

The Spectator's Position as a Thinking Space for the Contemporary Essay Film: *Face aux fantômes* (2009) and *Jaurès* (2012)

This article aims to carry out an analysis of the spectatorial position as a thinking space for the contemporary essay film based on the comparative study of two Francophone films: *Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli and Sylvie Lindeperg, 2009) and *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012). The dialogism of the essay film, the interpellation to the spectator to produce self-reflection on their position and critical thinking about the images shown, is then generated from the premise of identification. The analysis shows how *Face aux fantômes* offers an audiovisual thinking process on the mobilization of the gaze of the *emancipated spectator* theorized by Jacques Rancière, while *Jaurès* provokes the same reflection from the opposite approach: the fixation of the gaze and the representation of spectatorial passivity. In this way, both films reveal the possibilities of the spectator's position as an epistemological space for the contemporary essay film.

Date submitted: 13/02/2022

Date accepted: 11/05/2022

Keywords

CONTEMPORARY ESSAY FILM

FRANCOPHONE CINEMA

THINKING PROCESS

SPECTATOR POSITION

MOBILIZATION OF THE GAZE

CRITICAL THINKING

SELF-REFLECTION

Lourdes Monterrubio Ibáñez

lourdes.monterrubbio-ibanez@univ-paris1.fr

orcid.org/0000-0003-0566-3666

Film Studies researcher at the Institut ACTE, Paris 1 University Panthéon-Sorbonne, where she is developing the research project EDEF – Enunciative Devices of the European Francophone Essay Film, awarded a Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship. She is the author of *De un cine epistolar* (Shangrila, 2018) and editor of *Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema* (Área Abierta, 2019). She has also published several articles, in particular on the essay film, epistolary cinema and other cinematic writings of the self.

Introduction

The essay film presents as one of its defining characteristics its dialogical nature between author and spectator and, consequently, the role of the latter in the construction of the film. Its evolution consolidates the dialogism between the enunciating subjectivity/ies and an equally individualized spectator. Following the reflections of Laura Rascaroli and David Montero, it establishes an I-you relationship that allows a dialogue with a real spectator to address and interpellate: “The essayist [...] allows the answers to emerge somewhere else, precisely in the position occupied by the embodied spectator [...] The two subject positions, the ‘I’ and the ‘you,’ determine and shape one another” (Rascaroli 2009, 36). Thus, an “active spectatorship” emerges, allowing the development of critical thinking: “interpellation in essayistic films is a liberating force since it encourages the viewer to develop a critical position” (Montero 2012, 121); and the self-reflection about our own position as spectators: “the audience is invited actively to reconsider their role and what is expected of them in order to reflect upon their own status as spectators” (2012, 118–19). The essay film explores and delves into the possibilities of this dialogical nature, producing different dynamics and displacements between both positions: “An important element when considering viewer positioning in essayistic filmmaking is the discursive displacement of the author towards the interpretative field of the viewer [...] The same process can be observed from the other side, allowing the reader to actually re-experience the original process of reflection” (2012, 124). In general, we can say that the essayist’s position has moved from being the author of the images, behind the camera—*Lettre de Sibérie* (1958)—to being the editor of both their own images and those of others,

in the editing room—*Scénario du film Passion* (1982)—until a progressive dematerialization of this position associated with digital technology in contemporary essay films. It also implies a progressive approach of the filmmaker to the spectator’s position. This article aims to carry out a comparative study of two contemporary Francophone essay films that are generated precisely from the identification between filmmaker and spectator, since the former decides to place themselves in the position of the latter. It is a practice that we rarely find in the European Francophone essay film before, and which would be confirmed as an epistemological space for the contemporary essay film.

Face aux fantômes (Jean-Louis Comolli and Sylvie Lindeperg, 2009) and *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012) are generated from the premise of placing the authors in the physical position of the spectator, of bringing the approach-distance dynamics of that I-you relationship to identification, from where to generate an audiovisual thinking process. In addition, and in a very significant way, in both cases this condition of spectator is shared by two individuals, enabling intersubjectivity between the two, a second level of dialogism between the internal spectators of the film. This premise generates different levels of thinking: the one that occurs on the first spectatorial level—the projected audiovisual pieces—; between the projection and the spectators-filmmakers; between both internal spectators; and finally, between those internal spectators and the spectator of the essay film. In this way, parataxic (Català 2014) and interstitial (Rascaroli 2017) thinking, and the sentence-image (Rancière 2003) as a defining element of the audiovisual thinking process (Monterrubio Ibáñez 2019, 2021a, 2021b, 2022), will be generated at three different levels. The essay film then produces a reflection about the

mobilization of the spectator's gaze inherent to both self-reflection and the production of critical thinking. My analysis aims to carry out a comparative study of both works that allows us to determine the elements, strategies and results of converting the spectator's position into the epistemological space for the essay film, of bringing the filmmaker-spectator dialogism to identification.

Face aux fantômes: From the mobilization of the gaze

Comolli and Lindeperg's film emerges as an audiovisual reflection on the latter's literary essay, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire* (2007). Thus, the reflection on the memory-history-art axis from the film by Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1956) and its author become protagonists of an essay film that places the historian as a spectator, accompanied by the filmmaker. Reflection aims to expand its territory to convert the literary spectator-historian into a filmic one, through a thinking process that the filmmaker transforms into an audiovisual process. To do this, both interlocutors are located in a kind of laboratory-projection room that will allow multiple reflections on the position of the spectator as an epistemological space: "Together, the filmmaker and the historian put themselves in front of the ghosts to consider the status of these images of the experienced bodies," "each film situates the spectator differently and singularly in front of the ghosts"¹ (Blümlinger 2014, 81, 82).

The first image of the film exposes the synthesis of its purpose. In a fixed shot of the rails upon which the camera will soon move in an interior space yet to be discovered, we hear Comolli's voice indicating the start of the shot. The camera then begins to move along the track. Finally, the shot ends with a superimposition of a close-up of the filmmaker's hands leafing

through his co-director's book (Fig. 1).² In this way, a sentence-image is generated, a synthesis of the thinking process that begins. First, a crucial shot and camera movement from Resnais' film is revisited—the shot of the abandoned railroad tracks in the Auschwitz-Birkenau camp (Fig. 2) and the tracking shot he used to shoot the film's color images—and they are moved to an interior space that we will discover is that of the spectator. Thus, not only is the reflection on Resnais' film evident, but also the self-reflection on the spectator's position. Secondly, the superimposition of the hands leafing through the book exposes how both reflections are going to bring together two perspectives from which intersubjectivity will emerge: that of the historian and literary essayist, and that of the filmmaker and cinematic essayist.

Starting from this sentence-image synthesis, the film builds a historical reflection on Resnais' film through the materialization and mobilization of the spectator's position, where we find both subjectivities conversing in the same frame. We see Lindeperg speaking and Comolli listening, surrounded by the different devices that will provide the spectatorial experience: television monitors, projection screens, slide projectors, and audio players, among others. The first archival image shown in the film, the one of the return of French deportees in 1945 that Lindeperg is explaining, is shown reproduced on a monitor, including the device and its sound (Fig. 3). Therefore, an essential question of the film is established, offering the documentary images through a kind of second spectatorial level, both visual and sonorous. In this way, the film accumulates material elements of the spectator's position, characterizing a space that evidences the mediation of the device as the spectator's first element of self-reflection. Lindeperg's explanations continue in an individual

medium shot that moves to show Comolli listening. Thus, the essay film establishes an itinerary of the spectators' gaze, showing Lindeperg as a spectator of *Nuit et brouillard* and Comolli as a spectator of Lindeperg. Next, the camera follows her through a tracking shot, while she approaches the projector with which she will show archival documents (Fig. 4). This second tracking shot is already configured as a key element of the film. The tracking shot that revealed the actuality of the concentration camps in *Nuit et brouillard* is used here to reflect on the position of the spectator—in this case a historian—as a materialization of the mobilization of her gaze. Next, the documents shown again include the materiality and sonority of their reproduction device, confirming that second level that causes self-reflection (Fig. 5). There is then a second tracking shot of Lindeperg, which now surrounds her as she speaks (Fig. 6). The camera movement evidences the spectatorial subjectivity of the historian. Her testimony is hence emphasized not as an irrefutable truth, but as an individual reflection to which different perspectives can be applied.

A new rhetorical element emerges when referring to the key of Resnais' film: the relationship between the concentration camp system and the extermination of Jews and Roma. This abyss materializes by means of a zoom-in on a photographic image. Therefore, the analytical search of the spectator, the scrutiny of the image as an epistemological search, is encrypted in this element. Then the first sound recording appears to reveal the conception of the film that would finally become *Nuit et brouillard*. Henri Michel's and Olga Wormser's statements about the historical value of films culminate in the former's proposal to make a film about the concentration camp system. Once again, we listen to the archival source while looking at its device first

(Fig. 7), to include its listener later. We still stay in that second self-reflective level of the spectatorial experience. After hearing about the origin of *Nuit et brouillard*, the film takes up the tracking shot, through a series of three shots:

- the tracking shot on its own tracks in the first shot of the film (Fig. 8);
- a tracking shot through the filming elements of the space, which again finds its correspondence in the interior tracking shots through the barracks of the camps in Resnais' film (Figs. 9 and 10);
- the end of a tracking shot on Lindeperg (Fig. 11).

Thus, a second sentence-image synthesis of the essay film is produced. The mobilization of the gaze in the historical space that Resnais executed in *Nuit et brouillard* is taken up by Comolli in the spectatorial space to show Lindeperg's mobilized gaze. It is then that the historian states the key element of her reflection. Anatole Dauman accepted the commission for a film about the concentration camp system on the condition that it was "equally defined by a high artistic ambition." In Lindeperg's words: "It is truly the moment of the transition to art." By introducing this *passage à l'art* into the reflection, the tracking shot around Lindeperg undergoes a key change: it now moves behind Comolli, including him in the image (Fig. 12). This produces a new materialization of a symbolic sentence-image. The *passage à l'art* of Resnais' film besides historical facts moves to the transition to the essayistic reflection: from Lindeperg's literary work to the audiovisual work filmed by Comolli, which implies the inclusion of the filmmaker's subjectivity and authorship. In this way, the intersubjective construction between the spectator-historian and the filmmaker who films her is exposed, embodying her thinking process in an audiovisual way, which we also observe as spectators.

