

demonstrate how women administrators find and use their voices while simultaneously underlining the importance of recruiting more women into higher education administration. The session was well attended, a lively discussion followed the panelists' presentations, and audience members, some of whom were seasoned administrators while others were relatively new to higher education administration or were merely considering entering it indicated they found it a useful contribution to their professional development.

**VIII. WIF 2018 Conference Program**  
.....270

**IX. Notes on Contributors to this Volume** .....291

**Filmo-bibliographie critique**

**Les neuf vies d'Agnès Varda  
(1928–2019)**

Michèle Bissière, University of North Carolina at Charlotte

Agnès Varda disait souvent qu'elle avait eu trois vies, la première comme photographe, la deuxième comme cinéaste, et la troisième comme artiste visuelle—terme qu'elle préférait à « plasticienne » car ce mot évoquait trop le plastique. Mais parler de neuf vies semble plus approprié étant donné la magnitude de son œuvre, sa capacité à se réinventer et à se faire une place dans le monde très masculin du cinéma, et l'énergie formidable qu'elle a dépensée

pour financer ses films. Sans oublier son amour des chats.

Sa vie personnelle, dont elle parlait peu avant son documentaire autobiographique *Les Plages d'Agnès* en 2008, a commencé en Belgique en 1928 sous le nom d'Arlette Varda. Sa famille s'est réfugiée à Sète pendant la Deuxième Guerre mondiale. C'est là qu'elle a passé son adolescence avant de se rendre à Paris pour étudier l'art et la photographie. À partir de 1948, Varda est devenue la photographe officielle du festival d'Avignon et du Théâtre National Populaire de Jean Vilar. Elle a photographié les stars du théâtre de l'époque, puis, dans les années 60, le monde du cinéma et les plateaux de tournage de son mari Jacques Demy. Faisant fi des règles de l'industrie cinématographique, Varda est passée derrière la caméra avec *La Pointe Courte* en 1954, alors qu'elle n'avait vu qu'une demi-douzaine de films à ses dires. Dans sa deuxième vie, elle a réalisé une cinquantaine de films inventifs et souvent ludiques de tous formats, en noir et blanc comme en couleur—parfois les deux—des fictions, des documentaires et des films hybrides. Sa troisième vie commence dans les années 2000 avec l'arrivée de la caméra numérique. Varda refocalise alors son travail sur le documentaire et se lance dans les installations ... à l'âge de soixante-quinze ans. Infatigable, elle travaillait alors à une exposition pour le Musée d'art multimédia de Moscou au moment de sa mort, le 29 mars 2019.

Varda a obtenu un nombre impressionnant de prix pour l'intégralité de son œuvre : un César d'honneur pour l'ensemble de sa carrière en 2001, le Prix René Clair de l'Académie française en 2002, le Prix Henri-Langlois d'honneur en 2009, Le Carrosse d'or de la Société

des Réalisateurs de Films en 2010, le Prix d'honneur au festival de Locarno et le Prix du cinéma européen (catégorie « Lifetime Achievement Award ») en 2014, une Palme d'or d'honneur à Cannes en 2015—elle est la seule réalisatrice lauréate de ce prix prestigieux—et la Caméra de la Berlinale en 2019. Gageons qu'elle aimait autant l'hommage que lui ont décerné les habitants de La Pointe Courte, une rue à son nom !

La filmo-bibliographie qui suit commence par une présentation des ouvrages qui traitent exclusivement de Varda. La deuxième partie est une filmographie qui comprend, pour chaque film, une synthèse d'articles et de chapitres de livres qui lui sont consacrés. Ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité mais, je l'espère, proposera assez de pistes pour susciter de nouvelles recherches ou pour inciter les collègues de WIF à inclure des films de Varda dans leurs cours.

### **Monographies et recueils d'articles sur Varda**

**Barnet, Marie-Claire** (dir.). *Agnès Varda Unlimited : Image, Music, Media*. Legenda, 2016.

Ce livre fait suite à un colloque international/festival de films en l'honneur de Varda organisé à Newcastle pour marquer le cinquantième anniversaire de la sortie de *Cléo de 5 à 7*. Les onze articles célèbrent le caractère « illimité » de l'œuvre vardienne—définie par sa durée, mais surtout par son éclectisme. Ils traitent de films très ou peu connus, de photographies et d'installations plus récentes, dans un ordre non chronologique qui imite le désordre structuré de l'œuvre. On trouve en appendice des entretiens avec Corinne

Marchand (interprète de Cléo) et Varda sur *Cléo de 5 à 7*.

**Bénézet, Delphine**. *The Cinema of Agnès Varda : Resistance and Eclecticism*, Wallflower, 2014.

Bénézet réévalue l'œuvre de Varda en intégrant les approches phénoménologiques et éthiques de Laura Marks, Martine Beugnet et Sarah Cooper, entre autres, et en se concentrant sur les films moins connus que l'auteure traite dans leur contexte culturel et politique. Les documentaires *L'Opéra Mouffe*, *Daguerréotypes* et *Quelques veuves de Noirmoutier* illustrent son cinéma corporel et féministe, et *La Pointe Courte*, *Les Plages d'Agnès* et *Agnès de ci de là* sa pratique collaborative du cinéma et son engagement avec les autres arts. Dans *Mur Murs* et *Documenteur*, on reconnaît la « cinéaste passeuse » filmant l'autre (surtout les marginaux), comme plus tard dans *Sans toit ni loi* et *Les Glaneurs et la glaneuse*. Ses documentaires de commande des années 50 et quelques installations plus récentes sont convoqués pour analyser sa poétique de l'espace, et un grand nombre de productions (*Elsa la rose*, *Oncle Yanco*, *Réponses de femmes*, *Plaisirs d'amour en Iran*, *Ydessa, les ours, etc...*, *Les Glaneurs et la glaneuse*, *Deux ans après*) illustrent sa cinécriture charnelle.

**Conway, Kelley**. *Agnès Varda*, U of Illinois P, 2015.

En se basant sur un travail d'archives et ses contacts avec Varda au siège de sa compagnie de production Ciné-Tamaris, Conway analyse l'évolution des méthodes de travail de Varda, ses préoccupations narratives et stylistiques, ainsi que l'histoire de la production et de l'exploitation de ses œuvres. Elle se concentre sur les films et installations

dont les archives permettent de porter un nouvel éclairage sur la réalisatrice : les films de fiction *La Pointe Courte*, *Cléo de 5 à 7* et *Sans toit ni loi* ; des documentaires des années 50 et, plus près de nous, *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Les Plages d'Agnès* ainsi que les installations *Patatutopia*, *L'Île et elle* et *Des chambres en ville*.

