ils articulent une pensée cinématographique originale : le cinéma de non-fiction de Varda ne se contente pas de documenter, mais pense avec les images, générant un discours théorique implicite et profondément essayistique.

Mots clé : *Lions Love*, *Mur murs*, *Documenteur*, cinéma documentaire, *Film-Philosophy*.

Abstract

This article analyzes Agnès Varda's Californian trilogy – *Lions Love* (1969), *Mur murs* (1981) and *Documenteur* (1981) – through Jacques Derrida's philosophy. Using concepts such

* Artículo recibido el 25/05/2025, aceptado el 2/04/2026.

as *trace*, *différance* and *parergon*, it offers a reading of these films as decentralized archives that challenge hegemonic narratives. Varda's works subvert traditional cinematic categories (fiction/documentary, author/subject, work/context) and explore new modes of representing identity. Through devices like autofiction, intimate archives and cinematic hospitality, they articulate a distinctive cinematic thought. In other words, we argue that Varda's nonfiction cinema goes beyond mere documentation to think with images, generating an implicit, deeply essayistic theoretical discourse.

Keywords: *Lions Love*, *Mur murs*, *Documenteur*, documentary cinema, Film-Philosophy.

1. Il était une fois une cinéaste française à Los Angeles

I look for or find places where scenes will be shot about which I know nothing, and people who will be secondary characters of a story I can scarcely imagine. The reality with which I inform myself liberates my imagination. Groups of shots are put into place, or an emotion invades me and dominates the scene yet to be invented (Varda *apud* Veinstein, 1986).

Ces mots de la cinéaste Agnès Varda, extraits d'une ancienne interview radio, sont essentiels pour comprendre sa proposition de cinéma de non-fiction comme exploration d'une géographie humaine, développée dans certaines de ses œuvres les plus célèbres telles que *Daguerréotypes* (1976), *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) ou *Visages villages* (2017). Ils pourraient également servir à éclairer l'errance de certains personnages dans des espaces oscillant entre fiction et documentaire, comme l'actrice principale de *Sans toit ni loi* (1985) ou le personnage de Cléo dans *Cléo de 5 à 7* (1962). Toutefois, au-delà de ces œuvres tournées en France, l'élaboration d'un dispositif cinématographique en tant qu'explorateur du lieu social, que l'on devine dans certaines de ses premières œuvres et qui s'imposera rétrospectivement dans ses films les plus récents, trouve sa formulation et sa consolidation principales dans les recherches audiovisuelles qu'elle développe autour de la ville de Los Angeles. Paradoxalement, ces films ne comptent pourtant pas parmi les plus connus et diffusés de sa filmographie.

Agnès Varda s'installe à Los Angeles en 1967 à la suite du contrat signé par son compagnon, Jacques Demy, avec Columbia Pictures. Pendant les deux années qu'elle passe dans la capitale californienne, la cinéaste commence à travailler son style documentaire autour de la contre-culture californienne en plein essor à cette époque. Ce travail aboutit à un court métrage, *Oncle Yanco* (1967), un moyen métrage, *Black Panthers* (1968), et un long métrage, *Lions Love* (1969). Ainsi, tout comme elle avait déjà réalisé un portrait de la révolution cubaine dans *Salut les Cubains* (1963), la cinéaste tente ici de capter le pouls d'une société en pleine effervescence politique et créative : tandis qu'à Cuba elle témoigne d'un optimisme utopique lié à un socialisme en construction, en Californie elle tourne sa caméra vers d'autres révolutions – celle du

flower power (avec son idéalisme libertaire et sa théâtralité politique) ou le militarisme racial des Black Panthers – à travers lesquelles elle développe une forme d’art politique (McLaughlin, 2022). Dans ce sens, les représentations de Varda ne cherchent pas à établir une vérité objective à la manière du *Direct Cinema* de documentaristes tels que Robert Drew, Richard Leacock ou D. A. Pennebaker, mais la cinéaste se positionne en tant que médiatrice, non omnisciente, entre le sujet filmé et le spectateur (Letort, 2014). Varda montre ainsi sa capacité à relier le document brut à ses propres réponses affectives, mais aussi à une forme d’histoire *articulée*, « a presentable form which will allow the audience to see it differently » (Smith, 1998 : 171).

Par la suite, Varda retourne en France, où elle continue d’explorer le cinéma de non-fiction avec des œuvres comme le *Daguerréotypes* précité (1976) ou la fiction *L’une chante, l’autre pas* (1977). Elle ne revient aux États-Unis qu’en 1980, moment où ses premières expérimentations cristallisent sous la forme de deux nouveaux longs métrages qui consolident les voies déjà amorcées : *Documenteur* (1981) et *Mur murs* (1981). En ce sens, cette exploration géographique, qui pourrait au premier abord évoquer une forme de tourisme visuel de la part d’une cinéaste nomade (Iran, Cuba ou États-Unis), atteint ici différents niveaux de compréhension du local. Ces travaux exemplifient ainsi le rôle central que jouent les espaces dans la cinématographie de la réalisatrice (Conway, 2015 : 65). Varda, toujours guidée par un regard curieux et joyeux, cherche à approcher diverses réalités sociales qu’offre une société multiculturelle en constante création de symboles : « Los Angeles is an incredibly varied city; I don’t think there’s a more varied city anywhere » (Carcassonne & Fieschi, 2014 : 103). Avec leurs différences de style et de contenu, ces deux films tentent de contribuer à un portrait polyédrique de la ville, entre l’intimité familiale d’un faux documentaire et la mémoire de différents collectifs à travers une expressivité picturale. Les images d’Agnès Varda dans les principales œuvres de sa période américaine – *Lions Love*, *Mur murs* et *Documenteur* – peuvent être lues comme des archives visuelles de l’intime et du collectif, où le « je » ne se constitue pas comme centre mais comme trace, trait, supplément. En ce sens, « el poder transgresor » du documentaire se révèle comme « un elemento clave para construir nuevos vínculos con el mundo real » (Quintana, 2011 : 135).

La cinéaste constitue ainsi sa production californienne comme une archive décentralisée en filmant Los Angeles depuis ses marges et en exposant ainsi ce dehors que le récit hégémonique hollywoodien exclut : le stigmate de la famille monoparentale, l’effacement de l’identité *chicano* ou les coulisses d’un groupe de célébrités. En lien avec cela, le philosophe français Jacques Derrida (1995 : 26) souligne que « Point d’archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors ». Varda, en enregistrant tout ce que le cinéma dominant ignore, réalise une déconstruction en acte de l’archive traditionnelle depuis sa perspective de femme cinéaste – à la fois témoin et étrangère. Elle révèle ainsi que derrière toute consignation se cache un acte politique de sélection qu’elle parvient à

détourner à partir d'un cinéma réalisé en marge. Au-delà de cela, en lien avec la pertinence de cette citation du philosophe français, nous considérons que la pensée derridienne est particulièrement apte à analyser la trilogie californienne d'Agnès Varda, dans la mesure où ses concepts de trace, d'archive, de différence, d'étrangeté et de déconstruction du sujet permettent d'aborder la complexité avec laquelle ces films interrogent l'auteur, la mémoire, l'inscription du moi et l'hospitalité envers l'autre. Loin d'offrir un récit clos ou une identité fixe, les films de non-fiction de Varda peuvent être lus comme des textes ouverts dans lesquels l'image filmique fonctionne comme un trait toujours inachevé, comme une écriture en fuite.

En cohérence avec ce qui précède, le présent article a pour objectif d'analyser la trilogie évoquée auparavant d'Agnès Varda – *Lions Love (...and Lies)* (1969), *Mur murs* (1981) et *Documenteur* (1981). À travers le prisme de la philosophie de Jacques Derrida, nous explorons comment ces œuvres articulent un mouvement archivistique déconstructif qui subvertit les logiques du récit cinématographique dominant. Nous analysons aussi la manière dont ces films peuvent être interprétés comme une illustration audiovisuelle d'une grande partie de la théorie déconstructiviste du philosophe français. En dialogue avec les concepts derridiens de trace, d'extériorité et d'archive, nous proposons une lecture dans laquelle l'image en mouvement ne se présente pas comme une preuve objective. Elle apparaît plutôt comme une inscription contingente, traversée par l'absence, la différence et la répétition. Ainsi, nous soutenons que les films de la cinéaste française ne se contentent pas de documenter ce qui se trouve hors du cadre hégémonique. Ils remettent également en question les conditions de possibilité de l'archive filmique elle-même, inscrivant à leur surface les tensions entre présence et disparition, document et fiction, autorité et altérité. En dernière instance, le cinéma d'Agnès Varda révèle une éthique du regard fondée sur l'hospitalité : un geste d'ouverture vers les marges, à partir de la déconstruction des récits et de leurs formes. Pour toutes ces raisons, nous considérons que ces films peuvent être compris comme des exemples de *film-philosophy* en ce qu'ils « respond to and communicate philosophical ideas in creative cinematic terms » (Sinnerbrink, 2016 : 61), c'est-à-dire qu'ils révèlent une série d'idées sur notre connaissance du monde, telle que la conçoit Bowie (2015).

2. *Lions Love* : le happening en tant que texte

Lions Love est l'un des films les plus méconnus de la filmographie de Varda. Un film qui, comme le souligne la critique Alison Smith (1998 : 8), est une œuvre emblématique d'une période marginale de la cinéaste, marquée par le fait qu'elle n'est « neither quite American nor quite French ». Cette définition d'un cinéma ambigu et inclassable, propre à la contre-culture, fut d'ailleurs exprimée par la cinéaste elle-même : « Ça m'a beaucoup plu de travailler marginalement avec des marginaux même si *Lions Love* n'a pas marché » (Dubroux, 1982 : XIII). L'ambiguïté de l'œuvre se renforce lorsqu'elle se présente comme une œuvre ouverte oscillant entre fiction et docu-

mentaire. Et par « documentaire », il faut entendre ici sa proposition d'autofiction, et non les paramètres stylistiques traditionnellement associés au documentaire comme la caméra à l'épaule ou l'improvisation scénique. En ce sens, le film, à l'instar des autres que nous analyserons dans cet article, appartient à cette esthétique que Neupert (2007 : 56) identifie chez Varda comme un « elegant realism ». Cette proposition, présente dans presque toute sa filmographie, se caractérise entre autres par « an elegantly restless camera, deliberate character gesture and motion, crisp use of shadow, long shot durations [...] and evocative depth of field » (Neupert, 2007 : 60–62).