By introducing the documentary material from *Les camps de la mort* (*Les actualités françaises*, 1945), we see Lindeperg, for the first time, in the spectator's position, included in the image (Fig. 13). Her body partially covers the screen, hiding the harshest image fragments. Therefore, the essay film produces a new symbolic sentence-image, in this case about the spectator's need for a critical gaze, who can "develop a critical position not only in relation to authorial discourse, but also to the screened images and other discourses which compose the essay" (Montero 2012, 121). In other words, Comolli creates a symbolic sentence-image that embodies Lindeperg's critical gaze. It then crystallizes the complete cartography of the spectator's position as epistemological space, showing its three levels: Lindeperg's position as spectator, Comolli's position as Lindeperg's filmmaker-spectator, and our position as spectators of the essay film. The configuration of this cartography enables both critical thinking about the images shown and self-reflection about the spectator's own position. Thus, the reflection developed by the essay film can address the film in question, *Nuit et brouillard*, from both perspectives: "Alain Resnais is not part of a narrative of proof by image [...] to build the right distance with them [the images] to both report on the event but build his film around a will of critical distancing of these images." Lindeperg then raises the nuclear question of the spectator's position: "What is the relationship between seeing, believing and knowing" and expresses Resnais and Jean Cayrol's starting point: not to use the question of the proof image, but to consider that, on the contrary, "they are not able to allow us to apprehend the event."

In this way, the first third of *Face aux fantômes* constructs the cartography of the spectator's position, of the different spectators and their possibilities, to

give them the tools of reflection with which to contemplate *Nuit et brouillard*. Its images are shown to us for the first time from a first spectatorial level 25 minutes into the film, without the device mediation, in order to now be able to apply critical distance and self-awareness in its viewing. The spectators of the essay film face the images on the first level after having reflected on our position as such. Therefore, this first level is reserved for *Nuit et brouillard*. The first fragment corresponds with the color tracking shots filmed at Auschwitz-Birkenau; the second with archival images in black-and-white; and the third with a combination of both. It is then that Lindeperg's words, addressing again the idea of the film's *passage à l'art*, are shown to us with a second tracking shot behind Comolli, in the opposite direction to the previous one (Fig. 14). While Resnais made this transition through the filming of color images through tracking shots, Comolli transfers this element to embody the mobilization of the spectator's gaze, identified with Lindeperg, to ask them if "art itself has the potency of truth."

The second sound document, the words of Resnais himself, takes up the representation of the first, Lindeperg listening to it, to then create a second superimposition that now also includes sound. Resnais' words evoke some images found in Amsterdam, of German officers on the platform of a deportation convoy, shown to us superimposed on the sound reel from which the audio comes (Fig. 15). Thus, Resnais is also characterized as a spectator of the documentary images on which he worked. While previously we saw Lindeperg as a spectator of the images from *Les camps de la mort* on a monitor that she partially hid, now we observe her contemplating the only moving images that show a deportation convoy, in Westerbork (Fig. 16). This confirms the critical position of the spectators besides the images. While

before she hindered the viewing of “the intolerable image” that “prevented any critical distance” (Rancière 2009, 89), tracing “a straight line from the unbearable spectacle” (2009, 103), now she gives way to silent images without manipulation (we observe the time code on them).

Next, the *passage à l'art* of these images materializes audiovisually. Resnais decided to show them in his film together in a single block and in the absence of Jean Cayrol's commentary; only accompanied by Hanns Eisler's music. However, he included three shots of an old man with two children that belong to material found in Warsaw. This double viewing hence exemplifies the *passage à l'art* on which they reflect, and the spectator is interpellated to reflect on too. The tracking shot on Lindeperg when recounting the relevance of the only shot of a person looking at the camera evidences once again the mobilization of the spectator's gaze, of the critical thinking that must question that *passage à l'art*. The image, which shows a young girl—Anna Maria (Settela) Steinbach, who was discovered in 1997 to be Roma—will become an icon of the Shoah, and the essay film freezes it as such. Addressing hitherto unknown photographic images of Himmler's visit to Monowitz, to the IG Farben factory, in 1942, which prove how concentration camp prisoners became the workforce of the Third Reich, Lindeperg exposes how these allowed “adjustment of the viewing to the knowledge” while a new tracking shot associates this capacity with the critical position of the spectator. A second visit to Birkenau to attend the gassing of Dutch Jews links the concentration system with the extermination of the Jewish and Roma population. The emergence of the *final solution* in the film script, and its suppression in its definitive commentary, is then represented with a second zoom-in on an image and the subsequent tracking

shot on Lindeperg. Thus, the filmmaker spectator of the archival images identifies with the spectator of the created film. It is in this moment that the film shows again, in the first level, the conclusion of *Nuit et brouillard*, ending the second part of *Face aux fantômes*.

The third and last part focuses on Lindeperg's subjectivity as a spectator-historian of the film, based on her study of Olga Wormser's work. The camera now covers the distance between the screen and its spectator, the space that embodies the mobilization of the spectator's gaze in front of the work. Therefore, it is Wormser's encounter with the film that allows Lindeperg to understand the necessity of reversing the perspective: *Nuit et brouillard* creates a “circle of knowledge” between history and art in the process of its construction. Only twenty years later, Wormser will conclude her investigation of the “history in the making.” Lindeperg also decided to abandon the historian's distance and enter Olga's atelier.

The third sound document of the film, again Resnais' statements, in this case about the writing of Cayrol's commentary and Marker's participation in it, is shown again with Lindeperg's figure listening to it, in front of the device. A tracking shot on the physical space of the essay film, in the opposite direction to the previous one, now generates the third superimposition, with the image of Annette Wieviorka's book: *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli* (2003) (Fig. 17). Next comes the conversation between Lindeperg and Wieviorka, the latter becoming a third spectator, also a historian. Once again, the tracking shot generates intersubjectivity, the exchange between both spectatorial gazes, whose nature is emphasized by placing them, again, in the spectator's space, with the screen behind them on which projected images appear at times. Their conversation about how Resnais' film became the definitive film on

genocide, at the same time that it began to be criticized for the perception of the Shoah it conveys, finds its reflection in the paradox that implies that historians, until the 1980s, worked on it without being its spectators, reducing their study to Cayrol's commentary, ignoring its images. Wieviorka addresses the evocative power of Birkenau's color images even though they do not show the evoked object.

The conversation between both historians gives way to the fourth sound document, again from Resnais, explaining the decision, and the experience, of shooting in color and with tracking shots. A new sentence-image synthesis of the film and of the reflection it has developed is then produced. On the sound image of Resnais, we see, in the first level, a black-and-white photograph of the shooting, assembling the rails for the tracking shot. Next, the images from the beginning of the film, with that unique vertical tracking shot with which we are situated in the present of the film, are silent, accompanied by the sound of the audio reel. Resnais' words reemerge when the film appears projected on the screen Lindeperg observes: first the documentary photography of the shooting; then the images of the film; and finally a new photographic image of the shooting. Now it is not the camera that moves on Lindeperg but the historian who moves from one side of the screen to the other as it shows the color tracking shot from *Nuit et brouillard* (Figs. 18 and 19). Thus, the *passage à l'art* materializes through the convergence of the four spaces:

- that of Resnais as a creator through the convergence of his sound testimony, the black-and-white archival photographs of the shoot and the color images of the film;
- that of Lindeperg as a spectator in front of these images, displacing her position as a spectator at the same time as Resnais' tracking shot moves;

- that of Comolli as the essayist who creates this convergence;
- the spectator who must generate their own reflection of what is perceived.

Resnais' fifth sound document, again with Lindeperg listening, offers us the filmmaker's determination: "I don't want to make a monument to the dead." Doing so would mean not articulating critical thinking. Resnais explains the filmmaker's need for it, with whom the spectator can identify at this moment of the reflection. The censorship of one's own work is analysed with the question of the *corps indésirable of the gendarme*, as a testimony of the collaboration of the French state in the arrests of the Jewish population. The external censorship, of the projection in Cannes, with the sixth sound document, in this case by Dauman, evidences the present value of the film in relation to the Algerian War. To conclude, Lindeperg addresses the issue of the translation of the film commentary, as a new stage where critical thinking can materialize, and therefore exercise it in its viewing. The translation of Cayrol's text into German was carried out by Paul Celan, who knew how to *transfer* the work to the critical needs of the German people, displacing some of its meanings. "I am not responsible" becomes "I am not guilty;" "the old concentrationary monster" turns into "racial madness." In this way, Celan also contributes his critical thinking, confirming that it can be applied from any position.

The film's reflection is coming to an end. The two previous zooms in on archival images are now completed with two other zooms on Resnais' film: a zoom-out on the image of the film that evoked the first image of the essay film—the color image of Birkenau rails— and a zoom-in on the black-and-white image of the yard at the entrance to Auschwitz. Once again, the mobilization of the gaze finds a final materialization as the search for the critical distance

through the movements of distance and approach. In her final digression, Lindeperg takes up the figure of Olga Wormser to conclude the work with its core, confirming “a sort of duplication with the figure of the historian Olga Wormser on whose steps she continues to advance in her quest for truth” (Véray 2011, 187). By taking up Daniel Arasse’s reflection (2006), the historian delves into the dialectics of emotion-knowledge regarding the work of art: “There are two forms of emotion in front of the work of art [...] there is the one that springs from the visual shock of the first viewing, and then there is something else that can put the work of time, the learning of the gaze.” Lindeperg recognizes how Wormser made this journey: mobilizing her gaze, changing her point of view, transforming emotion into reflection. A final tracking shot from the projection screen to the figure of Lindeperg synthesizes the itinerary from the work of art to the spectator’s position from which the essay film has been made, hence showing the distance to be covered, the need for the displacement of the gaze: “Displace our gaze on this film *Nuit et brouillard* that we thought we knew, that we thought we had seen, but at the same time that we had lost sight [...] that we re-learn to see it differently.” Lindeperg exposes her final conclusion as spectator of the film, as an example of any spectator, which generates the self-reflection of her experience as such:

By positioning my gaze following Olga Wormser’s gaze, by placing my steps in her footsteps, it is also a reflection that I wanted to pursue regarding my own relationship to this film *Nuit et brouillard*, on which I had started to work in ‘87. And, as Olga, it had finally taken me twenty years to achieve it [...] I had the impression that I had not been able to see it.

***Jaurès*: From the immobilization of the gaze**

Jaurès is also generated from the position of the spectator, who on this occasion does not face the images of history but those of contemporary reality. In this case, the filmmaker, Vincent Dieutre, is in the editing and recording room to show a film to his friend Eva Truffaut; images about which they talk while contemplating them. The initial shots of the editing table, the projected images and the characters who observe them present this new space of enunciation from the spectator’s position. The projected film, made by Dieutre, consists of the images captured from the apartment window of his lover, Simon, in the Parisian neighborhood of Jaurès, over several months, from the winter to the summer of 2010. From that window we see the metro station of the same name and the Saint-Martin canal where an Afghan refugee settlement has been established, which will be the theme of the images shown. Dieutre and Truffaut, Vincent and Eva—we will call them that in their capacity as characters—contemplate the images, unknown to the latter, with headphones and in front of microphones that record their words to be included in the film. In this way, Eva identifies with the spectator who sees the work for the first time. Based on the questions that the images raise for Eva, Vincent will narrate two parallel existences: that of the refugees outside, captured in the visual image; that of the couple’s relationship inside, which remains offscreen and materializes only through the sound image. And finally, a third space, that of the experience of both as spectators of the images.