**DeRoo, Rebecca J.** *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, U of California P, 2017.

Ce livre montre que l'intérêt pour les arts et la réflexion sur la représentation artistique sont des fils qui unissent l'œuvre hétérogène de Varda, qu'il s'agisse de ses films de fiction, comme *La Pointe Courte*, *Le Bonheur* et *L'Une chante, l'autre pas*, de ses documentaires—DeRoo inclut *Daguerréotypes*, *Les Veuves de Noirmoutier*, et *Les Plages d'Agnès*—ou des installations de la dernière phase de sa carrière, comme *L'Île et elle*. En analysant les références artistiques implicites dans les œuvres mentionnées, DeRoo révèle aussi leur message politique et féministe, peu exploré par la critique selon elle.

**Estève, Michel** (dir.). *Agnès Varda*, Lettres Modernes-Minard, 1991.

Recueil de onze articles, dont les cinq premiers ont une approche transversale et traitent de thèmes qui parcourent l'œuvre de Varda : l'influence de la photographie sur son regard de cinéaste, ses méthodes de travail innovantes, le traitement du temps, ses portraits de femmes—témoignages sur l'évolution sociale du XX<sup>e</sup> siècle—et la mythologie grecque comme moteur d'inspiration dans cinq de ses films. La deuxième partie contient des lectures de films spécifiques : *La Pointe Courte*, *Cléo de 5 à 7*, *Sans toit ni loi*,

*Jane B.* par Agnès V. et Jacquot de Nantes. Le recueil contient aussi une « Filmographie imaginaire » d'Agnès Varda par Bernard Bastide qui inventorie dix projets abandonnés entre 1959 et 1979.

**Fiant, Antony et al.** (dir.). *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, PU de Rennes, 2009.

Ce recueil de vingt et un articles a son origine dans un colloque international sur « Le cinéma d'Agnès Varda » à l'université Rennes 2 - Haute Bretagne en 2007. Son but était de croiser les regards—en incluant en particulier l'approche des études de genre, moins pratiquées en France que dans les pays anglo-saxons—pour rendre compte du caractère protéiforme de l'œuvre de Varda tout en cherchant à saisir sa cohérence. Les cinq parties (« Capter l'air du temps », « Varda et les autres arts », « D'un film à l'autre, d'un genre à l'autre », « Auto-représentations », « Varda plasticienne ») comportent des analyses transversales et des lectures de films spécifiques.

**Kline, T. Jefferson** (dir.). *Agnès Varda : Interviews*, UP of Mississippi, 2013.

Vingt-quatre entretiens de critiques de cinéma avec Varda de 1962 à 2009, en anglais. Kline a traduit lui-même plusieurs des entretiens qui étaient à l'origine en français. Le livre comprend aussi une chronologie de la vie et de l'œuvre de Varda jusqu'en 2010 et une filmographie dans laquelle figurent les prix obtenus par ses films.

**Smith, Alison.** *Agnès Varda*, Manchester UP, 1998.

Après une présentation de Varda et des caractéristiques de sa « cinécriture », Smith étudie son œuvre jusqu'à *Sans toit*

ni loi de façon thématique, incluant des films peu analysés jusque-là, comme son court métrage documentaire *Réponse de femmes*. Elle analyse la fonction (souvent métaphorique) de l'espace dans ses films (ch. 3), le rôle du temps et de la mémoire (ch. 5), et le thème du spectacle (ch. 6) ; dans le chapitre 4, elle reprend et développe les idées sur le regard que Sandy Flitterman-Lewis a exprimées dans *To Desire Differently* (1990, 1996) et montre que la réflexion de Varda sur la manière de filmer la femme augmente en complexité dans son œuvre pour atteindre un sommet dans *Jane B. par Agnès V.* ; Smith souligne l'importance que Varda accorde à la perception des personnages et aux désirs des personnes dont elle fait le portrait.

**Varda, Agnès.** *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994.

Dans ce livre abondamment illustré, Agnès Varda commente ses films en suivant une approche chronologique doublée parfois d'une approche thématique. En guise d'introduction et avec son humour habituel, elle propose un abécédaire de mots qui lui passent par l'esprit et sur lesquels elle fait des commentaires (par exemple A comme Agnès, B comme bavardage, C comme chat). Le livre se termine sur une excellente filmographie annotée par Bernard Bastide qui inclut un synopsis, des commentaires de Varda et des extraits de la réception critique de chaque film.

### **Articles et chapitres de livres consacrés à des films spécifiques**

Les films de Varda sont présentés par ordre chronologique. Faute d'indication spécifique, les films sont des longs métrages de fiction. Les autres films sont identifiés comme

« documentaire », « court métrage documentaire » ou « court métrage de fiction » (Note : Varda préférerait l'expression « film court » car le mot « métrage » lui faisait penser à des coupons de tissu). Seuls les interprètes principaux sont mentionnés pour les films de fiction. Quelques courts métrages ne sont pas inclus.

Tous ces films sont disponibles individuellement ou en coffrets auprès de la société de production de Varda, Ciné-Tamaris, [www.cine-tamaris.fr/](http://www.cine-tamaris.fr/). Les films les plus connus sont disponibles aux États-Unis en format Région 1. À noter aussi deux coffrets édités par Criterion : *Agnès Varda in California (Oncle Yanko, Black Panthers, Lions Love, Murmurs et Documenteur)*, Criterion Collection, 2015.

**Four by Agnès Varda** (La Pointe Courte, Cleo from 5 to 7, Le Bonheur, Vagabond), Criterion Collection, 2008.

Les articles et chapitres retenus dans cette section sont presque exclusivement consacrés aux films qu'ils accompagnent. En général, je n'ai pas inclus les lectures transversales traitant de plusieurs films de Varda, sauf quelques-unes qui abordent des sujets rarement étudiés, comme la musique. Je n'ai pas inclus non plus les articles sur Varda et d'autres cinéastes ou auteur.e.s., qui auraient eux aussi mérité leur place dans cette bibliographie.

Les citations de Varda et les références à Conway, Bénézet, DeRoo et Smith proviennent des ouvrages cités plus haut. Les références bibliographiques sont abrégées lorsque les articles sont publiés dans les recueils de BarnetEstève, Fiant et Kline.