La lecture documentaire de *Lions Love* ne repose donc pas sur une esthétique spécifique, mais sur une question de fond : le film conjugue une proposition d'autofiction dans laquelle les personnages (y compris Varda elle-même) jouent leur propre rôle. Ainsi, *Lions Love* se développe comme une performance constante où le happening, compris comme un jeu créatif à l'intersection entre art et vie (Stiles, 2013), navigue entre la fiction, le documentaire et la représentation théâtrale filmée. Il s'agit là d'une conception de la performance qui devient un outil précieux pour l'auto-invention de Varda en tant qu'auteure (Ma, 2019). Le film, situé à Hollywood en 1968, représente la vie quotidienne de Jerry Ragni et Jim Rado (créateurs de la comédie musicale *Hair*) aux côtés de la muse de Warhol, Viva¹. Ce ménage à trois emblématique est interrompu par l'arrivée d'un quatrième personnage, Shirley Clarke, cinéaste indépendante qui, jouant également son propre rôle, s'installe quelque temps dans leur maison de Los Angeles pour tenter sa chance dans la Mecque du cinéma – une correspondance autofictionnelle de Varda elle-même, en écho à sa propre expérience déçue à Hollywood avec un projet de long métrage intitulé *Peace and Love* pour Columbia Pictures (Dubroux, 1982). Ce fait, allié à la proposition formelle du film, permet des lectures comme celle de Giraud (2018), pour qui l'œuvre peut être considérée comme un manifeste qui promeut et idéalise « the filmmaker's artistic freedom in response to Hollywood's lack of recognition of Varda's author status » (Giraud, 2018 : 2). Dans cette optique, le film est composé d'une série de scènes qui, loin de développer une trame narrative au sens strict, semblent chercher à refléter des idées, des émotions et des sensations concrètes ainsi que certaines propositions esthétiques de caractère plus ou moins pictural. Il ne semble pas y avoir de but précis, mais une liberté ludique où les épisodes « are linked only by flux and reflux, as if originating within themselves » (Biro, 1997 : 3).

Susan Sontag (1966 : 265) avait déjà défini le happening comme dénué d'intrigue, « though it is an action, or rather a series of actions and events. It also shuns continuous rational discourse, [...] Speech is purified and condensed by disparateness (there is only the speech of need) and then expanded by ineffectually ». En accord avec

¹ Comme le souligne Rickey dans sa biographie de la cinéaste française (2024), Varda souhaitait faire participer Jim Morrison au film, ce qui n'a pas été possible car le chanteur était en tournée avec les Doors.

cette définition, *Lions Love* construit différents moments à travers une rationalité efficace et auctoriale. Ce qui permet de privilégier divers messages (souvent inachevés) dans chacune de ses scènes et de mettre en lumière le processus de production d'un film qui se regarde lui-même. En effet, tout comme les interprètes jouent leur propre rôle, la caméra, reflétée dans un miroir, renvoie également à sa propre constitution comme dispositif actif. C'est la raison pour laquelle les interprétations de cette autofiction peuvent être utiles pour théoriser sur la performativité de l'interprétation comme réalité aussi dans le documentaire : « Documentary performers act in much the same way as their dramatic counterparts except that they are cast for their social representativity as well as for their cinematic qualities » (Waugh, 1990 : 67). Cette idée d'un jeu d'acteur plus ou moins visible peut être liée à ce que le spécialiste Bill Nichols (1991 : 122) appelle la « virtual performance ». Et en effet, même si *Lions Love* se présente à première vue comme une fiction, les limites s'estompent jusqu'à rendre impossible la distinction entre ce qui relève de la performance et ce qui appartient au réel en dehors de la construction cinématographique – comme en témoignent, par exemple, les scènes dans lesquelles les acteurs jouent avec des enfants qu'ils gardent.

Cette approche de l'autofiction, qui imprègne toute l'œuvre et qui, comme on l'a indiqué auparavant, ouvre la perspective vers la création d'une archive de l'intimité des personnages, peut également être mise en relation avec la notion de signe comme itérable développée par Derrida. Pour le philosophe français : « Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit [...] en petite ou en grande unité, peut être cité, mis entre guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable » (Derrida, 1972 : 381). Dans ce sens, il reste toujours une trace qui indique qu'il existe une perte inhérente à cette itérabilité, inévitable quel que soit le signe (Derrida, 1972). Chaque signe renvoie donc à un autre élément constitué par des traces d'éléments antérieurs (Arregui Baragán, 2005). Il n'est donc pas possible de constituer un système clos : « Aucun contexte ne peut se clore sur lui. Ni aucun code, le code étant ici à la fois la possibilité et l'impossibilité de l'écriture, de son itérabilité essentielle » (Derrida, 1972 : 377).

Ainsi, dans l'une des premières séquences du film, le trio de protagonistes rentre à la maison après une nuit de fête. Sous l'effet de l'alcool, les jeunes continuent à boire et à manger tout en discutant de divers concepts théoriques comme la célébrité ou l'amour, dans une scène qui rappelle le cinéma conversationnel de Godard. Viva, assise sur un canapé entre les deux hommes, développe un ensemble de théories sur l'interprétation qu'elle entrelace avec des souvenirs personnels : « My grandmother actually knew Billy the Kid » (*Lions Love*, 1969). De cette manière, les personnages construisent non seulement un discours élaboré (qui progresse par des répétitions thématiques issues de leurs divagations), mais ils se constituent eux-mêmes face à la caméra, effaçant les frontières entre leur performance et leur véritable personne. Les gestes des personnages, même les plus instinctifs comme manger ou boire, sont des citations itérables de leur

identité publique, des écritures dissociées de la vie réelle. Le dispositif interprétatif de Varda repose sur la trace des personnes qui se trouvent au-delà des personnages.

En ce sens, pour Derrida, la *trace* est ce qui ne peut être saisi dans le concept (car elle est à la fois dedans et dehors). La trace :

[...] n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. Non seulement l'effacement qui doit toujours pouvoir la surprendre, faute de quoi elle ne serait pas trace mais indestructible et monumentale substance, mais l'effacement qui la constitue d'entrée de jeu en trace, qui l'installe en changement de lieu et la fait disparaître dans son apparition, sortir de soi en sa position (Derrida, 1972 : 25).

La trace est ce qui reste d'une présence qui n'a jamais été pleine, mais toujours différée et médiatisée. Dans *L'écriture et la différence* (1967a), Derrida présente déjà la notion d'une écriture présente en elle-même ; cependant, comme l'interprète Salanskis, le dire, par sa propre formulation, se trouve également irrévocablement pris dans le *dit* : « La déstabilisation de la tendance substantialisante de la métaphysique, à laquelle Derrida est surtout attaché, doit donc être étudiée et espérée autant en référence à l'analyse du Dit comme trace » (Salanskis, 2010 : 111-112). En d'autres termes, le dire trahit inévitablement la promesse du « *ouloir-dire* » (Derrida, 1983 : 36). Ainsi, peu importe combien les personnages veulent montrer une facette documentaire d'eux-mêmes, ils sont pris dans le système que Varda propose, qui fixe des structures ouvertes de signification et où les portraits sont en transformation constante. Cette notion peut être reliée à l'idée selon laquelle la forme est à la fois forme et sens (Derrida, 1967a : 13), et, de surcroît, cette forme est traversée par une tension comme une force qui empêche les concepts de se comprendre comme stables et clos, les plaçant dans une mutation continue (Gonçalves Rocha, 2020). Autrement dit, les performances fondées sur l'autofiction, bien qu'elles possèdent un cadre esthétique et narratif clair, ont un caractère insaisissable qui produit, dans leur mouvement constant, une impossibilité de définition selon un schéma de représentation fixe, tel qu'il existerait dans une fiction audiovisuelle traditionnelle. C'est pour cette raison qu'il est si difficile de classer ce film, et particulièrement ses interprétations, dans leur ensemble. Il est plus facile, mais moins stimulant, de faire des approches conceptuelles de la signification concrète de certaines scènes ou moments narratifs isolés du reste.

Lions Love constitue son essence même autour de personnages qui sont des traces d'eux-mêmes : Viva cite, par exemple, son rôle dans la Factory de Warhol – artiste dont la tentative d'assassinat est diffusée à la télévision à un moment donné, tout comme l'assassinat de Kennedy, afin de montrer comment les personnages réagissent à la tragédie – C'est à partir de ces traces que se construit le happening comme un collage réinterprété d'expériences vécues par Varda durant son séjour à Los Angeles (Kagan,

1982). Cette proposition de happening joue avec le montage, dans la lignée du cinéma moderne basé sur l'image-temps théorisée par Deleuze (1985), pour rendre visible le temps comme substance. Il est logique qu'en l'absence d'un fil narratif directeur, ce soit la manifestation même du temps et la manière dont celui-ci se reflète sur les personnages qui constitue un point central dans l'élaboration de cette performance auto-fictionnelle. Ainsi, dans une des scènes initiales, Varda montre en plan-séquence le trio de protagonistes tout juste réveillés. Les trois personnages, à moitié nus dans le lit, commencent à passer des appels téléphoniques (pour commander le petit déjeuner, parler à des agents), tout en entretenant un jeu affectif entre eux (contacts physiques et commentaires qui prolongent leur divagation). Le discours en arrière-plan est superflu ; l'intérêt de la scène réside dans la manière dont les personnages se construisent eux-mêmes à travers leur expressivité gestuelle, raison pour laquelle, à plusieurs reprises, le montage utilise un effet d'accélération pour faire avancer la séquence sans couper le plan. Cette image-temps, qui révèle la constance du happening, trouve son revers dans une autre mise en scène fondée sur l'immobilité. C'est le cas, par exemple, des plans montrant les acteurs posant nus ou des derniers plans du film où ils regardent la caméra. Par une autre voie, ces images segmentent également la frontière entre fiction et documentaire : regardons-nous les personnages ou les personnes posant devant nous ?