While *Face aux fantômes* focused on the space of that second spectator level that led reflection through its mobilization, *Jaurès* focuses on the first level accompanied by the sound image of its spectator’s comments. Therefore, Dieutre creates two simultaneous

off-screen images: that of Vincent and Simon in the projected images; and that of Eva and Vincent as their spectators. The spectator's gaze is fixed to a position, to the images taken from a window. The frame changes between shots, but the camera always remains fixed. There is no movement in the frame either. The spectator's self-reflection and critical thinking are generated through this immobilization, through the cohabitation and dialectics between the inside and outside of the images shown, and between the spectatorial experiences of the internal characters, with which to confront the spectator's own experience. The interpellation is hence doubled, facing the images and facing the different spectatorial experience of Eva and Vincent: she viewing the images for the first time; he explaining them in response to her questions. The parallel between the visual image of the outside of the refugees' reality and the sound image of the inside of the couple's reality is established through a sort of clandestine love. Simon did not want to make their relationship public, and Vincent never had access to his lover's apartment in his absence. Thus, the refugees from the canal and Dieutre share the same temporality. If the former take refuge in the canal at night and pick up the camp in the morning to return to it at the end of the day, Dieutre only shares with his lover the nights after work and the mornings before starting the day. This generates the structure of the projected film: alternating mornings and nights in which actions and characters will be repeated. Outside the daily life of refugees; inside that of the lovers.

The images follow each other while Eva asks about the beginning of the relationship. At the same time a piano melody emerges from the sound image; it is Simon, practicing "À Chloris" (1913),³ a piece by Reynaldo Hahn with which the film begins. It will become

the leitmotif of the film and a symbolic sentence-image of the *passage à l'art* of contemporary reality through a kind of progressive recreation: Simon's clumsy rehearsals on the piano; the real melody; the fragmented recitation of part of its lyrics by Eva and Vincent—changing the name of Chloris for that of Simon—; until they finally sing the piece together. Eva's first questions deal with the biography of Simon, an activist and social worker in different parts of the world who, back in Paris, has retired and now collaborates as a legal adviser in an association that helps refugees with their asylum applications. Thus, Simon in his working life is a direct witness to the reality faced by the refugees who appear in the image, and to the dialectic-cohabitation offered by the film: "He would let go of all the pain, while down there in front of his eyes were these refugees. They were very young and might need his help the next day, or the day after."⁴ The first transition between both spectatorial levels then takes place, from the first to the second, through the connection of the projected images (Figs. 20 and 21), always from Vincent's position, also emphasizing his status as their author. In this way, a first strategy is produced that aims to strengthen the idea of simultaneity while cancelling the distance between both levels. The second procedure consists of showing the faces of the spectators (Figs. 22 and 23), accompanied or not by a shot of the editing room and its editor (Fig. 24). Both strategies reinforce parataxis and annul the gap as a space for mobilizing the gaze.

The images show the parallel routines of the inside and the outside. In the case of the refugees: the morning ablutions, the settlement gathering, the police controls, the visits of the NGOs, offering breakfast or providing hygiene material, the reestablishment of the camp at night, the prayers. In Vincent's case: breakfasts, dinners, minimal

fragments of dialogue and the sound of everyday actions. It is this fixation of the spectator's position and the separation between the inside and the outside that becomes an interpellation of the spectator to generate self-reflection and critical thinking about the immobility the work imposes to them. However, this separation is destroyed in three moments, all of them crucial for reflection. In the first, the contact is only evoked, when Eva asks Vincent if there had been any interaction:

That winter they camped under the bridge, the canal froze over. We brought them blankets. We called out from the bridge and dropped them down. I knew that Simon was spending his days trying to help them to obtain a secure status, and it reassured me. I felt a connection with them. I really admired Simon [...] To him, each of them had a story that had to be told.

For Vincent, the inevitable link between the refugee situation and his relationship with his partner, his point of view, is one of the elements that interpellate the spectator. Does the experience of love anesthetize the social conscience? Is there a romanticization of social conflict and commitment? In the second moment of contact (at minute 35), Dieutre goes down to the street during the demonstrations in support of the refugees, and for the only time we are shown the images of that contact, as we will analyze below. In the third (at minute 49), the filmmaker recounts how the situation of immigrants leads some of them to prostitution. Thus, the activist who helps them is interpellated to objectify them: "these kids were reduced to that."

The sound image later offers us Simon's voice giving his opinion on the situation: "My work is so depressing. It gets worse every day. The State Council's rulings are hard to accept. The court contradicts itself, there is no

consistent policy. It's highly political and badly run." The image of an artist in the opposite building, working with some neon lights, gives rise to the narration of Simon's position about the social value of art, now through Vincent: "Only useful things matter to him. Worthwhile things, like his activism. I struggled to explain to him that to me, art served a purpose. That art also affected the world" (Fig. 25). We already find a similar discussion about the value of the work of art exposed in *Face aux fantômes*. While Lindeperg reflected on it in relation to history—the transformation of aesthetic emotion into knowledge—Dieutre focuses on the present: does the artistic work that we witness as spectators transform the social reality that it shows us? The conflict between emotion and knowledge is generated in this case through the dialectics between Vincent's love feelings and the social reality he observes. The spectator is interpellated to generate self-reflection: Is social reflection possible and/or effective through the experience of love? The spectators' self-reflection about identifying or not with both characters is constant: in relation to Vincent for his emotional point of view; in relation to Eva for the elements that interest her and about which she asks. What questions would we spectators ask if we were in her position? The sound image then offers us a radio fragment that outlines the social reality of the refugee situation: "Hundreds protested yesterday in Paris against 'disposable immigration' [...] including the Greens, the Communist Party, the RESF and the League of Human Rights. Socialist M.P.s joined the march but were not organizers."

The film places the spectator in front of a mirror in relation to the dialectics between the private and the social. The immobility of the gaze imposed on us by the images becomes once again a symbolic image of social passivity besides the immigration issue. Those

dialectics are reinforced by Vincent's words, about this point of view from the window (Fig. 26): "Simon called the view his 'little theatre.' Because you see the metro up high, people and cars below, and further down, the hidden world of the Afghans. A world in cross-section with its various strata." A fictionalization of the outside is already suggested, which will next materialize in the progressive appearance of animation elements in the image. In the first place, two policemen's jackets and the figure of a refugee wrapped in a blanket that has been shown to us previously (Figs. 27 and 28). It is therefore configured as a new strategy of the *passage à l'art* already in process through Hahn's song, generating a reflection on the transition from the documentary image to fiction.

Later, the sound image offers us a joint reflection by the couple on the reality they inhabit, as they contemplate the passers-by: "This is national identity... that deconstructs and reconstructs itself each morning... That's what revolution is!" The spectator is doomed to self-reflection and critical thinking caused by this immobility: In what direction would we like to mobilize our gaze? Approaching the exterior space of the refugees? Turning the camera towards the interior space of the lovers? In this way, the different, separate realities on which the essay film reflects are configured. Vincent explains in the image: "Jaurès was, to me, the threshold, the place where our two worlds met;" Simon's world of social activism, Vincent's art world, mediated by the reality of refugees.

As mentioned earlier, Dieutre shows the protests at night in support of the refugees, first from the position of spectator, second level (Fig. 29), then, through the continuity to the first level (Fig. 30) and finally from the canal, passing through it in images for the first and only time (Fig. 31). We could say that it is the only moment of mobilization of the filmmaker's gaze.

Therefore, it is the social mobilization that causes the mobilization of his gaze, exposing the reverse path, where social action generates the artistic gesture. This mobilization allows us to hear the sound image of the outside also for the first and only time: "In response to this scandal, we are taking matters in hand. Yesterday we offered shelter to 150 homeless Afghans [...] We will now end this first protest rally. Unfortunately, it will not be our last." At that moment, the editing table, once again, not only reminds us of the position of Eva and Vincent as spectators and commentators in the film, but also of the previous montage made with the images. Vincent's reflection evidences the consequences of this mobilization of the gaze as a recognition of the outside shown, as a vindication of its status as reality: "They were part of the neighborhood [...] We know their country is at war since our soldiers are there. But they must constantly prove their suffering [...] They were living on borrowed time, borrowed time." It is this explicit acknowledgment of the other that allows the comparison of both clandestine activities, the social and political outside, the romantic one, "clandestine lover," inside.

In this second part, and from the mobilization of the gaze in the night demonstration, both Eva and Vincent delve into the reality of the refugees. Regarding some images of police control, Dieutre states: "There were never any clashes or arrests. Just constant harassment. A combination of assistance and control. It was always ambiguous. [...] They didn't speak French and were extremely vulnerable." The same thing happens in Eva's reflection, which now introduces the gender issue: "What strikes me is that it's a world without women. Both in your apartment and down at the canal with the refugees [...] It shocks me that women are like ghosts." Eva offers us the first emotion in front of the work

of art, the visual shock that Lindeperg speaks of. Spectatorial passivity is hence linked to that first moment of the aesthetic emotion. Vincent recognizes the reality of the absence of women, but immediately returns to the theme of homosexuality to highlight that third moment of contact already alluded to around prostitution. Women, therefore, stand almost exclusively as spectators of the film. And the external spectator must then question themselves about their identification with Eva. In her capacity as spectator-character, the filmmaker's friend does not question or problematize Vincent's story, but rather limits herself to serve as a catalyst for it. In the same way that Dieutre fixes the spectator's gaze on the window, he offers us a passive spectatorial presence, once again provoking self-reflection and critical thinking through its absence in the performance.

Accompanying the images that show the arrival of the spring, Vincent concludes the lyrics of the song. Owing to the shift in the season, the refugees now sleep in the open air. While Vincent continues the story of his romantic relationship, the images show the presence of the police assistance unit, BAPSA (Brigade d'assistance aux personnes sans abri). First, we hear Simon as an inside spectator of the images: "That's outrageous. Are policemen allowed to smoke?" Vincent then summarizes for Eva the nature of those visits: "They came to check on their health and dental problems. It was also a way to keep an eye on the camp." After reciting the first part of the poem together again, the intimate account of Vincent's emotion—"He was sleeping like a child. It made me cry"—accompanies the image of a young refugee dancing by the canal (Fig. 32). The *passage à l'art* is then produced by connecting the emotions of the inhabitants of both realities. The appearance of a dove in the image

sparks the same poetic revelation that reality offers and also marks the *passage à l'art*: "It just appeared one morning from nowhere. It was like a vision." This revelation evokes the issue of the narrative becoming fiction, now included in the same shot, as before with the rain and a car, an animated dove (Figs. 33 and 34). The animation is then continued on a mattress carried by the refugees, after which the real dove appears again. This creates a new reflection that challenges the spectator. Dieutre reflects on the *passage à l'art* of the cohabitation of the intimate story and the social reality and also on its fictionalization.