**La Pointe Courte.** Interprété par Silvia Monfort et Philippe Noiret, Tamaris Films, 1954.

Ce premier long métrage, perçu rétrospectivement comme précurseur de la Nouvelle Vague, met en scène un couple de Parisiens qui discutent de leur relation chancelante lors de quelques jours de vacances dans le village de pêcheurs de La Pointe Courte, près de Sète. Leurs déambulations alternent avec des segments documentaires sur la vie des villageois, qui luttent pour leur survie économique. La plupart des critiques analysent les liens de ce film avec la Nouvelle Vague et les rapports entre les deux parties du film, convoquant pour ce faire la valeur métaphorique des objets (Smith ch. 3), les références artistiques implicites (DeRoo ch. 2), les images sensorielles (Bénézet ch. 2) et les constantes narratives et stylistiques (Curot). Conway examine aussi la genèse du film et son rôle de matrice dans l'œuvre de Varda (9–25).

Curot, Frank. « L'Écriture de *La Pointe courte* », Estève, pp. 85–100.

**Les documentaires « touristiques » des années 50 : Ô saisons, ô châteaux.** Films de la Pléiade, 1957 et *Du côté de la côte*. Argos Films, 1958.

Courts métrages documentaires sur les châteaux de la Loire et la Côte d'azur, respectivement, réalisés pour l'Office de tourisme. Bénézet (94–102), Conway (26–31) et Gorbman analysent la façon dont Varda a ajouté son propre style à ces films de commande, Gorbman considérant *Du côté de la côte* comme un film d'essai aux antipodes du cinéma vérité de l'époque. Conway décrit aussi le contexte cinématographique favorable à la production de courts métrages dans les années 1940–60.

Gorbman, Claudia. « Finding a Voice : Varda's Early Travelogues », *SubStance : A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 41, no. 2, 2012, pp. 40–57.

**L'Opéra Mouffe.** Interprété par Dorothée Blank, José Valera, Jean Tasso. Agnès Varda, 1958.

Réalisé pour une exposition sur le cinéma expérimental à Bruxelles, le court métrage documentaire se présente au générique comme un « Carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958 [Varda attendait sa fille Rosalie] ». Pour Bénézet (10–22), il s'agit à la fois d'un projet ethnographique traitant de la vie quotidienne des habitants pauvres de la « Mouffe » et d'une expérimentation surréaliste sur la vie sensuelle d'une jeune femme et sur les impressions subjectives d'une femme enceinte. Voir aussi Thouvenel.

Thouvenel, Éric. « L'Opéra-Mouffe : le ventre de Paris, ou la ciné-maïeutique d'Agnès Varda ». *Le Court Métrage documentaire français de 1945 à 1968, créations et créateurs*, Dominique Bluher et Philippe Pilard, PU de Rennes, 2009, pp 183-93.

**Cléo de 5 à 7.** Interprété par Corinne Marchand, Antoine Bourseiller et Michel Legrand. Ciné-Tamaris, 1961.

Film canonique de Varda et de la Nouvelle Vague sur l'histoire d'une chanteuse qui se promène dans Paris en temps réel (de cinq à sept heures du soir, ou presque) en attendant nerveusement les résultats de ses examens médicaux. Ce film a fait l'objet de nombreuses analyses féministes développant des aspects de l'interprétation phare de Flitterman-Lewis dans un article de 1983 (repris dans *To Desire Differently*), qui analyse la

trajectoire de Cléo d'objet regardé à sujet regardant et situe son changement au milieu du film, lors d'une répétition (voir par ex. Mouton, Neroni, Smith ch. 4 et Wilson). Pour Forbes, les lieux où évolue Cléo et les références littéraires et artistiques la marquent comme femme objet, et elle naît à la subjectivité beaucoup plus tard dans le film. Gorbman et Wallace étudient le rôle de la bande-son dans la construction de la subjectivité de Cléo. Bloch explique la pérennité du film par sa « recherche systématique de l'unité des contraires », comme le temps mécanique et la durée subjective. Conway ajoute une analyse du contexte cinématographique des années 60 et montre comment Varda promouvait son film auprès des spectateurs des cinés clubs de l'époque (35–55). Pour une analyse complète du film, voir Orpen et Ungar. À noter aussi les entretiens avec Corinne Marchand (interprète de Cléo) et Varda dans *Barnet* (197–202 et 203–209).

Bloch, Jean-Yves. « *Cléo de 5 à 7* : 'le violon et le métronome' », *Estève*, pp. 119–140.

Flitterman-Lewis, Sandy. « From Déesse to Idée: *Cleo from 5 to 7* », *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia UP, 1996, pp. 268–84.

Forbes, Jill. « Gender and Space in *Cléo de 5 à 7* », *Studies in French Cinema*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 83–89.

Gorbman, Claudia. « Varda's Music. » *Music and the Moving Image*, vol. 1, no. 3, Fall 2008, pp. 27–34.

Mouton, Janice. « From Feminine Masquerade to Flâneuse : Agnès Varda's

*Cléo in the City* », *Cinema Journal*, vol. 40, no. 2, 2001, pp. 3–16.

Neroni, Hilary. *Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7*, Bloomsbury, 2016.

Orpen, Valerie. *Cléo de 5 à 7*, U of Illinois P, 2007.

Ungar, Steven. *Cléo de 5 à 7*. Palgrave Macmillan/British Film Institute, 2008.

Wallace, Jennifer. « Varda, Cléo and Pomme in Paris: The Figure of the Chanteuse in *Cléo de 5 à 7* and *L'Une chante, l'autre pas* », *Studies in French Cinema*, vol. 17, no. 1, 2017, pp. 44–59.

Wilson, Emma. « Cléo and Dorothee », *Barnet*, pp. 11–26.

***Salut les Cubains***. Pathé-Cinéma, 1963. Court métrage documentaire fait de photos animées que Varda a prises lors d'un voyage à Cuba en 1962, à l'invitation de l'Institut du cinéma cubain. Pour Dreyer, il s'agit d'une « synthèse entre *l'essai historico-politique* et *le récit personnel* ». Varda exprime sa solidarité avec le peuple cubain, qu'elle montre en musique dans sa vie quotidienne. Elle évoque la révolution mais subvertit la rhétorique du genre du témoignage engagé par l'ironie et la poésie du commentaire et du montage.

Dreyer, Sylvain. « *Salut les Cubains*, une poétique du témoignage », *Fiant et al.*, pp. 25–33.

***Le Bonheur***. Interprété par Jean-Claude Drouot, Claire Drouot et Marie-France Boyer, Ciné-Tamaris, 1964.

Le film raconte l'histoire d'un couple heureux avec ses deux enfants. Lorsque le mari avoue une infidélité lors d'un pique-

nique bucolique, la femme part se promener, et on la retrouve noyée. L'homme épouse sa maîtresse, et la vie familiale reprend à l'identique. Ce film ambigu et dérangent a été perçu comme mièvre et conservateur. Les études plus récentes (DeRoo ch. 3, Holst-Knudsen) examinent l'ironie visuelle du film pour montrer son féminisme et tenter d'élucider sa fin tragique (accident ou suicide ?). Dousteysier-Khoze et Horner soulignent aussi la critique consumériste du film en insistant respectivement sur les mises en abyme et les références au Pop Art. Gorbman montre comment la musique de Mozart participe à l'ambiguïté du film.