Dans une lecture intéressante du film, Colvin (2016 : 24) qualifie ce type de performance de pirandellienne, dans le sens où il existe une autoconscience récursive entre l'interprète et le personnage. Cette proposition se connecte à nouveau avec Warhol, qui, par l'usage du plan long, cherchait à « catch people being themselves [...] instead of trying to act like they're themselves » (Mekas, 1989 : 33-34). C'est-à-dire que, d'une certaine manière, la *trace* en elle-même manque d'un centre clair et stable et semble menacée par une régression vers une forme antérieure. En ce sens, apparaît la *différance* derridienne, qui ne peut être pensée sans la trace (Derrida, 1967b). La *différance* désigne dans cette graphie nouvelle un sens de report (de renvoi différé) et une différenciation (comme relation entre signes), mais qui opère de façon cachée (sa prononciation étant identique à celle de *différence*). L'écriture (au sens général) contient quelque chose que la voix ne révèle pas, de la même manière que la performance devant la caméra reflète des ajouts que le quotidien ne montre pas. La *différance* est l'ambiguïté, l'absence et la présence, « la disparition de la trace de la trace » (Derrida, 1972 : 24-25).

L'approche suivante du concept de *différance* (tenter de le définir irait à l'encontre de sa propre logique) permet de mieux comprendre le recours au happening dans le film :

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se

laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur (Derrida, 1972 : 13).

Ainsi, comprendre revient à habiter un jeu de différences et de temporalités. Une tentative d'approche de n'importe quel personnage de *Lions Love*, y compris Varda elle-même, ne peut mener qu'à une meilleure compréhension du devenir qui se joue dans le film. Chercher à saisir la signification ultime de l'écriture (interprétative, en l'occurrence) est impossible, car, même si toute structure possède un centre qui l'organise, ce centre n'existe qu'en tant qu'illusion : s'il était transcendant, il ne ferait pas partie du système.

« Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu fondé, constitué depuis une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle-même soustraite au jeu » (Derrida, 1967a : 410) et « le centre n'est qu'une fonction, un non-lieu à partir duquel se jouent infiniment des substitutions de signes » (Derrida, 1967a : 411). C'est pourquoi il est inaccessible, et qu'en définitive, nous ne pouvons pas savoir jusqu'à quel point Viva agit en tant qu'elle-même ou en tant que personnage dans la proposition de Varda. Il n'existe donc pas de centre stable du discours ; toute la divagation textuelle des personnages à travers le happening est dès lors cohérente avec un jeu de miroirs projetant différentes masques (se superposant les uns aux autres en laissant des traces des précédents, sans qu'il y ait d'original premier).

Ce développement peut être illustré par ce qui est peut-être la scène la plus célèbre du film. On y voit Shirley Clarke, visiblement angoissée dans sa chambre, décider de prendre des barbituriques pour se suicider. Cependant, dès les premières quintes de toux, la New-Yorkaise interrompt l'action en brisant le quatrième mur : « I'm sorry, I just can't do it. [...] This whole thing is not my style. I mean if I was really gonna do something I surely wouldn't kill myself about not being able to make any goddamn movie » (*Lions Love*, 1969). Autrement dit, Clarke interrompt la fiction en exposant un ajournement du sens (*différance*). À partir de ce moment, la scène ne représente plus tant un suicide qu'elle n'en souligne l'impossibilité en tant qu'acte pur. S'ensuit alors une discussion entre elle et Varda, qui reste hors champ. Finalement, la Française prend l'initiative face au refus de Clarke. Celle-ci sort du cadre et, après quelques instants de vide, Varda entre en scène vêtue des vêtements de Clarke. D'une certaine manière, les rôles s'inversent : « You do it, it's your story, you do it » (*Lions Love*, 1969). La cinéaste prend les barbituriques et s'allonge sur le lit, visiblement contrariée, tournant le dos à la caméra : « You should have done it » (*Lions Love*, 1969). Autrement dit, Varda finit par *performer* l'action qui, dans cette autofiction, revenait à l'actrice chargée de l'interpréter (figure 1). Nous assistons ici à une mise en acte de la *citationnalité* du signe, avec un suicide qui n'est jamais original, mais toujours répété/rejeté/réassigné ou, comme ici même, transféré. Le suicide est donc ici un signe vidé, qui rompt avec le contexte donné (Derrida, 1972). Et en effet, Clarke finit par revenir sur sa décision et se propose à nouveau pour réaliser l'action. Les deux femmes

dialoguent pendant que la caméra filme le nouveau changement de costume. Clarke entre de nouveau dans le cadre, prend les somnifères et s'allonge sur le lit.



Figure 1. Photogramme de *Lions Love* (1969)

Tout ce qui entoure les deux interprétations – le changement de costume, les pauses dans le dialogue, le vide dans le cadre avant l'entrée de Varda – peut être interprété comme des traces matérielles de la *différance*. Il n'existe donc pas d'original, seulement des substitutions successives (Clarke comme Varda dans le film, Varda comme Clarke, Clarke comme « elle-même »). Pourtant, Clarke n'est pas Varda, Varda n'est pas Clarke, « Clarke is not Clarke » (*Lions Love*, 1969) et le suicide n'est pas un suicide, mais un simulacre révélant sa propre impossibilité. En enregistrant ce mécanisme, la caméra expose que le cinéma est toujours une écriture différée, un système de substitutions sans centre. Ce fait met en lumière une logique du supplément comme ce qui vient combler un manque et finit par révéler une incomplétude préalable non perçue : « Le supplément est toujours le supplément d'un supplément » (Derrida, 1967b : 429).

Pour toutes ces raisons, dans ce plan-séquence, il est difficile de déterminer où commence la fiction et jusqu'où s'étend le documentaire – et, avec cela, le sens ultime de la scène quant aux possibilités de représentation d'un phénomène qui se transfère. Il reste cependant toujours possible d'en tirer des lectures politiques, comme celle proposée par Li (2022), pour qui montrer ce qui se passe en coulisses revient à refléter une praxis féministe collaborative et transnationale pour le contrôle créatif à Hollywood. Néanmoins, bien que l'on puisse développer des interprétations, il est impossible, selon le prisme derridien, d'inférer une réalité ultime de l'essence des *performances*. S'il n'y a pas d'auteur-e stable – rappelons la critique de Derrida envers le *logos* décentré –, Varda et Clarke ne possèdent pas la scène, mais la décentrent. « Il n'y a pas de hors-texte » (Derrida, 1967b : 227) : la collaboration féministe n'est pas une essence, mais un effet de jeu textuel incarné par deux femmes qui échangent leurs rôles. On peut ainsi conclure que toute communication, même le langage performatif, est structurée par la

différance, c'est-à-dire par une logique d'absence, de report et de non-plénitude (Derrida, 1972).

3. *Mur murs* : la ville comme archive visuelle de l'hospitalité

De retour en Californie au début des années 1980, Agnès Varda décide de revenir au documentaire avec son film *Mur murs* (1981). Une œuvre que l'on peut contextualiser comme appartenant à un cinéma de *flâneur* (Almeida Ferreira, 2024) ou à un documentaire à la première personne (Flitterman-Lewis, 1996), une démarche de recherche et d'exploration du réel inconnu qu'elle développera par la suite dans des œuvres comme *Agnès de ci de là Varda* (2011) ou *Visages villages* (2017). La prémisse est simple : filmer les différentes fresques murales qui ornent la ville de Los Angeles, la « mural capital of the world » (Cockcroft & Barnet-Sánchez, 1990 : 16). Cependant, la captation audiovisuelle des peintures n'est qu'un prétexte pour toute une enquête sur la réalité sociale de la ville angele : « Who paints them. Who pays for them. Who looks at them. How this city, which is the capital of cinema, and its inhabitants, are revealed without special effects, through its murmuring walls » (Varda, 1994 : 258). Autrement dit, la cinéaste aborde les fresques comme des *lieux de mémoire* (Nora, 1997), pour révéler la mémoire collective qu'elles incarnent, en tant que points de jonction des mémoires individuelles (Halbwachs, 1968 : 12-13) et « tool of political empowerment, popular education and consciousness raising » (Rachmuhl, 2012 : 124). Ces fresques matérialisent ainsi une mémoire culturelle transmissible, « the store of knowledge from which a group derives an awareness of its unity and peculiarity » (Assmann, 1995 : 130). Les peintures murales représentent une mémoire qui résiste à l'effacement, mais qui n'est pas encore entrée dans le domaine de l'histoire. C'est pourquoi Varda entreprend un acte politico-artistique de récupération et de préservation. Face à la vie éphémère des fresques (dans la dernière partie du film, on voit plusieurs d'entre elles détruites par le développement urbain galopant), la cinéaste propose un support de permanence et de diffusion – à la fois de l'œuvre et de la narration contextuelle qui la sous-tend. Et de fait, si elle met en valeur les contextes et les acteurs sociaux, elle veille également à préserver l'autorité artistique. Dans chaque fresque montrée dans le film, un murmure interrompt la scène pour citer l'artiste (créant ainsi un jeu sonore avec le titre du film).

Alison Smith souligne l'importance de l'étude de l'espace dans la filmographie de Varda : « Varda believes that place has a profound effect on character and perception and [that] this was a guiding principle in her work as far back as 1961 » (Smith, 1998 : 60). En ce sens, l'œuvre en question se concentre exclusivement sur cette problématique. C'est peut-être pourquoi *Mur murs* possède un dispositif formel plus traditionnel et accessible que *Lions Love* ou *Documenteur*. La structure du film articule plusieurs modes de cinéma documentaire tels que définis par Nichols (2017) : au départ, les images de fresques filmées par la caméra, à la fois dans leur contexte général et dans

leurs moindres détails, relèvent d'une conception de cinéma *expositif* qui se déconstruit rapidement. À partir des peintures, l'aspect *participatif* émerge des interactions entre Varda, les artistes et les habitant-e-s, créant divers discours de contre-pouvoir, de mémoire et d'héritage. L'absence d'un récit à proprement parler et le choix d'un montage privilégiant la beauté visuelle et l'émotion humaine à la narrativité font que le documentaire peut également être pensé (comme beaucoup d'œuvres de la cinéaste) comme *poétique*. De même, les interventions fréquentes de Varda en voix off apportent des lectures intellectuelles du réel qui placent le film dans un mode *réflexif*. Ce mélange de styles va au-delà d'une simple mise en question des catégories : il confirme aussi « her revisionist attitude both towards the space she wants to film and also towards the means by which she captures this place and its people » (Bénézet, 2009 : 93). Mais c'est précisément cette combinaison de modes qui rend l'œuvre particulièrement intéressante à analyser à la lumière de la philosophie derridienne.