Again, in the early hours of the day, two women help the refugees (Fig. 35). This second appearance of the feminine gender leads, once again, to homosexual identity: "Simon said they went there to pick up the young guys, but he was being cynical. Like Simon, they gave these people their time." It is necessary to point out that this trait of cynicism in Simon's character emerges exclusively at this moment, in relation to the only appearance of women in the images. The film would then offer the opportunity for Eva to exercise a critical position in this regard. The spectatorial passivity of the character is confirmed, who asks but does not question, completing the scheme of immobility designed by Dieutre, and thus urgently interpellating the spectator. Next, Vincent makes the only direct reference to the political reality to which the images belong, by naming the Minister of Home Affairs, Brice Hortefeux. And in this present context, he evokes the failure of both practices; activism and artistic creation: "To him [Simon], cinema and art had no purpose. But now his activism was also useless."

The parallel between the presences of Vincent and the refugees in Jaurès continues in the film's denouement. The latter were expelled from the canal

in the summer of 2010, as reported by the institutional statement that Dieutre includes before the credits. The former became also permanently absent from Jaurès that summer: "There were no more refugee camps. But I never saw him again." These two sentences, on the image of two refugees in the settlement, complete the parallel itinerary of both realities, intimate and social. The following images are progressively overtaken by animated elements (a buoy in the river, the tops of the trees, a car in the canal), now linking the *passage à l'art* with the transformation of reality into memory. Already in the denouement, Dieutre exposes his reflection on the connection between both realities:

Nowadays, it seems that notions of attachment and love are very difficult to define. Just as we have trouble defining our relationship with politics, or even with the idea of justice. However, it turned out, I have no regrets at all about those years at Jaurès.

In this way, he relates both spaces through the absence of commitment both in the romantic sphere and in the political and social domain. For the first and only time, it is Vincent who asks Eva, and again it is necessary to point out that the question refers exclusively to the sphere of love: "How about you? How do you know if you love someone or if you will love them?" The spectatorial passivity in which Dieutre places Eva is confirmed again. All this intensifies the interpellation of the spectator, of their critical thinking and self-reflection. Next, the images of the editing table and those of both spectators' positions evidence the essayistic nature of the piece, on which Dieutre concludes his reflection:

I'm not going to compare my situation to theirs. [...] I was up in the apartment; they were down below. They taught me that you can start from zero, the energy of existence

will triumph. To me, that was very important to give life some depth, for it to be worthwhile [...] I know that moment in time existed, and that in some small way, the world was transformed. Not a great deal, but everything changed slightly.

Thus, Dieutre claims the capacity for transformation of the intimate-social dialectics, and of its *passage à l'art*, bringing together the two elements that have spawned it throughout the work on the image of the prayer of refugees: the small animations that appropriate the image and the song that Eva and Vincent finally sing, after having recited it several times (Fig. 36). On this final image, and by way of credits, the institutional statement that reported the eviction of the refugees from the Saint-Martin canal in July 2010, by order of the immigration minister Éric Besson, is presented. Dieutre hence confirms the relevance of the social reality on which he has built his story; he proves the need for the spectator's reflection on the work that concludes.

The theoretical analysis of the film proves the potency of the interpellation it generates; its capacity to produce diverse reflections. While Tom Cuthbertson (2017) focuses on the intimate story of the film in order to reflect on the fictionalization of the autobiography, without problematizing its device, the texts by James S. Williams (2020) and Comolli (2012) embody the dialectics that the film provides. Williams criticizes the chosen spectatorial position regarding the refugees and the cohabitation of both realities, since it "objectifies the migrant figure" (2020, 172). Comolli defends the point of view of the film, analyzing the difference between the spectator and the voyeur, reflecting on the spectatorial limits and the "*passage à l'acte*," which he has previously theorized (2009).

The emancipated spectator of the contemporary essay film

The decision of the filmmakers of both *Face aux fantômes* and *Jaurès* to place themselves in the spectator's position, in very different ways, opposed in various senses, makes that their comparative study raises very relevant questions about the nature, capacities and possibilities of the emancipated spectator defined by Jacques Rancière, when applied to the contemporary essay film:

Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting [...] The spectator also acts, like the pupil or scholar. She observes, selects, compares, interprets. She links what she sees to a host of other things that she has seen on other stages in other kind of place. She composes her own poem with the element of the poem before her [...] They are thus both distant spectators and active interpreters of the spectacle offered to them. (Rancière 2009, 13)

Thus, the emancipated spectator questions both the equivalences between "gaze and passivity, exteriority

and separation, mediation and simulacrum" and the oppositions "between the collective and the individual, the image and living reality, activity and passivity, self-ownership and alienation" (2009, 7). The emancipated spectator mobilizes their gaze and carries out the operations of association and dissociation: "It is in this power of associating and dissociating that the emancipation of the spectator consists—that is to say, the emancipation of each of us as spectator" (2009, 17). Therefore, the emancipated spectator, who performs self-reflection on the distance that separates them from the work and its variation to generate critical thinking that will establish both consensus and dissent regarding what is shown, finds in the analysed films two proposals that interpellate them from almost opposed premises, which makes it possible to reflect on the aforementioned equivalences and oppositions. The foregoing analyses offer us the following synthesis, as a very relevant materialization about the tensions exposed by Rancière:

Face aux fantômes

Mobilization of the gaze
Interstitial thinking
The itinerary of the distances:
Tracking shot
Embodiment of the active spectator
Aesthetic reflection
Gaze on history
Gaze on the other
Passage à l'art of history
Transition from emotion to knowledge

Intersubjectivity as materialization of the audiovisual thinking process

Jaurès

Fixation of the gaze
Parataxic thinking
Cancellation of the distances:
Simultaneity and continuity
Representation of the passive spectator
Aesthetic emotion
Gaze on the present
Gaze on the self
Passage à l'art of intimate-social dialectics
Transition from experience to memory and fictionalization

Intersubjectivity as catalyst of the narrative

Both films are hence situated in the spectatorial position to provide two experiences that allow mapping and reflecting on the possibilities of the emancipated spectator. *Face aux fantômes* offers us the embodiment of an emancipated spectator to show us the possibilities of self-reflection and critical thinking from the viewing of *Nuit et brouillard*. Comolli transforms this discourse into an audiovisual thinking process using tracking shots as a materialization of the mobilization of the spectator's gaze. In this way, the film offers a "pedagogical model" (Rancière 2008, 59) where the emancipated spectator would identify with Lindeperg in her viewing and research on Resnais' film, and with Comolli regarding the audiovisual materialization of the thinking process of protagonist. Self-reflection and critical thinking then arise from a mobilization of the gaze that aims to cover the different distances, the interstitial spaces at distinct levels: between the diverse materials of *Nuit et brouillard*, between the film and Lindeperg, between Lindeperg and Comolli, between the two filmmakers and the spectator of the essay film. The identification of the pedagogical model means that this last distance is practically abolished. Therefore, the spectator *shares* the self-reflection and critical thinking around the *passage à l'art* of the historical material, about how the transition from emotion to knowledge is inserted in the believe-know-see axis.

Considering the interstitial thinking the previous film develops, Dieutre generates parataxic thinking consisting of fixing the gaze, imposing cohabitation and preventing its mobilization, hence annulling the interstices and the variation of distance. The only point of view facing the exterior space of the refugees and the interior space of the lovers, and their simultaneity, annuls the mobilization of the gazes in the filmed images. The simultaneity

and continuity between these images and the spectator space of Vincent and Eva also annuls their interstice. Finally, the represented spectator, Eva's character, does not materialize into an active spectator who questions the images, but in a spectatorial passivity that serves as a catalyst for Vincent's story. However, she offers us a relevant experience of the first viewing by showing us the first aesthetic emotion, especially regarding the absence of women. The visual shock of the internal spectator also provokes the reflection of the external spectator of the film. In this way, the emancipated spectator of the essay film would not experience the identification that occurred in *Face aux fantômes*; instead, from the denial of identification, the spectator is asked to reflect on the position in which they are placed, without the possibility of mobilization within the film. This spectator's self-reflection is also linked to critical thinking about the *passage à l'art*; on this occasion about the cohabitation and dialectics between intimate emotion and social knowledge of the present reality, and finally, about the fictionalization of this experience and its transformation into memory.

Face aux fantômes interpellates the emancipated spectator by offering them the audiovisual materialization of their self-reflection and critical thinking, thus instrumentalizing identification. *Jaurès* interpellates the emancipated spectator by the denial of the previous possibilities, seeing them doomed to reflect on the mobilization of a fixed gaze, on the possibilities of an active spectator facing a representation of their passivity. As Rancière indicates: "Pensiveness thus refers to a condition that is indeterminately between the active and the passive [...] It is to speak of a zone of indeterminacy between thought and non-thought, activity and passivity, but also between art and non-art" (2009, 107). The comparative study of both works reveals the fertile

extension of this zone of indeterminacy in the essay film, still to be explored, where it is possible to reflect on the tensions between the active and the passive, thought and non-thought, emotion and reflection. This would remain therefore one of the challenges

of the contemporary essay film: to consider the spectatorial position as an epistemological space, as a space for its audiovisual thinking process.

See original text at the
end of this journal.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and Innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 896941.

- 1/ English translations of original references in French and Spanish are from the author.
- 2/ Figures are included at the end of the article
- 3/ Translation: "If it be true, Chloris, that you love me, / And I'm told you love me dearly, / I do not believe that even kings / Can match the happiness I know / Even death would be powerless / To alter my fortune / With the promise of heavenly bliss! / All that they say of ambrosia / Does not stir my imagination / Like the favor of your eyes!"
- 4/ English translations of the film dialogues are taken from the DVD subtitles.