Dousteysier-Khoze, Catherine. « Mise en Abyme, Irony and Visual Cliché in Agnès Varda's *Le Bonheur* (1964) », *Barnet*, pp. 97–108.

Gorbman, Claudia. « Varda's Music.” *Music and the Moving Image*, vol. 1, no. 3, Fall 2008, pp. 27–34.

Holst-Knudsen, Heidi. « Subversive Imitation : Agnès Varda's *Le Bonheur*». *Women's Studies : An Interdisciplinary Journal*, vol. 47, no. 5–8, July 2018, pp. 504–526.

Horner, Kierran Argent. « The Art of Advertising Happiness : Agnès Varda's *Le Bonheur* and Pop Art ». *Studies in French Cinema*, vol. 18, no. 2, 2018, pp. 133–155.

**Les Créatures.** Interprété par Michel Piccoli et Catherine Deneuve, Ciné-Tamaris, 1965.

Le film met en scène un écrivain et son épouse muette qui vivent en reclus sur l'île de Noirmoutier et accouchent respectivement d'un enfant et d'un roman

fantastique à la fin du film. Varda voulait parler des désordres de l'inspiration dans ce film qu'elle avouait raté et dont elle a recyclé les bobines pour construire les parois de son installation « Ma cabane de l'échec ». Film rarement étudié.

**Elsa la Rose.** Interprété par Louis Aragon et Elsa Triolet, Pathé-Cinéma, 1965. Court métrage documentaire. Varda filme Aragon faisant le portrait de sa femme Elsa Triolet en présence de celle-ci. Bénézet (ch. 5) montre comment la mise-en-scène fragmentée et poétique de Varda illustre le constat d'Aragon disant qu'Elsa lui échappe bien qu'il vive avec elle depuis trente-huit ans.

### **Les films « californiens » des années 60**

Trois films réalisés par Varda lors d'un séjour en Californie de 1967 à 1969 en compagnie de son mari Jacques Demy, qui avait décroché un contrat avec la Columbia.

**Oncle Yanko.** Interprété par Jean Varda et Agnès Varda, Agnès Varda, 1967. Court métrage documentaire sur un cousin du père de Varda, dont elle vient de faire la connaissance. Ce portrait d'un peintre excentrique résidant sur un ancien ferry de Sausalito Bay, filmé en trois jours, illustre pour Bénézet l'originalité de la technique de Varda (116–18).

**Black Panthers.** Agnès Varda, 1968. Court métrage documentaire sur les panthères noires filmé en 1968 à l'occasion d'un concert de soutien à l'un des chefs du parti, Huey P. Newton, qui était en prison en attendant son procès. Letort analyse la manière dont Varda exprime son soutien aux panthères par la mise en scène ; elle souligne aussi son manque d'esprit critique concernant les

inégalités de genre à l'intérieur du mouvement.

Letort, Delphine. « Agnès Varda : Filming the Black Panthers' Struggle » *L'Ordinaire des Amériques*, vol. 217, 2014, DOI 10.4000/orda.1646.

*Lions Love (... and Lies)*. Interprété par Viva, Jim Rado et Jerry Ragni, Ciné-Tamaris, 1969. Histoire d'une cinéaste indépendante de New York qui tente de réaliser son premier film hollywoodien mais ne peut se plier aux exigences des studios. Pendant qu'elle négocie avec les producteurs, les comédiens—l'égérie d'Andy Warhol et les co-auteurs et acteurs de la comédie musicale *Hair* (1967)—vivent un ménage à trois dans une villa de Los Angeles en attendant le tournage. Pour Colvin, *Lions Love* marque une rupture esthétique et narrative par rapport aux films précédents de Varda. Il l'explique par le contexte américain, en particulier la proximité de Varda avec les cinéastes et metteurs en scène de la contre-culture. Giraud insiste au contraire sur la continuité avec *La Pointe Courte* et *Les Créatures* : Varda utilise les arts visuels et le théâtre dans sa mise en scène pour susciter une réflexion sur le cinéma et sur son propre rôle en tant que réalisatrice, questionnements qui caractériseront aussi ses films ultérieurs.

Colvin, J. Brandon. « Explaining Varda's *Lions Love* : A European Director Responds to an American Cultural Marketplace », *Studies in French Cinema*, vol. 16, no. 1, 2016, pp. 19–31.

Giraud, François. « Intermediality and Gesture : Idealising the Craft of Filmmaking in Agnès Varda's *Lions Love (... and Lies)* », *Studies in French*

*Cinema*, vol. 19, no. 2, 2019, pp. 122–134.

*Daguerréotypes*. Ciné-Tamaris, 1974. Documentaire.

« C'est un film sur un petit morceau de la rue Daguerre, entre le n° 70 et le n° 90, c'est un document modeste et local sur quelques petits commerçants, un regard attentif sur la majorité silencieuse, c'est un album de quartier, ce sont des portraits stéréo-daguerréotypés, ce sont des archives pour les archéo-so-ciologues de l'an 2975. C'est mon opéra-Daguerre » (Varda 250). DeRoo et Bénézet évoquent l'aspect politique du film, qui participe à la critique artistique de la modernisation de Paris pendant les Trente Glorieuses (DeRoo ch. 5) et démonte les stéréotypes sur la place de la femme à cette époque (Bénézet 22–31). Voir aussi Smith (ch. 3).

*Réponse de femmes*. Antenne 2, 1976.

Court métrage documentaire, un « ciné-tract » de sept minutes sur le thème « Qu'est-ce qu'être femme ? », réalisé pour un magazine d'Antenne 2. Les onze participantes de tous âges répondent à la question en évoquant leur corps et leur sexe et en exhibant leur nudité. Une des réponses, « Je ne suis pas un homme sans queue ni tête », illustre l'humour caractéristique de Varda. Smith (ch. 4) et Bénézet (ch. 5) traitent du contexte féministe du film et soulignent quelques contradictions.

*L'Une chante, l'autre pas*. Interprété par Thérèse Liotard, Valérie Mairesse et Ali Raffi, Ciné-Tamaris, 1976.