Varda approche les fresques murales dans une tentative d'en déchiffrer les implications sociales, les représentations collectives et les récits qu'elles portent. Il s'agit d'une représentation artistique qui se conçoit comme une écriture populaire hors des dynamiques marchandes – « ces murales n'ont rien à vendre » (*Mur murs*, 1981), affirme-t-elle dans les premières minutes – et qui doit être communiquée par les protagonistes eux-même : artistes, collectifs ou mécènes. Dans cette représentation des collectifs, le portrait social d'une réalité marginale se manifeste notamment dans plusieurs fresques dédiées aux *chicanos*. Varda filme le musicien et artiste Manuel Cruz, lui consacrant ainsi un espace pour parler de la problématique des gangs : « You're not initiated or anything like that; you just happened to be born in a certain barrio » (*Mur murs*, 1981). Loin d'entamer une enquête de type policier sur la violence, Varda se limite à exposer la problématique à travers les paroles de l'artiste, pour qui une fresque représentant un guerrier aztèque a le pouvoir d'exprimer la douleur d'un peuple tout entier, aujourd'hui divisé, descendant des « Aztecs, the Mayas, or the Toltecs ». Des images ultérieures de fresques dédiées à ce conflit, ainsi que des témoignages de nouvelles personnes s'exprimant devant la caméra sur la violence, approfondissent cette problématique en adoptant une perspective humaniste, sans jamais chercher à criminaliser : « L'éducation, elle, est aussi nécessaire que le sel » (*Mur murs*, 1981), réfléchit la cinéaste.

Cette perspective d'accueil que la cinéaste met en scène peut être interprétée comme une exemplification audiovisuelle de la notion d'hospitalité proposée par Derrida. Grâce à son approche déconstructiviste, le philosophe français (Derrida, 1999) conçoit l'hospitalité comme un concept traversé par une tension entre une hospitalité inconditionnelle (comme ouverture absolue à l'autre) et une hospitalité conditionnée (comme régulée par la politique et le droit). La responsabilité éthique consiste, en dernière instance, à inventer un compromis singulier entre ces deux dimensions. Comme le souligne Michaud (2020 : 373), cette articulation « n'est jamais donnée, réglée,

encore moins prescrite à l'avance ; elle doit chaque fois, selon chaque situation et contexte, être inventée de manière singulière ». Autrement dit, en raison de ce caractère d'invention nécessaire, il s'avère indispensable de générer de nouvelles manières de création qui permettent de mettre en œuvre une praxis de l'hospitalité. À cet égard, Derrida affirme : « La décision de l'hospitalité me demande d'inventer ma propre règle... il faut que je parle ou que j'écoute l'autre là où, d'une certaine manière, le langage se réinvente » (Derrida, 1999 : 113). De fait, l'hospitalité doit s'inventer poétiquement (Derrida, 1997), ce que Varda accomplit précisément en réinventant le langage cinématographique : un mélange de documentaire et de muralisme, une combinaison d'entretien et de poésie visuelle. Le cinéma devient ainsi un geste hospitalier envers les voix marginalisées. Le paradoxe surgit alors du fait que « L'hôte accueillant devient l'invité de son invité [...] Ma langue est toujours la langue de l'autre, non seulement parce que j'en hérite mais aussi parce que l'hôte étranger me la redonne » (Derrida, 1999 : 118-119). Les fresques ne se contentent pas d'orner Los Angeles, elles la redéfinissent. Elles se dressent comme des expressions culturelles qui interpellent et transforment l'espace urbain, restituant une ville différente à celui qui les confronte ; le sujet jusqu'alors dominant (le citoyen blanc ou le touriste avec une caméra) devient alors un hôte marqué par la présence du récit du mural.

Ainsi, la proposition de créer un geste audiovisuel marqué par l'hospitalité dans la construction d'une archive alternative donne lieu, toujours dans le respect des préceptes du cinéma féministe de Varda (Ince, 2013), à la figure de l'artiste Judy Baca, qui admet à la caméra qu'elle réalise des projets de fresques avec des jeunes de différentes bandes. Face à l'accumulation de capital masculin que représentent les gangs, perçus par les jeunes comme des espaces de réussite masculine (Baird, 2018), Baca propose des espaces d'intégration : masculine et féminine, entre différentes bandes, classes sociales ou ethnies. En cohérence avec cela, ses fresques s'emploient à représenter : « the forgotten people, like the asian people, the *chicanos*, the black, and also women » (*Murmurs*, 1981). En filmant à la fois les peintures et ceux qui les réalisent, Varda étend le concept d'hospitalité de l'œuvre picturale jusqu'à englober ses auteurs, dans un jeu métatextuel qui transfère leur signification vers des couches plus externes. Ainsi, le projet de Baca, filmé par Varda, révèle une double politique de l'hospitalité : d'une part, il déplace les frontières symboliques qui divisent les bandes (masculinisées, racialisées, territorialisées) ; d'autre part, il inscrit ces sujets marginalisés dans l'espace public à travers un art qui est, en soi, un acte d'accueil. Varda parvient à exposer la tension derridienne entre l'inconditionnel (la rencontre sans réserve que cherche la créatrice) et le conditionné (les limites de tout acte créatif, ici représentées par la nécessité de peindre dans des zones neutres). Le discours oscille ainsi entre l'utopie d'une communauté multiculturelle et accueillante et la réalité d'une ville fracturée par ses multiples inégalités.

Au paragraphe 14 de la *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant analyse l'ornement (*parergon*) comme un élément extérieur à toute œuvre d'art (*ergon*) qui n'est pas partie essentielle de sa beauté mais peut parfois favoriser l'expérience esthétique. Autrement dit, pour le philosophe allemand, le *parergon* est secondaire, pouvant même détourner de la beauté authentique fondée sur la forme. Cependant, dans *La vérité en peinture* (1978), depuis sa perspective déconstructiviste, Derrida soutient que Kant impose une séparation binaire, car dans une conception plus large, le *parergon* n'est pas un simple ajout, mais constitue l'œuvre elle-même tout en la déstabilisant (Derrida, 1978). Ainsi, fond et forme se révèlent inséparables. Le *parergon* se distingue donc par sa conception liminale instable, qui perturbe la distinction entre l'œuvre et le monde : « *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie » (Derrida, 1978 : 73). La dislocation que provoque le *parergon* quant à la détermination des fondements (c'est-à-dire, la possibilité d'établir ce qui appartient ou non à une œuvre) est donc une claire démonstration de son omniprésence (Ramos do Ó, 2024).

Pour toutes ces raisons, une lecture derridienne s'impose en comprenant la fresque comme l'ensemble de sa peinture (*ergon*) et de son support mural physique (*parergon*). Toutefois, dans le cadre de cette étude, l'intérêt réside dans le fait que, une fois filmées, les fresques ne s'intègrent pas seulement au discours cinématographique, mais l'élargissent. La structure d'enchaînements successifs que Varda présente par le montage (la fresque, les artistes, l'acte de peindre) déstabilise toute idée d'œuvre d'art close, totale ou autosuffisante. Cette manière de filmer les fresques, dans un va-et-vient constant entre l'image peinte et le geste des corps qui la réalisent, nous permet de comprendre le *parergon* comme tout ce qui permet à l'œuvre d'avoir lieu, de prendre sens dans un réseau de relations (sociales, politiques et esthétiques) qui excèdent le cadre physique du mur. Les fresques filmées par Varda acquièrent une dimension qu'elles n'ont pas lorsqu'elles sont simplement contemplées in situ, ou si l'on préfère une autre formulation, une fresque dans la rue a une essence différente de celle présentée à l'intérieur du film. Le *parergon* peut ainsi être interprété comme le principal dispositif de lecture de *Mur murs*, puisqu'il ouvre une infinité de possibilités quant à l'essence même de l'objet et à ses divers signifiants. La présence des corps peints ou des paroles adressées à la caméra autour des œuvres picturales ne les orne pas, mais les constitue, car le *parergon* « déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'œuvre » (Derrida, 1978 : 14). C'est dans cette zone frontière que réside l'hospitalité que propose le film, dans la manière dont la marginalité surgit pour se définir comme centre en devenant indistincte de celui-ci.

C'est pourquoi l'on peut affirmer que *Mur murs* est un film sur les fresques de Los Angeles et, en même temps, sur leurs créateurs, sans qu'il soit possible d'isoler un élément de l'autre sans altérer la configuration des œuvres présentées, du fait de la

manière dont le montage articule la synthèse entre ces deux réalités. Ce type de mécanisme, qui se maintient de manière cohérente tout au long de l'œuvre, est explicité comme ressource esthétique dans plusieurs moments précis où Varda s'amuse à superposer les réalités. Ainsi, la présentation d'une fresque de Ken Twitchell représentant des chômeurs de différents groupes sociaux à la recherche de travail donne lieu à un triple mélange de réalités qui engendre une œuvre dépassant le cadre pictural. Dans un même plan, Varda montre l'artiste s'adressant à la caméra ; en arrière-plan, sa fresque avec ladite représentation ; et, enfin, devant chaque personnage de la fresque, la personne représentée (portant une tenue identique). « I believe they deserve to be this high » (*Mur murs*, 1981), déclare l'artiste. Le jeu de miroirs s'achève lorsque ces personnes avancent vers la caméra jusqu'à occuper, par effet de perspective, la même taille que leurs représentations gigantesques (figure 2). Comme le signale Derrida, c'est le *parergon* qui donne lieu à l'œuvre (Derrida, 1978). L'implication de la pensée de Derrida, telle qu'elle peut être exemplifiée dans ce plan, est que l'œuvre en elle-même, ce que nous en percevons et comment nous y répondons – c'est-à-dire notre vision de son intériorité – « will be formed and informed by what we take and bring to it as 'exterior' » (Marriner, 2002 : 354). C'est dans cette formulation que s'énonce l'hospitalité maximale, car en redonnant voix aux personnes dont les représentations picturales occupaient l'espace, Varda les fait sortir de l'anonymat. Par l'élargissement du *parergon*, la fresque devient alors l'arrière-plan d'un ingénieux objet artistique à message social.