Face aux fantômes

Superimpositions

Fig. 1

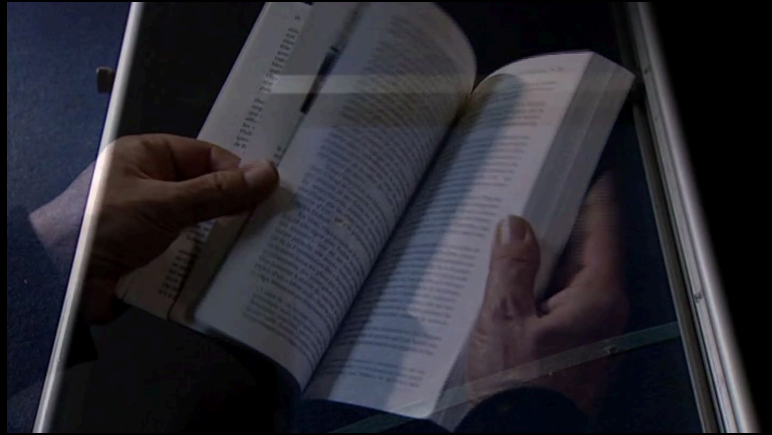


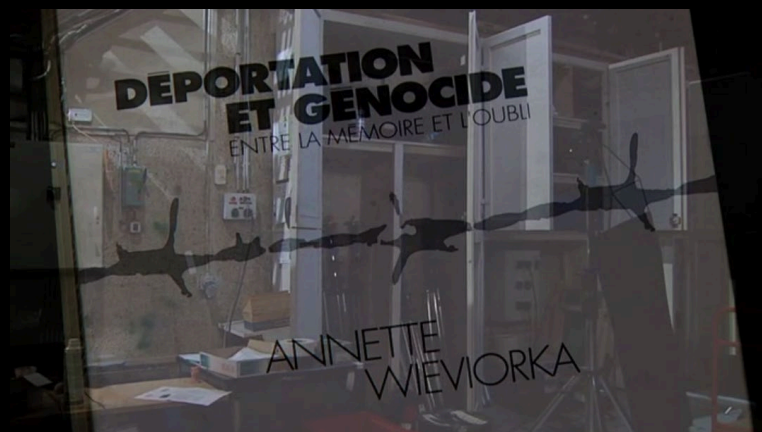
Fig. 2



Fig. 15



Fig. 17



Tracking shots

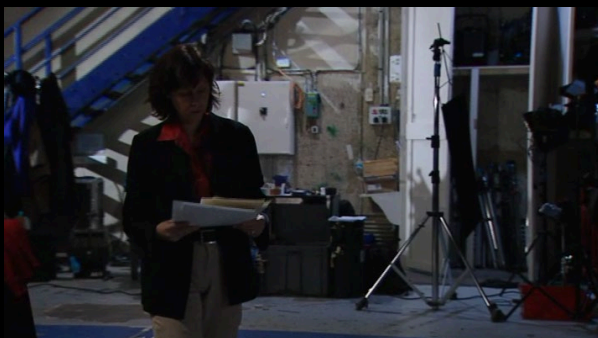


Fig. 4



Fig. 6

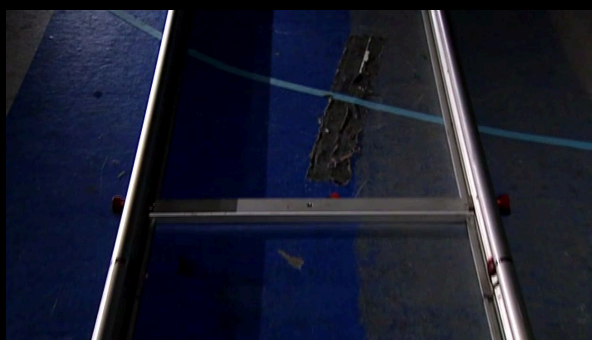


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 14

Devices



Fig. 3

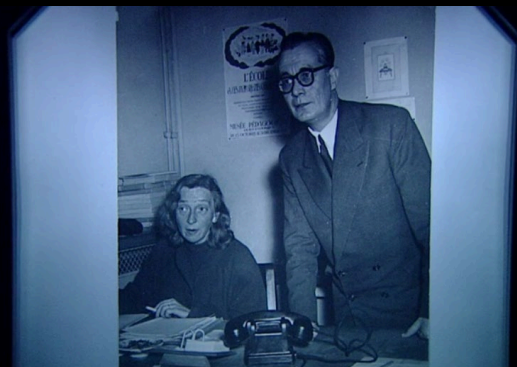


Fig. 5



Fig. 7

Second spectatorial level



Fig. 13



Fig. 16



Fig. 18



Fig. 19

Jaurès

Second spectatorial level



Fig. 22



Fig. 23

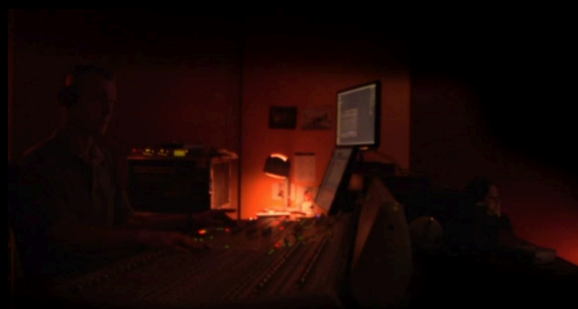


Fig. 24

Continuity between both levels



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

First spectatorial level



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 33

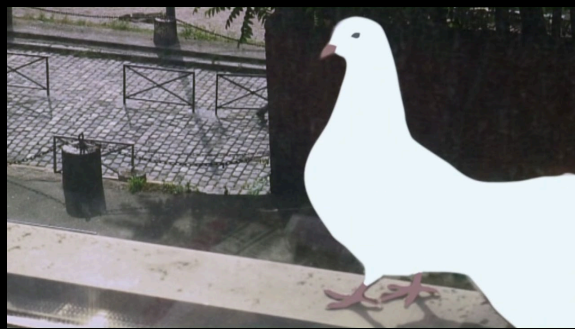


Fig. 34



Fig. 32



Fig. 35



Fig. 36

References

- Arasse, Daniel. 2006. *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard.
- Blümlinger, Christa. 2014. "L'attrait des plans retrouvés." *Cinemas* 24(2-3): 69-96.
- Català, Josep Maria. 2014. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Comolli, Jean-Louis. 2009. *Cinéma contre spectacle*. Paris: Éditions Verdier.
- _____. 2012. "Mots et Images." *Ces films à part qu'on nomme "documentaires"*, 5 October. <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/05/mots-et-images/> [accessed May 11, 2022]
- Cuthbertson, Tom. 2017. "In/Out: fictionalising autobiography in Vincent Dieutre's *Jaurès*." *Studies in French Cinema* 17(3): 265-82. <http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2017.1281037>
- Lindeperg, Sylvie. 2007. *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob.
- Montero, David. 2012. *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Brussels: Peter Lang.
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2019. "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo, Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 16(3): 335-61. https://doi.org/10.1386/slac_00003_1
- _____. 2021a. "Correspondências by Rita Azevedo Gomes. The Complex Hybrid Image of Contemporary Epistolary Cinema and Contemporary Essay Film." *Visual Studies* 36(4-5): 435-49. <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2020.1771202>
- _____. 2021b. "Jean-Luc Godard's Diptychs. Rethinking Cinema through the Essay Film." *Quarterly Review of Film and Video*. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1981091>
- _____. 2022. "Sans soleil by Chris Marker. The Essay Film and its Cinematic Thinking Process: Reflection on Postmodernity." *Studies in European Cinema*. <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2073173>
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions.
- _____. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- _____. 2009. *The emancipated spectator*. London and New York: Verso.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press.
- _____. 2017. *How The Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Véray, Laurent. 2011. *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*. Chasseneuil-du-Poitou and Paris: Scérén, cndp-crdp.
- Wieviorka, Annette. 2003. *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. Paris: Gallimard.

Williams, James S. 2020. "From Migration to Drift. Forging Queer Migrant Spaces and Transborder Relations in Contemporary French Cinema." In *Queering the Migrant in Contemporary European Cinema*, edited by James S. Williams, 171–81. London: Routledge.

How to reference Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2022. "The Spectator's Position as a Thinking Space for the Contemporary Essay Film: *Face aux fantômes* (2009) and *Jaurès* (2012)." *Comparative Cinema*, Vol. X, No. 18, pp. 53–75. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.04

La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: *Face aux fantômes* (2009) y *Jaurès* (2012)

El presente artículo pretende realizar un análisis sobre la posición espectral como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo a partir del estudio comparado de dos obras francófonas: *Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli y Sylvie Lindeperg, 2009) y *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012). El dialogismo del film-ensayo, la interpelación al espectador para que produzca la auto-reflexión sobre su posición y el pensamiento crítico acerca de las imágenes mostradas se genera entonces desde la premisa de la identificación. El análisis muestra cómo *Face aux fantômes* ofrece un proceso de pensamiento audiovisual sobre la movilización de la mirada del *espectador emancipado* teorizado por Jacques Rancière, mientras que *Jaurès* provoca la misma reflexión desde el planteamiento opuesto: la fijación de la mirada y la representación de la pasividad espectral. De este modo, ambos films revelan las posibilidades de la posición del espectador como espacio epistemológico del film-ensayo contemporáneo.

Fecha de recepción: 13/02/2022

Fecha de aceptación: 11/05/2022

Palabras clave

FILM-ENSAYO CONTEMPORÁNEO

CINE FRANCÓFONO

PROCESO DE PENSAMIENTO

POSICIÓN ESPECTATORIAL

MOVILIZACIÓN DE LA MIRADA

PENSAMIENTO CRÍTICO

AUTO-REFLEXIÓN

Lourdes Monterrubio Ibáñez

lourdes.monterrubbio-ibanez@univ-paris1.fr

orcid.org/0000-0003-0566-3666

Investigadora en estudios fílmicos en el Institut ACTE, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, donde actualmente desarrolla el proyecto de investigación EDEF – Enunciative Devices of the European Francophone Essay Film, financiado por el programa Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowships. Es autora de *De un cine epistolar* (Shangrila, 2018) y editora de *Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema* (Área Abierta, 2019). Ha publicado numerosos artículos, principalmente sobre film-ensayo, cine epistolar y otras escrituras fílmicas del yo.

Introducción

El film-ensayo presenta como una de sus características definitorias su naturaleza dialógica entre autor y espectador y, en consecuencia, el rol de este último en la construcción de la obra. Su evolución consolida el dialogismo entre la(s) subjetividad(es) enunciativa(s) y un espectador igualmente individualizado. Retomando las reflexiones de Laura Rascaroli y David Montero, se establece una relación yo-tú que permite un diálogo con un espectador real al que dirigirse e interpelar: “El ensayista [...] permite que las respuestas surjan en otro lugar, precisamente en la posición ocupada por el espectador [...] Las dos posiciones de sujeto, el yo y el tú, se definen y moldean mutuamente” (Rascaroli 2009, 36).¹ Así, surge una “espectatoriedad activa” que posibilita el desarrollo del pensamiento crítico: “la interpelación en los films ensayísticos es una fuerza liberadora, ya que incita al espectador a desarrollar una posición crítica” (Montero 2012, 121); y la auto-reflexión acerca de la propia condición de espectador: “el público es invitado de forma activa a reconsiderar su rol y lo que se espera de él a fin de reflexionar sobre su propio estatus como espectadores” (2012, 118–19). El film-ensayo va a explorar y profundizar en las posibilidades de esta naturaleza dialógica, produciendo distintas dinámicas y desplazamientos entre ambas posiciones: “Un elemento importante cuando consideramos la posición del espectador en la creación ensayística es el desplazamiento discursivo del autor hacia el campo interpretativo del espectador [...] El mismo proceso se puede observar desde el otro lado, permitiendo al espectador volver a experimentar realmente el proceso de reflexión original” (2012, 124). De forma general, podemos decir que la posición del ensayista se ha desplazado desde

su emplazamiento de autor de las imágenes, tras la cámara –*Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958)–, a editor de las mismas, tanto propias como ajenas, en la sala de montaje –*Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)–, hasta una progresiva desmaterialización de dicha posición asociada a la tecnología digital del film-ensayo contemporáneo. Esto implica, además, un progresivo acercamiento del cineasta a la posición del espectador. El presente artículo pretende realizar un estudio comparado de dos film-ensayos francófonos contemporáneos que se generan precisamente a partir de la identificación de cineasta y espectador, ya que el primero decide situarse en la posición del segundo; una práctica que raramente encontramos con anterioridad en el film-ensayo francófono europeo, y que se confirmaría como espacio epistemológico del film-ensayo contemporáneo.