Le film, que Varda qualifiait de « fiction documentée sur la lutte des femmes » (110), raconte le parcours de deux amies de 1962 à 1976. Chacune est impliquée à sa manière dans le mouvement féministe,



Pauline comme chanteuse et Suzanne comme employée du Planning Familial. Cette ode à l'amitié féminine et à la liberté de choisir sa vie, où la maternité et l'avortement ont chacun sa place, est jugée assez datée et marginale dans l'œuvre de Varda à cause de sa mise en scène conventionnelle et sa représentation non problématisée des femmes. Smith (ch. 4) nuance cette interprétation en analysant la construction de l'identité féminine dans le film. Pour DeRoo (ch. 4), Varda exprime un message féministe en utilisant des méthodes brechtiennes et en détournant les codes de la comédie musicale hollywoodienne. Powrie ajoute un éclairage sur l'histoire de la comédie musicale en France et montre que les tensions occasionnées par la musique font écho aux préoccupations de Varda dans ses autres films. Wallace note une évolution vers une plus grande appréciation de la musique américaine par rapport à *Cléo* et explique ce changement par le séjour de Varda aux États-Unis à la fin des années 60 et son contact avec le mouvement féministe américain.

Powrie, Phil. « L'Une chante, l'autre pas :: Music, Movement and the Utopian Community », *Barnet*, pp. 45–64.

Wallace, Jennifer. « Varda, Cléo and Pomme in Paris: The Figure of the Chanteuse in *Cléo de 5 à 7* and *L'Une chante, l'autre pas* », *Studies in French Cinema*, vol. 17, no. 1, 2017, pp. 44–59.

***Plaisirs d'amour en Iran***. Interprété par Valérie Mairesse et Ali Raffi, Ciné-Tamaris, 1976.  
Court métrage de fiction réalisé en marge de *L'une chante* et avec les mêmes acteurs. *Plaisirs* met en scène deux

amoureux qui parlent de leur relation en se promenant dans des lieux touristiques en Iran. Pour Bénézet (ch. 4), le film illustre la poétique de l'espace chez Varda. Loin d'être un simple décor, l'espace reflète et influence sur les émotions des personnages.

### **Les films « californiens » des années**

**80 *Mur murs***. Ciné-Tamaris, 1980 et ***Documenteur***. Interprété par Sabine Mamou et Mathieu, Ciné-Tamaris, 1981. Varda est retournée à Los Angeles au début des années 80. Elle y a filmé *Mur murs*, un documentaire sur les peintures murales de la ville, et le film de fiction *Documenteur*, histoire d'une Française divorcée qui élève son fils dans la solitude lors d'une affectation professionnelle à Los Angeles. Varda parle de son goût pour les films qui vont par paires (« L'essentiel de mon travail s'en va par deux, comme les bœufs », 183) et décrit *Documenteur* comme le revers de *Mur murs* (« Il me semblait injuste de montrer tant de soleil et de couleurs sans aussitôt montrer les ombres mauves et les visages d'une foule anonyme »). De même, Quéméner présente les films comme les deux faces d'une carte postale. Pour Smith (ch. 3), le traitement de l'espace est typique des autres films de Varda : il sert à comprendre la communauté dans *Mur murs* et à exprimer les sentiments et émotions des personnages dans *Documenteur*. Bénézet (ch. 3) présente l'éthique et l'esthétique de *Mur murs* dans le contexte des autres documentaires basés sur des rencontres.

Quéméner, Roselyne. « *Mur murs* et *Documenteur* : impressions recto verso signées Varda », *Fiant et al.*, pp. 101–12.

***Ulysse***. Garance, 1982.

Court métrage documentaire à partir de la photo d'un homme, d'une chèvre morte et d'un petit garçon prénommé Ulysse que Varda avait prise une trentaine d'années plus tôt. Varda retrouve ses modèles et les interroge sur leur souvenir de la photo et du moment où ils ont posé pour elle. Smith (ch. 5) présente la genèse du film et la méthode de Varda pour discuter de cette photo et explorer la question de la mémoire subjective.

*7p., cuis., s. de b., ... à saisir.* (7 pièces, cuisine, salle de bain, [occasion] à saisir). Interprété par Louis Bec, Yolande Moreau, Hervé Mangani, Ciné-Tamaris, 1984. Court métrage de fiction inspiré par la visite d'une exposition sur « le vivant et l'artificiel » dans un hospice désaffecté. Varda fait revivre ce lieu par l'intermédiaire d'un agent immobilier qui le fait visiter. Celui-ci imagine la vie de la famille qui l'a habité pendant vingt ans, et Varda met aussi en scène les anciens pensionnaires de l'hospice. Cette « rêverie hallucinatoire » illustre pour Bénézet l'écriture « charnelle » de Varda, qui cherche à provoquer des sensations pour susciter la réflexion (ch. 5).

*Les Dites Cariatides.* TF1, Ciné-Tamaris, 1984. Film de commande de TF1 sur les cariatides qui, avec les atlantes, se sont développées sur les murs de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle et font partie du paysage. Invoquant *Ways of Seeing* de John Berger, McNeill explore les techniques utilisées par Varda pour faire voir ces femmes statues et pour révéler les strates idéologiques cachées dans l'architecture, notamment celles concernant les femmes.

McNeill, Isabelle. « Ways of Seeing in Agnès Varda's *Les Dites Cariatides* (1984) », Barnet, pp. 109–126.

*Sans toit ni loi.* Interprété par Sandrine Bonnaire, Macha Meryl, Stéphane Freiss et Yolande Moreau, Ciné-Tamaris, 1985. Un des plus grands succès de Varda, *Sans toit ni loi* fait le portrait d'une marginale découverte morte dans un fossé en la suivant dans son errance et à travers les témoignages de ceux qui l'ont croisée. Pour Flitterman-Lewis, Varda réalise avec ce film le projet féministe de créer un cinéma (auto)réflexif tout en redéfinissant le plaisir filmique. Elle analyse les procédés qui permettent d'éviter le regard voyeur du cinéma traditionnel et de maintenir l'altérité de Mona. Dans son sillage, Smith (ch. 4) et Herbeck explorent la fragmentation de la vision et son impact sur le portrait de la protagoniste, et Gorbman montre comment la musique de Joanna Bruzdowicz constitue un facteur de distanciation. Hayward voit dans la cinécriture de Varda—les références intertextuelles, la discontinuité, son jeu avec les codes du road movie et du film policier—une autre facette de son féminisme. Picand établit un parallèle entre le projet cinématographique de Varda et celui du Nouveau Roman. Vasse évoque les rapports entre le film et le cinéma primitif, et Bastide explore les mythes d'Aphrodite et de Dionysos qui structurent le film. Pour Conway (56–71), le recours à l'improvisation dans *Sans toit ni loi* marque un tournant dans la méthode de travail de Varda. Singerman propose des pistes pour exploiter le film dans des cours de cinéma.