Figure 2. Photogramme de *Mur murs* (1981)

Un dispositif identique opère à un moment ultérieur du métrage lorsque Varda montre le mur avant de la maison de l'artiste Arthur Mortimer qui contient un énorme portrait de sa compagne, la chanteuse Lynn Carey, assise devant sa propre représen-

tation. Ainsi, face à la réduction esthétique qui sublime la chanteuse à la beauté de ses traits faciaux à travers le regard masculin de son amant – regard qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, configuration par ailleurs propre au pop art –, la cinéaste choisit de lui accorder la parole, altérant ainsi l'essence même de l'œuvre. Cette configuration du *parergon* établit une nouvelle composition qui reflète en réalité qu'il n'y a pas une simple translation de significations dans le passage au médium audiovisuel, mais la génération d'un nouveau sens, où opère la *différance* (Derrida, 1972), et où la *trace* de l'original a été transformée. Varda met en scène l'artiste nettoyant la fresque sous le regard attentif de Lynn : « I've got to keep you looking good, sweetie » (*Mur murs*, 1981) ; ce n'est donc pas le geste de peindre qui élargit le signifiant, mais l'entretien de la fresque elle-même qui brille grâce à ce travail. Dès lors, l'acte de conservation (filmé par la caméra) fait partie intégrante de la configuration d'un objet artistique qui, une fois de plus, acquiert son essence en tant qu'objet nouveau au seuil de sa mise en image.

Ce déplacement ne se produit cependant pas comme une simple superposition ou traduction de symboles (de la réalité à l'écran), mais comme un véritable *espacement* au sens proposé par Derrida : « La signification ne se forme ainsi qu'au creux de la *différance* : de la discontinuité et de la discrétion, du détournement et de la réserve de ce qui n'apparaît pas » (Derrida, 1967b : 101). En ce sens, le geste de Varda – en introduisant la voix vivante de Carey par-dessus l'image peinte de son visage – crée une fracture dans l'économie de la représentation. Une *césure* s'opère alors, mettant en jeu à la fois la relation entre l'image et la parole et l'articulation du sujet comme présence. Comme dans le plan des travailleurs, loin de consolider une unité entre le portrait et le modèle (entre œuvre et référent), l'intervention cinématographique révèle le caractère différé, espacé et transformateur du sens. Car, comme le souligne Derrida, « L'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet » (Derrida, 1967b : 101). Dans la manière dont Varda représente cette œuvre, cet espacement prend la forme d'un montage qui interrompt la logique visuelle close de la fresque, et qui, au lieu de la clore, l'ouvre au temps, à la voix, à la subjectivité, mais aussi à l'absence : en débordant sa représentation originale, Mortimer perd sa centralité en tant qu'auteur dans le sens visuel, tandis que la voix de Carey, bien qu'elle dissolve la clôture visuelle, est médiatisée par le montage, et n'est donc pas identique à elle-même. Enfin, le montage provoque un espacement où le sens émerge au-delà de l'intention de la cinéaste comme autrice. Autrement dit, l'*espacement* ouvre un champ de jeu signifiant où la créatrice elle-même se retrouve à son tour déplacée. Ce qui était au départ un hommage privé devient, à travers le dispositif de Varda, un processus ouvert de réinscription du sens : le *parergon* ne délimite pas l'œuvre, il la déborde, la transformant en quelque chose au-delà d'elle-même.

Peut-être l'exemple le plus clair et explicite de cette dynamique apparaît dans deux des dernières fresques que montre le film. Dans la première, Varda filme un groupe de danseurs exécutant une chorégraphie aux réminiscences de tai-chi devant

une immense fresque bleue représentant deux baleines². Le montage participe à ce jeu en remplaçant le son ambiant par une musique inspirée des ultrasons produits par les cétacés. Ainsi, la correspondance audiovisuelle entre la fresque et la performance que la cinéaste insère, en contraste avec le trafic urbain, produit un objet nouveau. La fresque « is as much an anchor as a frame. Without the wall, the juxtaposition of the gymnasts' routine and the passing traffic would be a simple contrast. With the wall, it's something else : an image of occupation, habituation, adaptation. The landscape fits itself to the figures that move through it » (Siegel, 2022 : 252). Une fois de plus, les ajouts du *parergon* provoquent une extension des perspectives de l'œuvre dans sa (re)génération dans le nouveau médium à travers la *trace*. La *différance* rend possible l'appropriation du sens tout en le déstabilisant (Derrida, 1967b). L'énonciation poétique que la cinéaste fait de cette fresque tente de la définir tout en contribuant à élargir les perspectives de sa formulation : « Non ce n'est pas la baleine grise aux yeux bleus de Prévert. Ce sont deux baleines bleues aux yeux gris qui naviguent au ralenti d'une gymnastique chinoise entre les hauts de la rue Beethoven et du boulevard Venise. Ici on s'intègre au mur, au silence de la mer, ici on ralentit le temps » (*Mur murs*, 1981).

Dans la continuité de cet exemple, Varda montre l'artiste Willie Herron et le collectif ASCO *performant* la création d'une fresque à connotations sociales (Cramer, 2024)³. Le groupe d'artistes évolue ainsi devant l'objectif de Varda en déplaçant divers éléments, tels qu'un cœur en papier, des mannequins, une échelle ou un *hula hoop* (figure 3). Le film intervient par le biais du montage dans la présentation même du *happening*, lui donnant une forme pour le spectateur. Varda y insère une musique psychédélique, supprime certains plans pour provoquer des sauts d'image, et propose une nouvelle poétisation de son sens qui contribue à son ambiguïté : « On ne sait s'ils veulent contester l'idée du mural et se confronter au mur, ou s'ils veulent, au contraire, y entrer et s'y coller pour toujours » (*Mur murs*, 1981). En effet, c'est la caméra de Varda qui fixe les personnages à la fresque pour toujours, de telle sorte que la fresque d'origine et celle montrée par le film diffèrent par la présence spectrale des figurants humains qui contribuent à sa définition en exposant leur absence – rappelons le « devenir-absent » du sujet que produit « l'espacement » (Derrida, 1967b : 101). Dans cette logique, le *happening* se termine par des images où les interprètes mettent le feu à une partie du matériel : « Why are we burning ourselves ? We sure tend to go layer by layer and destroy our own history and create from the ashes » (*Mur murs*, 1981). Ce mécanisme ouvre ainsi la possibilité d'une *hantologie* (Derrida, 1993 ; Bennington & Derrida, 1993) qui partirait de traces imprimées dans l'image, car la rupture que parachève le

² La cinéaste réinterprétera cette scène avec elle-même comme protagoniste dans *Les Plages d'Agnes* (2008), cherchant non seulement à unir le présent au passé, mais aussi à exprimer ses sentiments actuels envers ce passé (Bluher, 2013 : 62).

³ Contrairement aux autres artistes figurant dans le film, ce collectif était déjà relativement célèbre quand Agnès Varda tourna son œuvre (Botey, 2011).

dispositif de Varda (depuis la fresque, en passant par l'art théâtral, jusqu'à l'écran cinématographique) « marque l'impossibilité pour un signe, pour l'unité d'un signifiant et d'un signifié, de se produire dans la plénitude d'un présent et d'une présence absolue » (Derrida, 1967b : 102).



Figure 3. Photogramme de *Mur murs* (1981)

4. *Documenteur* : le je en tant qu'écriture fugitive

And my two films about Los Angeles, *Mur murs* and *Documenteur* –one is about Los Angeles, a portrait of the city through what is shown in the street, palm trees and sun and all these murals and everybody expressing themselves. And then the second film, which is like the shadow of the first one, which is what you don't see in Los Angeles, the nowhere city inside the city. And that was again my contradictory perceptions of the same city. A flamboyant place, and a totally dark end of the end of the end of the West scene. These two films were supposed to go together (Quart, 1987 : 9).

Cette citation est tout à fait pertinente pour comprendre en quoi *Documenteur*, dernier long-métrage que Varda réalise à Los Angeles et qui sort en 1981, la même année que *Mur murs*, constitue un contrepoint à cette œuvre précédemment mentionnée. Face à la couleur des fresques, au mouvement des habitants et à la lumière de *Mur murs*, *Documenteur* montre les intérieurs invisibles comme contrechamp d'une réalité présente mais pas toujours visible. Une œuvre qui, comme le souligne Wilson (2019 : 63), « shows the challenge and hazard of iterating real feelings ». Il convient de

souligner que, comme son titre l'indique⁴, *Documenteur*, malgré ses apparences formelles, n'est pas un documentaire, mais une fiction documentarisée. En effet, comme le signale Renov, tout film documentaire comporte des éléments fictifs (Renov, 1993 : 10), et le concept de docufiction peut être compris comme une fusion et une synthèse créative du cinéma documentaire et de la fiction narrative (Rhodes & Springer, 2006). Sans nous étendre sur la catégorisation, on peut noter que les docufictions jouent sur une zone-limite avec différents procédés (narratifs ou visuels) qui expérimentent l'idée de vérité (Iwuh & Patrick, 2022). Comme dans *Lions Love*, Varda génère ici une auto-fiction dans laquelle la protagoniste constitue une transposition de sa propre personne (Malavasi, 2022). Cependant, la différence avec ce film réside principalement dans un changement de dispositif : alors que *Lions Love* propose un jeu libre fondé sur les substitutions, la performance, l'improvisation et les happenings, *Documenteur* mobilise ses éléments autobiographiques pour construire une fiction filmée comme un documentaire et située dans un contexte réel. La cinéaste crée ainsi une œuvre singulière qui met en crise les genres et les classifications (Audé, 1990).