Face aux fantômes (Jean-Louis Comolli y Sylvie Lindeperg, 2009) y *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012) se generan desde la premisa de situar a los autores en la posición física del espectador, de llevar las dinámicas de acercamiento-alejamiento de esa relación yo-tú a la identificación, desde donde generar un proceso de pensamiento audiovisual. Además, y de forma muy significativa, en ambos casos esta condición de espectador es compartida por dos personas, posibilitando la intersubjetividad entre ambas, un segundo nivel de dialogismo entre los espectadores internos del film. Esta premisa genera diferentes niveles de pensamiento: el que se produce en el primer nivel espectadorial –las piezas audiovisuales proyectadas–; entre la proyección y los espectadores-cineastas, entre ambos espectadores internos; y finalmente entre esos espectadores internos y el espectador del film-ensayo. Así, el

pensamiento paratáxico (Català 2014) e intersticial (Rascaroli 2017), y la frase-imagen (Rancière 2003) como elemento definitorio del proceso de pensamiento audiovisual (Monteerrubio Ibáñez 2019, 2021a, 2021b, 2022), se van a generar en tres niveles diferentes. Se produce entonces una reflexión acerca de la movilización de la mirada del espectador inherente tanto a la auto-reflexión como a la producción de pensamiento crítico. Nuestro análisis pretende realizar un estudio comparado de ambas obras que nos permita determinar los elementos, estrategias y resultados de convertir la posición del espectador en lugar epistemológico del film-ensayo, de llevar el dialogismo cineasta-espectador a la identificación.

Face aux fantômes. Desde la movilización de la mirada

El film de Comolli y Lindeperg surge como reflexión audiovisual del ensayo literario de esta última, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire* (2007). Así, la reflexión sobre el eje memoria-Historia-arte a partir del film de Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1956) y su autora se convierten en protagonistas de un film-ensayo que sitúa a la historiadora como espectadora, acompañada por el cineasta. La reflexión pretende expandir su territorio para convertir a la espectadora-historiadora literaria en fílmica, a través de un proceso de pensamiento que el cineasta transforma en audiovisual. Para ello, ambos interlocutores se sitúan en una suerte de laboratorio-sala de proyección que posibilitará múltiples reflexiones acerca de la posición del espectador como espacio epistemológico: “Juntos, el cineasta y la historiadora se sitúan ellos mismos frente a los fantasmas para considerar el estatus de estas imágenes de cuerpos probados”, “cada film sitúa al espectador de forma diferente

y singular frente a los fantasmas” (Blümlinger 2014, 81, 82).

La primera imagen de la obra va a exponer la síntesis de su propósito. Sobre un plano fijo de las vías de un *travelling* en un espacio interior todavía por descubrir, escuchamos la voz de Comolli indicando el inicio del plano. La cámara comienza entonces a moverse recorriendo la vía. Finalmente se produce la sobreimpresión de un primer plano de las manos del cineasta ojeando el libro de su codirectora (Fig. 1). Se genera por tanto una frase-imagen síntesis del proceso de pensamiento que comienza. En primer lugar, se retoman un plano y un movimiento de cámara cruciales del film de Resnais –el plano de las vías de tren abandonadas del campo de Auschwitz-Birkenau (Fig. 2) y el *travelling* que utilizó para filmar las imágenes en color del film– y se trasladan a un espacio interior que descubriremos es el del espectador. Así, no solo se evidencia la reflexión sobre el film de Resnais sino la auto-reflexión sobre la posición espectral. En segundo lugar, la sobreimpresión de las manos ojeando el libro expone cómo ambas reflexiones van a hacer confluir dos miradas de las que surgirá la intersubjetividad: la de la historiadora, y ensayista literaria, y la del cineasta, y ensayista cinematográfico.

A partir de esa frase-imagen síntesis, la obra va a construir una reflexión histórica acerca del film de Resnais mediante la materialización y movilización de la posición del espectador, donde encontramos a ambas subjetividades dialogando en un mismo plano, Lindeperg hablando y Comolli escuchando, rodeados de los diferentes dispositivos que proporcionarán la experiencia espectral: monitores de televisión, pantalla de proyección, proyectores de diapositivas, reproductores de sonido, etc. La primera imagen de archivo mostrada por el film, del regreso

de deportados franceses en 1945 que está comentando Lindeperg, se muestra reproducida en un monitor, incluyendo el dispositivo y su sonido (Fig. 3). Se establece así una cuestión esencial de la obra, ofreciendo las imágenes documentales mediante una suerte de segundo nivel espectadorial tanto visual como sonoro. De esta forma, se van acumulando elementos de materialidad de la posición del espectador, caracterizando un espacio que evidencia la mediación del dispositivo como primer elemento de auto-reflexión. Las explicaciones de Lindeperg continúan en un plano medio ya individual que se desplaza para mostrar a Comolli escuchando. Se va estableciendo por tanto un recorrido de la mirada de los espectadores, mostrando a Lindeperg como espectadora de *Nuit et brouillard* y a Comolli como espectador de Lindeperg. A continuación, la cámara la sigue mediante un *travelling* mientras se acerca al proyector con el que mostrará documentos de archivo, recogiendo nuevamente su dispositivo (Fig. 4). Este segundo *travelling* se configura ya como elemento clave del film. El *travelling* que descubría la actualidad de los campos de concentración en *Nuit et brouillard* es utilizado aquí para reflexionar sobre la posición del espectador, en este caso una historiadora, como materialización de la movilización de su mirada. A continuación, los documentos mostrados incluyen nuevamente la materialidad y sonoridad de su dispositivo de reproducción, confirmando ese segundo nivel que provoca la auto-reflexión (Fig. 5). Se produce entonces un segundo *travelling* sobre Lindeperg que ahora la rodea mientras habla (Fig. 6). El movimiento de cámara evidencia la subjetividad espectadorial de la historiadora. Su testimonio se enfatiza así no como verdad irrefutable, sino como reflexión individual sobre la que se pueden verter diferentes perspectivas.

Un nuevo elemento retórico surge al citar la clave de la obra de Resnais: la relación entre el sistema concentracionario y la exterminación de judíos y romaníes. Este abismo se materializa en un *zoom in* sobre una imagen fotográfica. Se cifra por tanto en este elemento la búsqueda analítica del espectador, el escrutinio de la imagen como búsqueda epistemológica. Aparece entonces la primera grabación sonora para revelar la concepción del film que finalmente sería *Nuit et brouillard*. Las declaraciones de Henri Michel y Olga Wormser acerca del valor histórico de las películas culmina con la propuesta del primero de realizar un film sobre el sistema concentracionario. Una vez más, escuchamos el documento de archivo mientras contemplamos primero su dispositivo (Fig. 7), para incluir a su oyente después. Seguimos en ese segundo nivel auto-reflexivo de la experiencia espectadorial. Tras escuchar el origen de *Nuit et brouillard*, el film retoma el *travelling* mediante una serie de tres planos:

- el *travelling* sobre sus propias vías del primer plano del film (Fig. 8);
- un *travelling* por los elementos de filmación del espacio, que de nuevo halla su correspondencia en los *travellings* interiores por los barracones de los campos del film de Resnais (Figs. 9 y 10);
- el final de un *travelling* sobre Lindeperg (Fig. 11).

Se produce así una segunda frase-imagen síntesis del film-ensayo. La movilización de la mirada que ejecutara Resnais en *Nuit et brouillard* en el espacio histórico es retomada por Comolli en el espacio espectadorial para mostrar la mirada movilizadora de Lindeperg.

Es entonces cuando la historiadora enuncia el elemento clave de su reflexión. Anatole Dauman aceptó el encargo de un film sobre el sistema

concentracionario a condición de que este estuviera “igualmente definido por una gran ambición artística”.² En palabras de Lindeperg: “Es verdaderamente el momento del pasaje al arte”. Al introducir en la reflexión el concepto de *passage à l'art*, el *travelling* alrededor de Lindeperg sufre una modificación clave: este se desplaza ahora por detrás de Comolli, incluyéndolo por tanto en la imagen (Fig. 12). Se produce por tanto una nueva materialización de una frase-imagen simbólica. El *passage à l'art* de la obra de Resnais frente a los hechos históricos se traslada a la reflexión ensayística: de la obra literaria de Lindeperg a la obra audiovisual filmada por Comolli, lo que implica inclusión de la subjetividad y autoría del cineasta. Se expone así la construcción intersubjetiva entre la espectadora-historiadora y el cineasta que la filma, materializando su proceso de pensamiento de forma audiovisual, al que asistimos igualmente como espectadores.

Al introducir el material documental de *Les camps de la mort* (*Les actualités françaises*, 1945), vemos a Lindeperg, por primera vez, en la posición de espectadora, incluida en el plano (Fig. 13). Su cuerpo oculta parcialmente la pantalla, omitiendo los fragmentos más duros de las imágenes. Se produce por tanto una nueva frase-imagen simbólica, en este caso de la necesidad de un espectador con mirada crítica, que pueda “desarrollar una posición crítica no sólo en relación con el discurso autoral sino también con las imágenes proyectadas y los diferentes discursos que componen el ensayo” (Montero 2012, 121). Es decir, Comolli crea una frase-imagen simbólica que materializa la mirada crítica de Lindeperg. Cristaliza entonces la cartografía completa de la posición del espectador como espacio epistemológico, mostrando sus tres niveles: la posición de Lindeperg

como espectadora, la posición de Comolli como cineasta-espectador de Lindeperg, y nuestra posición como espectadores del film-ensayo. La configuración de esta cartografía posibilita tanto el pensamiento crítico sobre las imágenes mostradas, como la auto-reflexión acerca de la propia posición de espectador. Así, la reflexión que desarrolla el film-ensayo puede abordar la obra en cuestión, *Nuit et brouillard*, desde ambas perspectivas: “Alain Resnais no se inscribe en un relato de la imagen-prueba [...] construir la distancia correcta frente a ellas [las imágenes] para, a la vez, dar cuenta del acontecimiento, sino construir su film en torno a la voluntad de un distanciamiento crítico frente a esas imágenes”. Lindeperg plantea entonces la cuestión nuclear de la posición del espectador: “Cuál es la relación entre ver, creer y saber”, y expone el punto de partida de Resnais y Jean Cayrol: no utilizar la cuestión de la imagen-prueba, sino considerar que bien al contrario, las imágenes “no tienen la capacidad de permitirnos aprehender el acontecimiento”.