Bastide, Bernard. « 'Mythologies vous me faites rêver !' ou mythes cachés, mythes dévoilés dans l'œuvre d'Agnès Varda », Estève, pp. 71–83.

Flitterman-Lewis, Sandy. « The 'Impossible Portrait' of Femininity :

*Vagabond* », *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia UP, 1996, pp. 285–315.  
Gorbman, Claudia. « Varda's Music.” *Music and the Moving Image*, vol. 1, no. 3, Fall 2008, pp. 27–34.

Hayward, Susan. « Beyond the Gaze and into Femme-Filmécriture : Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) », *French Film : Texts and Contexts*, dirigé par Susan Hayward et Ginette Vincendeau, Routledge, 2000, pp. 269–80.

Herbeck, Mariah Devereux. « 'Pluralized Narrative' : More Is Less ? The Paradox of Pluralized Perspectives », *Wandering Women in French Film and Literature: A Study of Narrative Drift*, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 129–56.

Picant, Jérôme. « *Sans toit ni loi* ou la boucle imparfaite », *Estève*, pp. 141–54.

Singerman, Alan. « *Sans toit ni loi* », *Apprentissage du cinéma français*, Focus/Hackett Publishing, 2004, pp. 347–67;

---. « *Vagabond* », *French Cinema. The Student's Book*, Focus/Hackett Publishing, 2006, pp. 353–73.

Vasse, David. « *Sans toit ni loi*. Un film trouvé dans le fossé », *Fiant et al.*, 35–42.

### **Les films avec/« autour de » Jane Birkin en 1987**

*Jane B. par Agnès V.* (documentaire). Interprété par Jane Birkin, Ciné-Tamaris, 1987.

*Kung-Fu Master*. Interprété par Jane Birkin, Mathieu Demy, Charlotte Gainsbourg, Lou Doillon, Ciné-Tamaris, 1987.

*Jane B. par Agnès V.* est un « portrait en cinéma » « autour de Jane » (Varda 185), « un film-kaléidoscope » (184) dans lequel Varda essaie de dépeindre Jane Birkin par le biais de dialogues, de mini-fictions, de tableaux vivants, de photos de famille ou de magazines et de scènes dans les maisons qu'elle a habitées, entre autres. *Kung-Fu Master*, son film « jumeau », est une fiction sur une femme d'une quarantaine d'années qui vit une liaison avec un camarade de classe de sa fille âgé de quatorze ans. Ce deuxième film est né d'un récit écrit par Birkin que celle-ci a montré à Varda pendant le tournage de *Jane B.* Curot établit une typologie des références picturales de *Jane B.* et montre qu'elles contribuent à la définition du style filmique de Varda, un style d'« essayiste à caméra ». Smith (ch. 4 et 6) et les commentatrices ultérieures soulignent l'aspect collaboratif et autoréflexif de ce portrait. Pour Cooper, le projet de Varda est éthique dans le sens où elle intègre les désirs de son sujet. McFadden analyse l'incidence de la présence physique de Varda sur la représentation du corps féminin et le statut de Varda en tant que réalisatrice. Flitterman-Lewis explore les liens entre les deux films, en particulier le thème du désir.

Cooper, Sarah. « Film Portraits : From Jane B. to Agnès V. », *Selfless Cinema? : Ethics and French Documentary*, Legenda, 2006, pp. 77–90.

Curot, Frank. « Références picturales et style filmique dans *Jane B. par Agnès V.* », *Estève*, pp. 155–72.

Flitterman-Lewis, Sandy. « Magic and Wisdom in Two Portraits by Agnès Varda: *Kung-Fu Master* and *Jane B. par*

Agnès V. », *Screen*, vol. 34, no. 4, 1993, pp. 302–20.

McFadden, Cybelle H. « Reflected Reflexivity in *Jane B.* par Agnès V. », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, no. 4, Aug. 2011, pp. 307–324.

### **Les films sur Jacques Demy (1990–1993)**

Au début des années 1990, Varda a consacré trois films à l'enfance et à l'œuvre de son mari, le cinéaste Jacques Demy, qui était en phase terminale et est mort fin 1990.

*Jacquot de Nantes*. Ciné-Tamaris, 1990, est le récit fictionnalisé de l'enfance de Demy à partir des souvenirs qu'il était en train d'écrire. Varda l'a réalisé « pour lui faire plaisir mais aussi pour filmer la naissance d'une vocation » (202). Elle inclut des images de Demy en 1990 et le dépeint à trois stades de son enfance en privilégiant les moments qui auraient inspiré ses films. Chaque moment clé est suivi d'un extrait d'un film de Demy introduit par une main dessinée sur l'écran, que Varda compare aux guillemets d'une citation.

*Les Demoiselles ont eu 25 ans*. Ciné-Tamaris, 1992. Varda a fait ce « documentaire subjectif » (196) à l'occasion des commémorations organisées par la ville de Rochefort pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire des *Demoiselles de Rochefort*, un des plus grands succès de Demy. Le film comprend des images filmées par Varda pendant le tournage en 1966, des témoignages de gens qui avaient participé au film, et l'intervention de sept paires de jumelles résidant à Rochefort en 1991—

hommage très vardien aux deux actrices jumelles du film, Catherine Deneuve et Françoise Dorléac.

*L'Univers de Jacques Demy*. Ciné-Tamaris, 1993 (documentaire).

C'est « un portrait intéressant quoiqu'incomplet » sur Jacques Demy. Varda inclut des extraits d'une quinzaine de ses films, des scènes de tournage, des commentaires en voix off, des témoignages d'acteurs, de techniciens et d'anonymes qui ont été touchés par ses films.

Pour Danks, ces trois films font écho à d'autres films de Varda dans leur traitement de l'espace et du portrait et dans l'approche collaborative de la réalisatrice, mais s'en démarquent par leur ton élégiaque et leur focalisation sur le passé. Smith et Le Forestier s'intéressent à la collaboration entre Varda et Demy sur *Jacquot de Nantes*. Le Forestier voit surtout dans le film « une réflexion sur la complexité de l'auteurialité cinématographique » (176). Selon Smith (ch. 6), Varda imprime sa patte en privilégiant le thème du spectacle au niveau du récit et de la mise en scène. L'entretien de Decock contient des informations sur la réalisation du film.