Le récit présente l'histoire d'Émilie, une femme française divorcée venant d'arriver à Los Angeles avec son fils (Mathieu Demy, le propre fils d'Agnès Varda). L'espace est alors montré à travers l'étrangeté d'une ville nouvelle ; les préoccupations de la mère ne la coupent pas de son environnement, mais « she uses the surroundings to find expression for her preoccupation, and thus Los Angeles becomes literally the matter of which the film is made » (Smith, 1998 : 62). Le changement de ton par rapport à *Mur murs* (l'obscurité mentionnée par Varda dans la citation précédente) découle de ce changement de perspective : il ne s'agit plus d'une cinéaste découvrant la ville en touriste, mais d'une mère confrontée à la survie quotidienne. En d'autres termes, Varda insère un personnage de fiction dans une réalité documentaire dont elle le rend partie prenante. Loin des digressions, des connexions et des détours narratifs qui émergent dans *Mur murs*, ici, la caméra ne se détache jamais de ses protagonistes, permettant au spectateur de témoigner, par cet accompagnement, d'images d'une réalité qui, bien que constituant un arrière-plan constant, interrompt et module une fiction d'un ton plutôt contemplatif — Mesnil (1982) parle de voyeurisme féminin. En ce sens, le film s'inscrit parfaitement dans les préceptes de l'image-temps énoncés par Deleuze (1985) pour le cinéma de la modernité, ce qui amène Calabrò (2022) à souligner que la vérité contenue dans le film s'insère dans ces images sans paroles à la croisée de la fiction et du documentaire.

La cinéaste, en se concentrant sur les circonstances matérielles de son personnage, illustre les « current problems, the real issues, the things actually at stake in feminist communities on a local scale » (Lauretis, 1990 : 17). Cette conception contemplative permet de qualifier une grande partie des images du film comme appartenant à

⁴ Comme le souligne Pethő (2010 : 78), le titre de ce film illustre une combinaison consciente de style documentaire et d'artifice, qui traverse cependant une grande partie de la filmographie de Varda.

l'archive intime du personnage d'Émilie, et par extension à celle de Varda elle-même. Dans *Mal d'archive* (1995), Derrida conçoit l'archive non seulement comme un espace physique de conservation, mais aussi comme un processus dynamique entre les pulsions d'archiver (conserver) et de détruire (oublier). En ce sens, l'archive ne préserve pas seulement, elle constitue également l'identité puisqu'elle est avant tout une « question de l'avenir » (Derrida, 1995 : 60) qui implique la projection. D'une certaine manière, le personnage d'Émilie, déplacé à Los Angeles, tente d'effacer un passé qui reste hors du monde narratif afin de construire un projet de vie avec son fils. C'est dans ce processus que Varda implante le documentaire comme une réalité explorée, cette fois non pas par elle, mais par son double. L'objectif n'est plus de constituer un portrait social ni de capturer un regard sur le monde. Autrement dit, la fiction, depuis sa perspective narrative, explore le documentaire en s'appropriant ses images, lesquelles composent alors le récit de la fiction. Cette correspondance de perspective se manifeste dans les nombreux plans d'Émilie regardant autour d'elle (avec une caméra qui explore la réalité à ses côtés), ainsi que dans toutes les occasions où les plans établissent le point de vue du personnage, comme cherchant à appréhender la réalité qui l'entoure.

Cette dynamique, qui sera présente tout au long du film, s'établit dès la première séquence. On y voit Émilie et son fils marcher sur un quai en observant un groupe de pêcheurs au travail. Par instants, les personnages se fondent dans le décor, se camouflant parmi les personnes réelles et devenant ainsi des éléments intégrés à une réalité documentée par la caméra. L'artifice est cependant exposé par la voix off poétique avec laquelle Varda narre le début du film, qui sert également de lien artistique avec son œuvre précédente : « Cette femme-là, avec son visage sans rire et ses yeux perdus, Elle est sans doute moi et vraie, mais je ne me reconnais pas dans cette femme-là » (*Documenteur*, 1981). Varda souligne ainsi les contradictions inhérentes à sa transposition, d'un côté volontaire, de l'autre impossible. De nouveau, la *différance* qui naît de la trace (Derrida, 1972). Approfondissant ce point, Derrida avait déjà exprimé une méfiance radicale envers l'autobiographie comme lieu d'une vérité transparente, présentant dans *Circumfession* (1993) un « je » disséminé, scindé et impossible à fixer. Pour le philosophe français, plus l'autobiographie cherche à se présenter elle-même, plus la distance produite par l'intention est grande (Wu, 2014). Il est donc significatif que, quelques secondes après s'être transfigurée en son personnage, Varda affirme ne pas s'y reconnaître. D'une certaine manière, l'ontologie de la réalité dans le cadre du cinéma de non-fiction chez Varda est incapable d'accepter l'insertion d'un personnage réel que la créatrice elle-même ne reconnaît pas comme elle-même. Le « je » se révèle être une construction textuelle toujours en fuite qui se subjectivise (devenant insaisissable) au moment de sa transposition. *Documenteur* propose ainsi une écriture du « je » qui se déconstruit depuis sa condition de trace, laquelle :

[...]n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici — dans le discours que nous tenons et selon le parcours que

nous suivons — que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine (Derrida, 1967b : 90).

La voix off d'Émilie, à la fois poétique et fragmentaire, reflète cette écriture diffractée dans laquelle le « je » n'est pas un centre, mais une série de traces que la caméra capture dans des plans dispersés tout au long du film, ayant en commun l'absence d'échange oral comme moyen de valoriser une approche visuelle du personnage et de ses sentiments : en train de travailler, à la blanchisserie, au lit. La disjonction entre le monologue extradiégétique d'Émilie et les éléments visuels de la narration l'inscrit dans un espace isolé, où, bien qu'elle soit à Los Angeles, elle ne se sent pas chez elle (Bénézet, 2009). Même son propre corps semble se sentir étranger : dans l'une des séquences les plus énigmatiques du film, Varda traduit cette divergence en montrant Émilie allongée nue sur le lit, se contemplant dans deux miroirs qui renvoient une perspective fragmentée d'une femme cherchant sa propre identification (figure 4). D'une certaine manière, la cinéaste semble transférer son propre sentiment de non-reconnaissance à travers la transfiguration à son personnage, qui agit également avec étrangeté envers elle-même dans un exercice qui ne peut se justifier que par toute la métanarrative précédente. La scène peut être lue selon ce que Derrida, à travers sa lecture d'Artaud, nomme « l'écriture du corps » (Derrida, 1967a : 287), une écriture non phonétique, hiéroglyphique, dans laquelle le corps devient une surface d'inscription, sans certitude ni centre, comme le souligne Irwin (2010). Le corps d'Émilie, scindé, silencieux et déplacé, ne se présente pas comme une identité stable mais comme une instance en devenir, entre le sens et sa dissolution, comme un *subjectile* (Derrida & Thévenin, 1998). Derrida reprend ce concept mutable de la conception du corps dans le théâtre d'Artaud, qui constitue une dramaturgie conflictuelle entre le sujet et le message (Derrida & Thévenin, 1998) et le transpose dans sa propre philosophie en le radicalisant comme un espace de lutte (Walton, 2015).



Figure 4. Photogramme de *Documenteur* (1981)

Le *subjectile* est donc un espace de résistance (Derrida & Thévenin, 1998), ce qui à la fois reçoit et rejette la marque : le corps du personnage devant interpréter Varda sans une identification pleine avec la cinéaste. D'une certaine manière, cela suppose une déconstruction de l'art où Derrida formule une critique du logocentrisme, dans lequel le sujet se limite passivement à recevoir des significations étrangères. En effet, l'approche visuelle que réalise Varda s'accompagne de la suppression de la voix off du personnage qui était présente pendant une bonne partie du film, comme si Varda traduisait ce rejet de l'oralité qui a cessé de définir son sujet. L'intrigue devient ainsi déconcertante en perdant son point de référence (Bénézet, 2009). Une incertitude abrupte qui fonctionne comme une stratégie habituelle chez une cinéaste dont le travail a été caractérisé par « asking questions and of doing it in a disturbing way » (Hayward, 1992 : 31). De cette façon, la présence du *subjectile* déstabilise la dichotomie sujet/objet, interrompant la volonté de l'artiste (et constituant ainsi une correspondance artistique de la différance). C'est comme si le film fragmentait sa propre narration pour acquérir un mode d'exposition documentaire plein, où Varda se limite à filmer comment cette rupture se produit, par ailleurs impossible à saisir pleinement. La formulation laisse place à des plans du corps nu de l'actrice, pensif au lit. Autrement dit, dans cette scène se produit un passage du faux documentaire (soutenu par des formes esthétiques mais ancré dans un récit fictionnel) à un documentaire plein sur l'impossibilité de représentation et le corps comme champ de bataille dans la lutte pour l'inscription des significations. Nous sommes donc face à une théorisation audiovisuelle.

Avant cette scène, *Documenteur* avait déjà théorisé un autre type de dissonance à travers le manque de reconnaissance de sa propre voix par le personnage principal. Ainsi, à un moment de l'intrigue, une équipe d'enregistrement propose à Émilie d'enregistrer sa voix pour un film en remplacement de celle de sa cheffe. Cependant, le monologue qu'on lui demande d'enregistrer, avec ses références à *Mur murs*, semble être signé par Varda elle-même, comme si elle interrompait à nouveau le cours de la fiction par sa parole : « À Los Angeles, on peut venir voir des anges marcher sur les eaux du Pacifique. En fait, ce sont des blonds sur des planches. On peut visiter les studios majeurs de Hollywood et voir pour de vrai les stars de cinéma. Moi, à Los Angeles, j'ai surtout vu des murs » (*Documenteur*, 1981). Cherchant à donner une correspondance à ces paroles, le montage coupe le plan pour montrer des images extérieures d'une fresque murale, comme si Varda se refusait elle-même la possibilité de faire du cinéma, même son propre film hors des studios, et devait revenir à son projet à petit budget de filmer des murs. D'une certaine manière, il y a une transposition à travers un personnage qui interprète le texte qu'on lui propose. La confusion s'accroît lorsque Émilie parle de sa fresque préférée (celle que le montage nous montre). Nous sommes face à une simultanéité de différentes *traces* impliquant une impossibilité de délimiter l'objet performatif par l'intertextualité : le personnage d'Émilie, le texte écrit par Varda qu'on lui demande de lire, l'actrice qui joue ce rôle. Il y a ainsi une érosion des frontières entre

fiction, document et autobiographie où le « je », tel un palimpseste, s'efface en différentes couches de citations et de réécritures.