De este modo, el primer tercio de *Face aux fantômes* ha construido la cartografía de la posición del espectador, de los diferentes espectadores y sus posibilidades, para otorgarle las herramientas de reflexión con las que contemplar *Nuit et brouillard*. Sus imágenes se nos muestran por primera vez desde un primer nivel espectral en el minuto 25, sin la mediación del dispositivo, para poder aplicar ahora la distancia crítica y autoconsciencia en su visionado. Los espectadores del film-ensayo nos enfrentamos a las imágenes en el primer nivel tras haber reflexionado acerca de nuestra posición como tales. Por tanto, este primer nivel queda reservado a *Nuit et brouillard*. El primer fragmento se corresponde con los *travellings* en color filmados en Auschwitz-Birkenau; el

segundo con imágenes de archivo en B/N; y el tercero con la combinación de ambos. Es entonces cuando las palabras de Lindeperg, al abordar nuevamente la idea de *passage à l'art* del film, se nos muestran con un segundo *travelling* por detrás de Comolli, en sentido contrario al anterior (Fig. 14). Si Resnais hizo ese tránsito a través de la filmación de imágenes en color mediante el *travelling*, Comolli traslada este elemento a fin de materializar la movilización de la mirada del espectador, identificada con Lindeperg, para preguntarse si “el arte en sí mismo es potencia de verdad”.

El segundo documento sonoro, las palabras del propio Resnais, retoman la representación del primero, Lindeperg escuchándolo, para a continuación crear una segunda sobreimpresión que ahora incluye además sonido. Las palabras de Resnais evocan unas imágenes halladas en Ámsterdam, de oficiales alemanes en el andén de un convoy de deportación, que se nos muestran en sobreimpresión con la bobina sonora de donde proviene el audio (Fig. 15). Se caracteriza así a Resnais también como espectador de las imágenes documentales sobre las que trabajó. Si anteriormente veíamos a Lindeperg como espectadora de las imágenes de *Les camps de la mort* en un monitor que ocultaba en parte, ahora la observamos contemplar las únicas imágenes que muestran un convoy de deportación, en Westerbork (Fig. 16). Se confirma por tanto la posición crítica de la espectadora frente a las imágenes, que si antes obstaculizaba el visionado de “las imágenes intolerables” que “impedían toda distancia crítica” (Rancière 2010, 90), trazando “una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de la realidad que este expresaba” (2010, 102), ahora deja paso a unas imágenes mudas sin manipular (observamos el código de tiempo sobre ellas).

A continuación, se materializa audiovisualmente el *passage à l'art* de estas imágenes. Resnais decidió mostrarlas en su film reunidas en un único bloque y en ausencia del comentario de Cayrol; solo acompañadas por la música de Hanns Eisler. Sin embargo, incluyó tres planos de un anciano con dos niños que pertenecen a material encontrado en Varsovia. Este doble visionado ejemplifica así el *passage à l'art* sobre el que se reflexiona, y se interpela al espectador para que reflexione. El *travelling* sobre Lindeperg al relatar la relevancia del único plano de una persona mirando a cámara evidencia una vez más la movilización de la mirada del espectador, del pensamiento crítico que debe cuestionar ese *passage à l'art*. La imagen, que muestra a una joven, Anna Maria (Settela) Steinbach, de quien en 1997 se descubrirá que era romaní, se convertirá en icono de la Shoah, y el film-ensayo la congela como tal. Al abordar las imágenes fotográficas, hasta entonces desconocidas, de la visita de Himmler a Monowitz, a la fábrica IG Farben, en 1942, que prueban cómo los presos de los campos de concentración se convirtieron en mano de obra del Tercer Reich, Lindeperg expone cómo estas permitieron “ajustar el ver sobre el saber” mientras un nuevo *travelling* asocia esta capacidad a la posición crítica del espectador. Una segunda visita a Birkenau para asistir al gaseamiento de judíos holandeses vincula así el sistema concentracionario con la exterminación de la población judía y romaní. El surgimiento de la *solución final* en el guion del film, y su supresión en su comentario definitivo, se representan entonces con un segundo *zoom in* sobre una imagen y el posterior *travelling* sobre Lindeperg. Así, el cineasta espectador de las imágenes de archivo se identifica con el espectador de la película creada. Es en este momento cuando el film-

ensayo muestra, de nuevo, en primer nivel, la conclusión de *Nuit et brouillard*, finalizando así la segunda parte del film-ensayo.

La tercera y última se va a centrar en la subjetividad de Lindeperg como espectadora-historiadora del film, a partir de su estudio del trabajo de Olga Wormser. La cámara recorre ahora la distancia entre la pantalla y su espectadora, el espacio que materializa la movilización de la mirada del espectador frente a la obra. Por tanto, es el encuentro de Wormser con el film lo que permite a Lindeperg entender la necesidad de invertir la perspectiva: *Nuit et brouillard* crea un “círculo del saber” entre la Historia y el arte en el proceso de su construcción. Solo veinte años después Wormser concluirá su investigación de la “Historia en devenir”. Lindeperg decidió igualmente abandonar la distancia de la historiadora y entrar en el atelier de Olga.

El tercer audio del film, de nuevo las declaraciones de Resnais, en este caso sobre la escritura del comentario de Cayrol y la participación de Marker en el mismo, se muestra nuevamente con la figura de Lindeperg a la escucha, frente al dispositivo. Un *travelling* sobre el espacio físico del film-ensayo, en sentido inverso al anterior, genera ahora la tercera sobreimpresión de la obra, con la imagen del libro de Annette Wieviorka: *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli* (2003) (Fig. 17). Se produce a continuación la conversación entre Lindeperg y Wieviorka, convirtiéndose esta última en una tercera espectadora, también historiadora. De nuevo el *travelling* materializa la intersubjetividad, el intercambio entre ambas miradas espectatoriales, cuya naturaleza se enfatiza al situarlas, nuevamente, en el espacio del espectador, con la pantalla tras ellas sobre la que aparecen imágenes proyectadas en algunos momentos. Su conversación en torno

a cómo el film de Resnais se convierte en el film del genocidio, al tiempo que comienza a ser criticado por la percepción de la Shoah que transmite, encuentra su reflejo en la paradoja que supone que los historiadores, hasta los años 80, trabajaran sobre él sin ser sus espectadores, reduciendo su estudio al comentario de Cayrol, ignorando sus imágenes. Wieviorka aborda el poder de evocación de las imágenes en color de Birkenau aunque estas no muestren el objeto evocado.

La conversación entre ambas historiadoras da paso al cuarto audio, nuevamente de Resnais, explicando la decisión, y la experiencia, de rodar en color y con *travelling* y en B/N. Se va a producir entonces una nueva frase-imagen síntesis del film y de la reflexión que este ha desarrollado. Sobre la imagen sonora de Resnais vemos, en primer nivel, una fotografía en B/N del rodaje, montando las vías del *travelling*. A continuación, las imágenes del inicio del film, con ese único *travelling* vertical con el que nos situamos en el presente de la película, se muestran silentes, acompañadas por el sonido de la bobina del audio. Las palabras de Resnais resurgen cuando el film aparece proyectado sobre la pantalla que Lindeperg observa: primero la fotografía documental del rodaje; después las imágenes del film; y finalmente una nueva imagen fotográfica del rodaje. No es ahora la cámara la que se desplaza sobre Lindeperg sino la historiadora la que se mueve de un lado a otro de la pantalla mientras esta muestra el *travelling* en color de *Nuit et brouillard* (Figs. 18 y 19). Así, se materializa el *passage à l'art* desde la convergencia de los cuatro espacios:

- el de Resnais como creador mediante la convergencia de su testimonio sonoro, las fotografías en B/N de archivo del rodaje y las imágenes en color del film;
- el de Lindeperg como espectadora frente a esas imágenes, movilizand

su posición como espectadora al tiempo que se desplaza el *travelling* de Resnais;

- el de Comolli como ensayista que materializa esta convergencia;
- el espectador que debe generar su propia reflexión de lo percibido.

El quinto audio de Resnais, de nuevo con Lindeperg escuchando, nos ofrece la determinación del cineasta: “no quiero hacer un monumento a los muertos”. Hacerlo significaría no articular un pensamiento crítico. Resnais explica la necesidad del mismo por parte del cineasta, con el que el espectador puede identificarse en este momento de la reflexión. La censura sobre la propia obra se analiza con la cuestión del *corps indésirable* del gendarme, como testimonio de la colaboración del estado francés en los arrestos de la población judía. La censura exterior, sobre la proyección en Cannes, con el sexto audio, en este caso de Dauman, evidencia el valor presente de la obra en relación a la Guerra de Argelia. Para concluir, Lindeperg aborda el tema de la traducción del film, como una nueva etapa donde poder materializar el pensamiento crítico, y por tanto ejercerlo en su visionado. La traducción de Cayrol al alemán fue realizada por Paul Celan, que supo trasladar la obra a las necesidades críticas del pueblo alemán, desplazando algunos de sus significados. “No soy responsable” se convierte en “no soy culpable”; “el viejo monstruo concentracionario” en “la locura racial”. De este modo, Celan aporta igualmente su pensamiento crítico, confirmando que este puede ejercerse desde cualquier posición.

La reflexión está llegando a su fin. Los dos *zooms in* anteriores sobre las imágenes de archivo se completan ahora con otros dos *zooms* sobre la obra de Resnais: un *zoom out* sobre la imagen del film que evocara la primera imagen del film-ensayo –la imagen

en color de los raíles de Birkenau–; y un *zoom in* sobre la imagen en B/N de la verja de la entrada a Auschwitz. De nuevo, la movilización de la mirada encuentra una última materialización como la búsqueda de la distancia crítica de los movimientos de alejamiento y acercamiento. En su digresión final, Lindeperg retoma la figura de Olga Wormser para concluir la obra con su núcleo, confirmando “una suerte de desdoblamiento con la figura de la historiadora sobre cuyos pasos continúa avanzando en la búsqueda de la verdad” (Véray 2011, 187). Retomando la reflexión de Daniel Arasse (2006), la historiadora ahonda en la dialéctica emoción-saber respecto de la obra de arte: “hay dos formas de emoción ante la obra de arte [...] está la que surge del shock visual, y luego hay algo diferente que permite precisamente el trabajo del tiempo, el aprendizaje de la mirada”. Lindeperg reconoce cómo Wormser realizó este recorrido, movilizar su mirada, cambiar de punto de vista, transformar la emoción en reflexión. Un último *travelling* desde la pantalla de proyección a la figura de Lindeperg sintetiza el recorrido desde la obra de arte a la posición del espectador desde donde se ha realizado el film-ensayo, mostrando así la distancia a recorrer, la necesidad del desplazamiento de la mirada: “desplazar nuestra mirada sobre el film *Nuit et brouillard* que creíamos haber visto, pero que al mismo tiempo habíamos perdido un poco de vista [...] que re-aprendemos a ver de otra manera”. La historiadora expone su conclusión final como espectadora del film, como ejemplo de cualquier espectador, que genera la auto-reflexión de su experiencia como tal:

situando mi mirada como resultado de la mirada de Olga Wormser, situando mis pasos sobre sus pasos, es también una reflexión que quería realizar acerca de mi propia relación con el film *Nuit et brouillard*, sobre el que había comenzado a trabajar en 1987. Y como a Olga, me hicieron

falta veinte años para lograrlo [...] tenía la impresión de que no había sido capaz de verlo.