Danks, Adrian. « Living Cinema : The 'Demy Films' of Agnès Varda », *Studies in Documentary Film*, vol. 4, no. 2, 2010, pp. 159–172, doi: 10.1386/sdf.4.2.159\_1.

Decock, Jean. « Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes* », *The French Review*, vol. 66, no. 6, May 1993, pp. 947–958.

Le Forestier, Laurent. « Signer, dé-signer, dessiner : la fonction auteur dans Jacquot de Nantes. Fiant et al., 167–76.

*Les Cent et une Nuits de Simon Cinéma*. Interprété par Michel Piccoli, Marcello Mastroiani, Julie Gayet, Mathieu Demy, etc., Ciné-Tamaris, 1994.

Un divertissement ludique—tièdement reçu et n’ayant pas fait l’objet de travaux académiques—à l’occasion du centenaire du cinéma. Michel Piccoli y incarne Monsieur Cinéma, un vieillard sénile ayant endossé toutes les casquettes du 7<sup>e</sup> art. Il embauche une jeune cinéphile pour qu’elle lui rappelle ses souvenirs de cinéma—illustrés par une cinquantaine d’extraits de films—et l’aide à recevoir les stars françaises et internationales (Moreau, Deneuve, De Niro, etc.) qui lui rendent visite.

*Les Glaneurs et la glaneuse*. Ciné-Tamaris, 2000, et *Deux ans après*, Ciné-Tamaris, 2002.

Inspirée par *Les Glaneuses* de Millet (1857), Agnès Varda sillonne la France pour faire un documentaire sur les glaneurs d’aujourd’hui, qui ramassent de la nourriture dans les champs et les poubelles par nécessité ou par choix, ou des objets de récupération, que certains transforment en art. Glaneuse elle aussi, Varda filme les déchets, les excentriques, les anonymes en marge de la société, et même son corps vieillissant. *Les Glaneurs* aura une suite, *Deux ans après*, dans laquelle Varda retrouve certains de ses « personnages » et réfléchit sur son film à la lumière des commentaires qu’elle en a reçus. Très grand succès populaire et critique, *Les Glaneurs* a fait l’objet de nombreuses études dont la plupart s’intéressent à la tension entre le documentaire social, la réflexion esthétique et le projet autobiographique (voir par ex. Bénézet ch. 5, Cooper,

Rosello). Certain.e.s vont presque jusqu’à parler de film politique tout en notant ce qui le distingue du cinéma social des années 90 (Cruikshank, O’Shaughnessy, Rachlin, Tyrer). Conway (71–88) présente aussi la genèse du film et l’évolution de la métaphore du glanage au cours de son élaboration. Voir Vesey pour une analyse de la bande-son et Singerman pour enseigner le film dans des cours de cinéma.

Cooper, Sarah. « Film Portraits : From Jane B. to Agnes V. », *Selfless Cinema ? : Ethics and French Documentary*, Legenda, 2006, pp. 77–90.

Cruikshank, Ruth. « The Work of Art in the Age of Global Consumption : Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* », *Esprit Créateur*, vol. 47, no. 3, 2007, pp. 119–132.

O’Shaughnessy, Martin. « Suffering in Silence: Bodily Politics in Post-1995 French Film », *French Cultural Studies*, vol. 15, no. 3, 2004, pp. 219–33.

Rachlin, Nathalie. « L’Exclusion au cinéma : le cas d’Agnès Varda », *French/Francophone Culture and Literature through Film*, dirigé par Catherine Montfort et Michèle Bissière, *Women in French Studies*, 2006, pp. 88–111.

Rosello, Mireille. « Agnès Varda’s *Les Glaneurs et la glaneuse* : Portrait of the Artist as an Old Lady », *Studies in French Cinema*, vol. 1, no.1, 2001, pp. 29–36.

Singerman, Alan et Michèle Bissière. « *Les Glaneurs et la glaneuse* », *Le Cinéma français contemporain. Manuel de classe*, Hackett Publishing Company, 2017, 271–87;

---. « *The Gleaners and I* », *Contemporary French Cinema. A Student's Book*, Hackett Publishing Co., 2018, pp. 275–91.

Vesey, Alyxandra. « Waste Not : *Les Glaneurs et la glaneuse* and the Heterogeneous Documentary Film Score », *Studies in French Cinema*, vol. 14, no. 3, 2014, pp. 167–179.

***Ydessa, les ours et etc.*** Ciné-Tamaris, 2004. Court métrage documentaire sur une exposition de milliers de photographies ayant en commun la présence d'un ours en peluche. Varda a tourné ce film pour rendre la complexité de ses émotions lors de cette exposition et le choc subi à la fin. Bénézet (ch. 5) analyse la façon dont Varda recrée le sentiment d'oppression du public, et elle présente Varda et Hendele—la collectionneuse et commissaire de l'exposition—comme des « passeuses » et « enchanteuses » qui invitent à voir le monde sous un angle différent.

### **Les (films d') installations**

À partir des années 2000, Varda a réalisé des installations, dans lesquelles le cinéma est un des éléments parmi d'autres. Les plus connues sont *Patatutopia*, présentée à la Biennale de Venise en 2003, où Varda déambulait en costume de patate ; les huit installations de l'exposition *L'Île et elle* à la Fondation Cartier en 2006, hommage à l'île de Noirmoutier que Varda et Demy aimaient tant ; et une installation commandée par le ministère de la Culture pour la cérémonie d'Hommage de la Nation aux Justes de France au Panthéon en 2007. Ces installations ont fait l'objet de nombreuses études. Conway (89–107) analyse *Patatutopia* et *L'Île et elle*. Barnet (« 'Elles-Ils Islands' ») décrit les

sensations éprouvées en parcourant l'exposition sur Noirmoutier. Fiant (177–225) consacre une section de quatre articles à « Varda plasticienne » : les articles de Conway, Gailleurd et Scheinfeigel décrivent en détail certaines installations de *L'Île et elle* et les relient à des films de Varda ; Flitterman-Lewis, quant à elle, discute l'installation au Panthéon et montre comment Varda inclut les exclus (les enfants juifs et les femmes) dans la commémoration. Bénézet (31–36) et DeRoo (ch. 6) se focalisent sur *Les Veuves de Noirmoutier, l'installation centrale de L'Île et elle*, inspirée par les réflexions de Varda sur son propre veuvage. Elles montrent que *Les Veuves* (dont Varda tirera le film *Quelques veuves de Noirmoutier* en 2006) est une continuation de la pratique cinématographique féministe de Varda. Barnet (« Out of sites ») explore des installations moins connues de Varda en 2012 et 2014.