Cette remise en question atteint son extrême avec la suite de la scène où Émilie enregistre un nouveau fragment : « On sait plus très bien si c'est le capital qui court après le travail ou le travail qui court après le capital. Comme on ne sait pas toujours si c'est l'art qui imite la vie ou la vie qui imite l'art » (*Documenteur*, 1981). Ensuite, un technicien reproduit la bande et nous découvrons que la voix qui prononce ces mots n'est pas celle d'Émilie, mais celle de Varda elle-même. Ce fait, cependant, ne produit qu'une étrangeté chez le personnage d'Émilie : « C'est ma voix ça ? », demande-t-elle. « On ne reconnaît jamais sa propre voix » (*Documenteur*, 1981), répond le technicien du son. Ce geste nous renvoie directement à Derrida et à sa « *parole soufflée* » (Derrida, 1967a : 253), qui saisit l'ambiguïté entre un discours volé, un discours inspiré, ou la simultanéité des deux (Walton, 2015 : 15). Selon les mots de Derrida (1967a : 261),

Soufflée : entendons dérobée par un commentateur possible qui la reconnaîtrait pour la ranger dans un ordre, [...] toute parole tombée du corps, s'offrant à être entendue ou reçue, s'offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée. Signification dont je suis dépossédé parce qu'elle est signification.

Le geste, qui prolonge la réflexivité de *Mur murs* (Lei, 2020), porte une connotation de déplacement et de conflit interne invisible, comme le prouve le fait que les autres personnages reconnaissent Émilie comme Varda face à son incapacité à approfondir les apparences. Cependant, ni Émilie ni le spectateur ne peuvent savoir si c'est Varda qui vole le discours à Émilie ou si c'est cette dernière qui s'inspire de l'autre, car la *parole soufflée* est un jeu d'inconscients et de silhouettes qui se prêtent mutuellement la parole (Derrida dans Armel et al., 2006). Le langage, tel que le lit Thiher chez Derrida, déterminé par un *logos* (ou auteur) absent, « takes our souffle or soul as it offers us words to repeat that are not ours » (Thiher, 1984 : 505). Se postule ainsi une relation dialectique caractérisée par l'absence d'une origine simple (Derrida, 1967a) qui implique que les corps sont traversés par la différence, par une écriture qui les dépasse. Le film focalise donc une partie de sa forme de non-fiction sur la présentation de ces moments de rupture. Ainsi, par un simple geste formel de substitution, Varda s'approche du « cinéma-essai » de Chris Marker ou de Godard, avec une sobriété qui ne présente ni formes expérimentales ni ne rompt la fiction, permettant ainsi une multitude de couches de lecture.

Pour toutes ces raisons, la cinéaste construit un discours sur l'étrangeté du moi propre en tant que forme de représentation qui dépasse la narration en forme de crise que propose la fiction. Ainsi, la démarche d'Agnès Varda s'appuie sur une quête d'adaptation à une nouvelle vie dans un contexte étranger pour montrer la tension que le dispositif cinématographique lui-même suppose pour l'auteure, pour le personnage qui la représente et pour l'actrice qui l'interprète. *Documenteur* met en scène cette

corporéité diffractée comme expérience d'étrangeté envers soi-même. La prise de position du discours de la cinéaste se situe au-dessus du récit et de sa configuration. C'est à ce point de rupture que le film – une fiction présentée dans un style documentaire – peut être compris comme une œuvre de non-fiction à caractère essai sur l'auto-représentation. La crise de la parole comme moyen de communication et l'impossibilité de la transposition biographique se matérialisent dans une fin aussi ouverte qu'ambiguë, qui passe de montrer des images d'une femme avec un masque amassant du sable sur la plage à établir un parallèle entre des images d'Émilie ayant des relations sexuelles avec un homme et la correspondance de leurs corps avec des mannequins nus qui les remplacent. L'empreinte de l'original, semble énoncer Varda, se réduit à la matérialité d'une forme qui peut être infiniment remplaçable une fois admis que la transposition biographique n'est rien d'autre qu'une visibilité de la crise.

5. Conclusions

Comme nous l'avons vu, la trilogie californienne d'Agnès Varda construit une archive en marge de la logique institutionnelle de l'enregistrement fermé, défiant les récits et formes hégémoniques d'Hollywood en donnant voix aux exclus (familles monoparentales, communautés chicanas ou artistes de rue). En ce sens, c'est un cinéma éminemment politique qui souligne que l'archive n'est pas neutre, mais qu'elle constitue un acte de sélection et d'exclusion où le créateur choisit où porter le regard. Cependant, puisque Varda n'émet pas de jugements tranchés et s'appuie plutôt sur une interrogation constante, ses œuvres composent une sorte d'inscription en fuite qui peut être lue à travers des concepts issus de la philosophie de Jacques Derrida tels que la *trace*, la *différance* ou le *parergon*. Cette méthodologie permet de comprendre ces films non seulement comme un document du réel, mais aussi comme une pratique formelle de réécriture de l'archive depuis les marges. Elle questionne également les mécanismes de représentation cinématographique, montrant ainsi que toute image est une inscription contingente et ouverte.

Le cinéma de Varda ne poursuit donc pas la constitution d'une vérité absolue, mais plutôt l'inscription instable d'un je dans le récit, ce qui provoque un effet de décentrement permanent caractérisant ainsi un cinéma sans centre. L'auteure, ses personnages, et même les voix off ou les corps montrés ne représentent pas leur immanence, mais se dédoublent, se délocalisent et s'inscrivent comme des traces susceptibles de muter et d'être interprétées selon de nouveaux préceptes. Ainsi, dans *Lions Love* et *Documenteur*, Varda utilise l'autofiction pour explorer l'identité comme construction instable. L'itérabilité du signe (Derrida) se manifeste dans les performances des personnages, oscillant entre réalité et représentation. En ce sens, la célèbre scène du suicide de Varda dans *Lions Love* illustre comment le sens se différencie et se déplace, niant toute possibilité d'un original fixe. Par ailleurs, les prises de vues des fresques dans *Mur murs* constituent de nouveaux objets artistiques en estompant les limites entre œuvre et

contexte, montrant que l'art est un processus relationnel (comme acte d'hospitalité accueillante derridienne) et non pas un objet clos. Enfin, *Documenteur* problématise l'auteur en tant que lieu d'énonciation, remettant en question la représentation d'une autobiographie en présentant un je scindé qui ne se reconnaît pas lui-même, illustrant l'impossibilité de fixer sa propre identité tout en réalisant une critique du paradigme logocentrique.

Si la facette documentariste de Varda a été reconnue et diffusée – principalement grâce à des œuvres postérieures à celles analysées – il n'en est pas de même pour les postulats essayistiques de son cinéma, qui établissent des discours théoriques très avant-gardistes autour des significations et des possibilités de construction par l'image cinématographique. Cela s'explique car, comme nous avons pu le voir dans les films analysés, ses œuvres ont plusieurs niveaux de lecture (correspondant aussi bien à la narration qu'aux formes et modes employés) générant des discours irréconciliables. Ainsi, si l'on dépasse le fil narratif évident proposé par la fiction (ou le documentaire), on peut trouver les fondements d'un cinéma essayistique qui n'a pas besoin de s'expliquer par des formes extrêmement expérimentales. En ce sens, il convient de revendiquer Agnès Varda comme une théoricienne de l'image au même niveau que d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague jouissant d'une plus grande reconnaissance dans ce domaine, tels Chris Marker ou Jean-Luc Godard. En accord avec cela, on peut conclure que l'œuvre de non-fiction d'Agnès Varda peut être lue comme un exemple clair de *film-philosophy*, non pas pour illustrer des concepts, mais pour montrer comment le cinéma peut penser philosophiquement avec les images en mouvement en articulant des idées complexes (déconstruction, altérité, mémoire) à travers des formes créatives (montage, autofiction, poétique audiovisuelle). Se produit ainsi une critique immanente du langage cinématographique qui déstabilise les catégories traditionnelles du médium : genre (fiction/documentaire), archive (centre/marge) et focalisation (sujet/objet). Dans ce sens, la trilogie californienne de la cinéaste française n'anticipe pas seulement les futurs films de la réalisatrice, mais elle annonce également les débats contemporains sur l'hybridation des genres et l'éthique de la représentation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALMEIDA FERREIRA, Rodrigo (2024) : « *Mur murs : flunar pela história com Agnès Varda* », in Aline Choucair Vaz et al. (éds.), *A Universidade Vai ao Cinema*. Curitiba, CRV Ltda, 43-60.
- ARMEL, Alette et al. (2006) : « From the Word to Life : A Dialogue between Jacques Derrida and Helene Cixous ». *New Literary History*, 37 : 1, 1-13.