Barnet, Marie-Claire. « 'Elles-Ils Islands' : Cartography of Lives and Deaths by Agnès Varda », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, no. 1, Spring 2011, pp. 97–111.

---. « Out of sites : Art Matters, Contemporary Activism, and Public Encounters with Agnès Varda », Barnet, pp. 171–96.

***Les Plages d'Agnès.*** Ciné-Tamaris, 2008. Documentaire que Varda décrit sur son site officiel comme une « auto-biofilmographie poétique et ludique ». Elle l'a filmé sur des plages qui ont marqué sa vie, à Noirmoutier, en Belgique, en Californie, et même dans la rue Daguerre à Paris, transformée en plage pour l'occasion. La plupart des critiques ont étudié l'esthétique du film, basée sur le collage et la discontinuité

(comme Conway 108–19 et DeRoo ch. 7) et sa contribution à la représentation de la vieillesse, de la mémoire et du deuil. Bluher dégage les aspects du film qui relèvent de l'autoportrait et expriment les émotions passées et présentes. Pour Conway, DeRoo et McFadden, Varda cherche davantage à exprimer sa vision esthétique, mémorialiser son œuvre et assurer la place des femmes dans le cinéma français qu'à raconter sa propre vie. Handyside explore l'apport d'œuvres périphériques de Varda (dont *Ulysse* et un bonus du DVD de *Plages*) à l'appréciation du film.

Bluher, Dominique. « Autobiography, (Re-)Enactment and the Performative Self-Portrait in Varda's *Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès* (2008) », *Studies in European Cinema*, vol. 10, no. 1, 2013, pp. 59–69.

Handyside, Fiona. « La Mer, la mer, toujours recommencée : A Centrifugal Reading of the Beach in the Work of Agnès Varda », *Barnet*, pp. 127–142.

McFadden, Cybelle. « Reflected Reflexivity: Agnès Varda's Aging Female Body », *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Fairleigh Dickinson P, 2014, ch.1.

*Agnès de ci de là Varda*. Arte/Ciné-Tamaris, 2011.

Série de cinq documentaires réalisés pour la chaîne Arte dans lesquels Varda filme des rencontres qu'elle a faites aux quatre coins du monde de 2008 à 2011, en privilégiant les artistes (mais en évitant l'idée de « chef d'œuvre, pas toucher », dit-elle dans un entretien, « Je veux qu'on sente l'amour que j'ai pour l'art et pour les gens, et que je sois un peu une

intermédiaire, un go-between »). Le compte rendu de Prédal rend bien le contenu et l'esprit de la série, qu'il considère « autant home que road movie, journal intime, carnet de voyage et magazine culturel ». Bénézet (63–68) révèle les liens qui existent entre Varda et des artistes apparemment très différents d'elle. Elle attribue la fragmentation du documentaire au désir de Varda d'intéresser le plus grand nombre possible de spectateurs et spectatrices.

Prédal, René. « Cinéma français: *Agnès de-ci de-là Varda* », *Jeune Cinéma*, déc. 2011–janv. 2012, pp. 20–23.

*Visages villages*. Réalisé par Agnès Varda et JR, Ciné-Tamaris, 2016.

Varda et l'artiste JR, de plus de cinquante ans son cadet, sillonnent la France et font des portraits géants de gens ordinaires qu'ils collent dans des lieux insolites comme sur une maison de mineur, un château d'eau, une grange, un blockhaus, ou un train. En chemin, ils discutent aussi de leur collaboration et tissent une amitié intergénérationnelle. Conway et Bénézet soulignent les liens entre ce film et les documentaires précédents : même intérêt pour les lieux, pour les rencontres, pour le recyclage d'anciennes photos, même pratique d'un cinéma sensuel et conceptuel à la fois qui fait réfléchir le spectateur. La collaboration avec JR explique l'importance accrue des thèmes de l'amitié, de la vieillesse et de la transmission entre les générations.

Bénézet, Delphine. « Varda en vadrouille/*Agnès on the Road Again*, an Extended Review of *Visages Villages* by Agnès Varda & JR (2017) », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 22, no. 4, 2018, pp. 406–17.

Conway, Kelley. « *Visages Villages : Documenting Creative Collaboration* », *Studies in French Cinema*, vol. 19, no. 1, 2018, pp. 22–39.

*Varda par Agnès*. Ciné-Tamaris, 2019.

Le dernier film de Varda, présenté en première mondiale au festival de Berlin en février 2019, un mois avant sa mort. Le film revient sur l'ensemble de sa carrière en montrant des conférences de Varda sur son œuvre abondamment illustrées d'extraits de ses films et installations. Varda insiste sur trois notions importantes : « inspiration (pourquoi), création (comment), partage ». Ce film est plus traditionnel que ses documentaires précédents, mais l'humour et la fantaisie sont toujours là.

### **JOB ANNOUNCEMENT**

Three-Year Visiting Assistant  
Professor of French  
Swarthmore College: Modern  
Languages & Literatures Department  
Location: Swarthmore, PA 19081  
Open Date: Sep 23, 2019

#### **Description**

The French and Francophone Section of the Department of Modern Languages and Literatures at Swarthmore College invites applications for one position at the level of Visiting Assistant Professor of French.

A PhD in French Studies with a specialization in 18th-19th centuries at the time of appointment is required. Particularly welcome will be a candidate with a secondary interest in environmental studies, queer studies or medical humanities.

The successful candidate will teach two courses a semester in French at all levels in a student-centered environment, and

will be expected to demonstrate a commitment to French language teaching that speaks to and motivates undergraduates from diverse backgrounds.

This position is outside the tenure stream and will begin in Fall 2020. Benefits package and salary competitive.

#### **Qualifications**

Demonstrated excellence in teaching undergraduate-level French is required as well as native or near-native fluency in French and English. A knowledge of proficiency-based assessment, ACTFL standards and OPI scales are required. Also required are language learning assessment skills and proficiency in the use of technologies for the language classroom.

#### **Application Instructions**

Applications received by November 15th, 2019 will receive full consideration, though the position will remain open until filled. Please submit a curriculum-vitae, cover letter, teaching portfolio (including teaching philosophy, teacher evaluations, 3 sample syllabi), and three letters of recommendation (at least one letter should address teaching performance). Apply online at: [apply.interfolio.com/68891](https://apply.interfolio.com/68891)

Please address any questions you may have to Sue McCarthy, Administrative Assistant, [smccart1@swarthmore.edu](mailto:smccart1@swarthmore.edu).

Preference will be given to candidates with exceptional qualifications, particularly those with demonstrable commitments to a more inclusive society and world. Swarthmore College is an Equal Opportunity Employer. Women and minorities are encouraged to apply.