- ARREGUI BARRAGÁN, Natalia (2005) : « Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 1, 2-27. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1254>
- ASSMANN, Jan (1995) : « Collective Memory and Cultural Identity ». *New German Critique*, 65, 125-133.
- AUDÉ, Françoise (1990) : « *Il duplice sguardo di Agnès Varda* », in S. Cortellazzo et M. Marangi (éds.), *Agnès Varda*. Torino, Edizioni di Torino.
- BAIRD, Adam (2018) : « Becoming the “Baddest” : Masculine Trajectories of Gang Violence in Medellín ». *Journal of Latin American Studies*, 50 : 1, 183-210.
- BÉNÉZET, Delphine (2009) : « Spatial dialectic and political poetics in Agnès Varda’s expatriate cinema ». *Journal of Romance Studies*, 9 : 2, 85-100.
- BENNINGTON, Geoffrey & Jacques DERRIDA (1993) : *Jacques Derrida*. Chicago, Chicago University Press.
- BIRO, Yvette (1997) : « Caryatids of Time : Temporality in the Cinema of Agnès Varda ». *Performing Arts Journal*, 19 : 3, 1-10.
- BLUHER, Dominique (2013) : « Autobiography, (re-)enactment and the performative self-portrait in Varda’s *Les Plages d’Agnès / The Beaches of Agnès* (2008) ». *Studies in European Cinema*, 10 : 1, 59-69.
- BOWIE, Andrew (2015) : « The “Philosophy of Performance” and the Performance of Philosophy ». *Performance Philosophy*, 1, 51-58.
- BOTEY, Mariana (2011) : « On Populist Reason and Chicano Modernisms », in M. Botey (éd.), *Mex/L.A. : “Mexican” Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*. Berlin, Hatje Cantz Verlag, 74–83.
- CALABRÒ, Irene (2022) : « Tra due, lo scarto. *Documenteur* di Agnès Varda ». *Rivista di Filosofia e Cinema*, 1, 197-204.
- CARCASSONNE, Philippe & Jacques FIESCHI (2014) : « Agnès Varda », in T. Jefferson Kline (éd.), *Agnès Varda : Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi, 102-107.
- COCKCROFT, Eva Sperling & Holly BARNET-SÁNCHEZ (1990) : *Signs from the Heart : California Chicano Murals*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- COLVIN, Joseph Brandon (2016) : « Explaining Varda’s Lions Love : a European director responds to an American cultural marketplace ». *Studies in French Cinema*, 16 : 1, 19-31.
- CONWAY, Kelley (2015) : *Agnès Varda*. Chicago, University of Illinois Press.
- CRAMER, Michael (2024) : « Walls of Cinema : Murals, Medium, and Community in Agnès Varda’s *Mur murs* (1981) and *Visages villages* (2016) ». *Discourse*, 46 : 2, 255-274.
- DELEUZE, Gilles (1985) : *Cinema 2 : L’image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967a) : *L’écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1967b) : *De la grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1972) : *Marges de la philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1978) : *La vérité en peinture*. Paris, Champs.

- DERRIDA, Jacques (1983) : *La Voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris, Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1993) : *Spectres de Marx*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1995) : *Mal d'archive*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1997) : *De l'hospitalité*. Paris, Calmann-Lévy.
- DERRIDA, Jacques & Paule THÉVENIN (1998) : *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, MIT Press.
- DERRIDA, Jacques (1999) : « Responsabilité et hospitalité », in M. Seffahi (éd.), *Manifeste pour l'hospitalité*. Paris, Paroles l'Aube, 112-125.
- DUBROUX, Danièle (1982) : « Le Point de vue d'Agnès Varda en marge d'Hollywood, Los Angeles au cœur ». *Cahiers du cinéma*, 334–335 : XIII–XVI.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1996) : *To Desire Differently : Feminism and the French Cinema*. New York, Columbia University Press.
- GIRAUD, François (2018) : « Intermediality and gesture : idealising the craft of filmmaking in Agnès Varda's *Lions Love (... and Lies)* ». *Studies in French Cinema*, 19 : 2, 1-13.
- GONÇALVES ROCHA, Renan (2020) : « L'hospitalité : déconstruire le concept, décoloniser le sens », *Revista Tabuleiro de Letras*, 14 : 2, 87-95.
- HALBWACHS, Maurice (1968) : *La mémoire collective*. Paris, Presses universitaires de France.
- HAYWARD, Susan (1992) : « A history of French cinema 1895–1991 : pioneering film-makers (Guy, Dulac, Varda) and their heritage ». *Paragraph : A Journal of Modern Critical Theory*, 15 : 1, 19–37.
- INCE, Kate (2013) : « Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda ». *Hypatia*, 28 : 3, 602-617.
- IRWIN, Jones (2010) : *Derrida and the Writing of the Body*. Surrey, Ashgate.
- IWUH, John & Nicodemus Adai PATRICK (2022) : « Reading the docufiction script : Harnessing the thin line between facts and fiction ». *Journal of Screenwriting*, 13 : 3, 375-387.
- KAGAN, Norman (1982) : *Greenhorns : Foreign Filmmakers Interpret America*. Ann Arbor, Pierian Press.
- KANT, Immanuel (1790 [1979]) : *Critique de la faculté de juger*. Paris, Vrin.
- LAURETIS, Teresa de (1990) : « Guerilla in the midst: women's cinema in the 80s ». *Screen*, 31 : 1, 6–25.
- LEI, Lucas (2020) : « Agnès Varda à Los Angeles et l'hypothèse d'une forme cinématographique du vernaculaire ». *Interfaces*, 44, 97-124.
- LETORT, Delphine (2014) : « Agnès Varda : filming the Black Panthers's Struggle ». *L'Ordinaire des Amériques*, 217.
- LI, Zizi (2022) : « Women Directors on the Edge of Hollywood : Agnès Varda/Shirley Clarke in and beyond *Lions Love* (1969) », in Karpat Colleen Kennedy (éd.), *The Sustainable Legacy of Agnès Varda : Feminist Practice and Pedagogy*, London, Bloomsbury Academic, 55-68.

- MA, Jean (2019) : « Peace and Love, True and False : Agnès Varda in Los Angeles », in I. Margulies & J. Szaniawski (éds.), *On Women's Films*. Oxford, Bloomsbury, 162-180.
- MALAVASI, Luca (2022) : « America », in L. Malavasi & A. Masecchia (eds.), *Pianeta Varda*. Bologna, ETS, 16-21.
- MARRINER, Robin (2002) : « Derrida and the *Parergon* », in P. Smith & C. Wilde (éds.), *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell Publishers, 349-359.
- MCLAUGHLIN, Richard (2022) : « Agnès Varda's cinematic writing as political art in Black Panthers ». *Short Film Studies*, 12 : 1, 55-65.
- MEKAS, Jonas (1989) : « Notes After Reseeing the Movies of Andy Warhol », in Michael O'Pray (éd.), *Andy Warhol : Film Factory*. London, British Film Institute, 28-41.
- MESNIL, Michel (1982) : « Regard Varda : *Mur murs*, *Documenteur* ». *Esprit*, 61 : 1, 136-140.
- MICHAUD, Ginette (2020) : « Jacques Derrida : politique et poétique de l'hospitalité ». *Philosophiques*, 47 : 2, 369-392.
- NICHOLS, Bill (1991) : *Representing Reality : Issues and Concepts of Documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill (2017) : *Introduction to Documentary. Third Edition*. Bloomington, Indiana University Press.
- NEUPERT, Richard (2007) : *A History of the French New Wave*. Madison, University of Wisconsin Press.
- NORA, Pierre (1997) : *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard.
- PETHŐ, Ágnes (2010) : « Intermediality as Metalepsis in the "Cinéécriture" of Agnès Varda ». *Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 10, 69-94.
- QUART, Barbara (1987) : « Agnès Varda : A Conversation ». *Film Quarterly*, 40 : 2, 3-10.
- QUINTANA, Ángel (2011) : *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acanalado.
- RACHMUEHL, Sophie (2012) : « A Murmuring of Walls : *Mur murs* by Agnès Varda ». *Rio Bravo, A Journal of Borderlands*, 1 : 2, 122-138.
- RAMOS DO Ó, Manuel (2024) : « La question de la littérature chez Jacques Derrida : le droit fondamental et l'ouverture du *parergon* ». *World Literature Studies*, 1 : 16, 71-82.
- RENOV, Michael (1993) : « Introduction : the truth about non-fiction », in M. Renov (éd.), *Theorizing Documentary*. London, Routledge, 1-11.
- RHODES, Gary Don & John Parris SPRINGER (2006) : *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, McFarland & Co.
- RICKEY, Carrie (2024) : *A Complicated Passion. The Life and Work of Agnès Varda*. New York, W. W. Norton & Company.
- SALANSKIS, Jean-Michel (2010) : *Derrida*. Paris, les Belles Lettres.
- SIEGEL, Daniel (2022) : « Varda's Backdrops ». *Journal of Cinema and Media Studies*, 61 : 5, 238-260.

- SINNERBRINK, Robert (2016) : « Photobiographies : The ‘Derrida’ documentaries as film-philosophy ». *Necus*, 5 : 1, 59-76.
- SMITH, Alison (1998) : *Agnès Varda*. Manchester, Manchester University Press.
- SONTAG, Susan (1966) : *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Dell Publishing.
- STILES, Kristine (2013) : « Performance art », in T. D. Kaufmann (éd.), *Oxford Bibliographies in Art History*. Oxford, Oxford University Press, 679-694.
- THIHER, Allen (1984) : « Jacques Derrida’s Reading of Artaud : *La Parole soufflée* and *La Clôture de la représentation* ». *The French Review*, 57-4, 503-508.
- VARDA, Agnès (1994) : *Varda par Agnès*. Paris, Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris.
- VEINSTEIN, Alain (1986) : « Interview radio avec Agnès Varda, Nathalie Sarraute, Macha Meril, Jacques Demy. *La Nuit sur un plateau* ». *France-Culture*, Janvier 7.
- WALTON, Jeremy (2015) : « Derrida, Benjamin and the *Subjectile* ». *The International Journal of the Image*, 6 : 4, 14-20.
- WAUGH, Thomas (1990) : « Acting to Play Onself: Notes on Performance in Documentaries », in C. Zucker (éd.), *Making Visible the Invisible : An Anthology of Original Essays on Film Acting*. Metuchen, N.J. & London, The Scarecrow Press.
- WILSON, Emma (2019) : *The Reclining Nude: Agnes Varda, Catherine Breillat and Nan Goldin*. Liverpool, Liverpool University Press.
- WU, Kai-Su (2014) : « Ethics of Writing – From Autobiography to Hetero-Thanato-Biography; A Reading of Derrida’s Circumfession ». *Euramerica*, 44 :1, 91-126.

FILMOGRAPHIE

- VARDA, Agnès (1969) : *Lions Love (... and Lies)*. États-Unis, Max L. Raab Productions.
- VARDA, Agnès (1981) : *Mur murs*. France, Ciné-Tamaris.
- VARDA, Agnès (1981) : *Documenteur*. France, Ciné-Tamaris.