Jaurès. Desde la fijación de la mirada

Jaurès se genera igualmente desde la posición del espectador, que en esta ocasión no se enfrenta a las imágenes de la Historia sino a las de la realidad presente. En este caso, el cineasta, Vincent Dieutre, se sitúa en la sala de montaje, y de grabación, para mostrar un film a su amiga Eva Truffaut; unas imágenes sobre las que conversan mientras las contemplan. Los planos iniciales de la mesa de montaje, las imágenes proyectadas y los personajes que las contemplan presentan este nuevo espacio de enunciación desde la posición espectral. Por tanto, observamos un film proyectado, el realizado por Dieutre desde la ventana del apartamento de su amante, Simon, en el barrio parisino de Jaurès, a lo largo de varios meses, del invierno al verano de 2010. Desde esa ventana se contempla la estación de metro del mismo nombre y el canal Saint-Martin, donde se ha establecido un asentamiento de refugiados afganos que será la temática de las imágenes mostradas. Dieutre y Truffaut, Vincent y Eva –los nombraremos así en su calidad de personajes–, contemplan las imágenes, desconocidas para la segunda, con auriculares y frente a micrófonos que graban sus palabras para ser incluidas en el film. De este modo, Eva se identifica con el espectador que contempla la obra por primera vez. A partir de las preguntas que las imágenes suscitan en ella, Vincent irá narrando dos existencias paralelas: la de los refugiados en el exterior, captada en la imagen visual; la de la relación de pareja en el interior, que queda fuera de campo y se materializa solo a través de la imagen sonora. Y finalmente, un tercer espacio, el de la experiencia de ambos como

espectadores de las imágenes.

Si *Face aux fantômes* se focalizaba en el espacio de ese segundo nivel espectral que conducía la reflexión a través de su movilización, *Jaurès* se centra en el primer nivel acompañado de la imagen sonora de los comentarios de sus espectadores internos. Se generan por tanto dos fuera de campo simultáneos: el de Vincent y Simon en las imágenes, el de Eva y Vincent como espectadores de las mismas. La mirada del espectador queda fijada a una posición, a las imágenes tomadas desde una ventana. El encuadre se modifica entre planos, pero la cámara permanece siempre fija. Tampoco hay movimiento en el encuadre. La auto-reflexión y pensamiento crítico del espectador se generan mediante esta inmovilización, mediante la cohabitación y dialéctica entre el adentro y el afuera de las imágenes mostradas, y entre las experiencias de los espectadores internos con las que confrontar la suya propia; la interpelación es así doble. El paralelismo entre la imagen visual del afuera de la realidad de los refugiados y la imagen sonora del adentro de la realidad de la pareja se establece a través de una suerte de clandestinidad amorosa. Simon no quiso hacer pública su relación y Vincent nunca tuvo acceso al apartamento del amante en su ausencia. Por tanto, los refugiados del canal y Vincent comparten una misma temporalidad. Si los primeros se refugian en el canal por las noches y recogen el campamento por la mañana para volver a él al final del día, Vincent solo comparte con su amante las noches tras el trabajo y las mañanas antes de comenzar la jornada. Se genera de este modo la estructura del film proyectado: alternancia de mañanas y noches donde se van a repetir acciones y personajes. Fuera la cotidianidad de los refugiados; dentro la de los amantes.

Las imágenes se suceden mientras Eva pregunta sobre el inicio de la relación, al tiempo que surge de la imagen sonora el sonido de un piano, tocado por Simon, practicando una pieza de Reynaldo Hahn, “À Chloris” (1913),³ con la que ha comenzado el film. Esta se convertirá en leitmotiv de la obra y en frase-imagen simbólica del *passage à l’art* de la realidad presente mediante una suerte de recreación progresiva: los ensayos torpes de Simon al piano; la melodía real; el recitado fragmentado de su letra por parte de Eva y Vincent –cambiando el nombre de Chloris por el de Simon–; hasta cantar juntos la pieza finalmente. Las primeras preguntas de Eva abordan la biografía de Simon, un activista y trabajador social en diferentes lugares del mundo que, de regreso a París, ya jubilado, colabora como asesor jurídico en una asociación que ayudaba a los refugiados en su solicitud de asilo. Así la vida laboral de Simon es testigo directo de la realidad que enfrentan los refugiados que aparecen en la imagen, y de la dialéctica-cohabitación que ofrece el film: “Se liberaba de todo ese dolor, mientras que allí abajo, frente a sus ojos, estaban aquellos refugiados. Eran muy jóvenes y quizá necesitasen su ayuda al día siguiente, o al otro”. Se produce entonces la primera transición entre ambos niveles espectatoriales, del primero al segundo, a través del récord de las imágenes proyectadas (Figs. 20 y 21), siempre desde la posición de Vincent, enfatizando igualmente su estatuto como autor de las mismas. Se produce así una primera estrategia que pretende fortalecer la idea de simultaneidad al tiempo que fija la distancia entre ambos niveles. El segundo procedimiento consiste en mostrar los rostros de los espectadores (Figs. 22 y 23), acompañados o no de un plano de la sala de edición y su editor (Fig. 24). Ambas estrategias refuerzan la parataxis y anulan el intersticio como espacio de movilización de la mirada.

Las imágenes van mostrando las rutinas paralelas del adentro y el afuera. En el caso de los refugiados: las abluciones matinales, la recogida del campamento, los controles policiales, las visitas de las ONGs, ofreciendo el desayuno o aportando material de higiene, el restablecimiento del campamento por las noches, los rezos. En el caso de Vincent, los desayunos, las cenas, mínimos fragmentos de diálogos y el sonido de acciones cotidianas. No obstante, esta separación se destruye en tres momentos, todos ellos cruciales para la reflexión. En el primero, el contacto es solo evocado, cuando Eva le pregunta a Vincent si había existido alguna interacción:

El invierno que acamparon bajo el puente el canal estaba congelado. Les llevamos mantas. Les llamamos desde el puente, ellos extendieron los brazos y se las tiramos. Sabía que Simon dedicaba su tiempo a intentar ayudarles para conseguir un estatus estable, y eso me tranquilizaba. Me hacía sentir un poco cómplice con ellos. Admiraba mucho a Simon [...] Para él, cada uno de ellos tenía una historia que había que contar.

El vínculo para Vincent inevitable entre la situación de los refugiados y su relación de pareja, su punto de vista, es uno de los elementos de interpelación al espectador.   La experiencia amorosa anestesia la conciencia social?   Se produce una romantización del conflicto y compromiso social? En el segundo momento de contacto (minuto 35), Dieutre baja a la calle durante las movilizaciones en apoyo a los refugiados, y por única vez se nos muestran las imágenes de ese contacto, como analizaremos a continuación. En el tercero (minuto 49), el cineasta relata cómo la situación de los inmigrantes aboca a algunos de ellos a la prostitución. Así, el activista

que ayuda a los refugiados es también interpelado para cosificarlos: “Esos jóvenes eran reducidos a eso”.

La imagen sonora nos ofrece más tarde la voz de Simon exponiendo su opinión sobre la situación: “Mi trabajo es tan deprimente... Empeora cada día. La legislación estatal es muy dura. Los juzgados se contradicen, no hay un reglamento coherente. Es profundamente político y está mal concebido”. La imagen de un artista en el edificio de enfrente, trabajando con unos neones, da pie a la narración de la posición de Simon acerca del valor social del arte, ahora a través de Vincent: “Solo le importaban las cosas útiles. Su trabajo militante, las cosas que servían. Me costaba mucho explicarle que para mí el arte servía para algo, que también tenía consecuencias sobre el mundo” (Fig. 25). Queda planteada ya la misma discusión acerca del valor de la obra de arte expuesta por *Face aux fantômes*. Si Lindeperg reflexionaba acerca de ello en relación a la Historia –la transformación de la emoción estética en conocimiento–, Dieutre lo focaliza en el presente: ¿la obra artística que presenciamos como espectadores transforma la realidad social que nos muestra? El conflicto entre emoción y conocimiento se genera en este caso a través de la dialéctica entre el sentimiento amoroso de Vincent y la realidad social que observa. El espectador es interpelado a generar la auto-reflexión: ¿es posible y/o efectiva la reflexión social a través de la expresión amorosa? La auto-reflexión del espectador es constante acerca de la identificación o no con ambos personajes: en relación a Vincent sobre su punto de vista emocional, en relación a Eva sobre los elementos que le interesan y sobre los que pregunta. ¿Qué preguntas haríamos los espectadores si ocupásemos su posición? La imagen sonora nos ofrece entonces una locución de radio que

esboza la realidad social frente a la situación de los refugiados: “Cientos de personas protestaron ayer al mediodía en París contra la ‘inmigración desechable’ [...] incluyendo a los verdes, el Partido Comunista, la RESF y la Liga de los Derechos Humanos. Diputados socialistas se unieron a la protesta, pero no eran organizadores”.

El film sitúa al espectador frente al espejo en relación a la dialéctica entre lo privado y lo social. La inmovilidad de la mirada que nos imponen las imágenes se convierte nuevamente en imagen símbolo de la pasividad social frente a la cuestión de la inmigración. Esta dialéctica se refuerza con las palabras de Vincent, acerca de este punto de vista desde la ventana (Fig. 26): “Simon llamaba a esa vista su ‘pequeño teatro’. Porque ves el metro por arriba, personas y coches por debajo, y más abajo el mundo oculto de los afganos. Era como una sección transversal del mundo con sus diferentes estratos”. Se sugiere ya una ficcionalización del afuera que a continuación va a materializarse en la progresiva aparición de elementos de animación en la imagen. En primer lugar, las chaquetas de unos policías y la figura de un refugiado envuelto en una manta que se nos ha mostrado anteriormente (Figs. 27 y 28). Se configura por tanto como una nueva estrategia del *passage à l'art* ya en proceso mediante la canción de Hahn, generando una reflexión acerca del tránsito de la imagen documental a la ficción.

Más tarde la imagen sonora nos ofrece una reflexión conjunta de la pareja sobre la realidad que habitan, al contemplar a los transeúntes: “Esto es la identidad nacional... que se deforma y se reforma cada mañana... Eso es la revolución”. El espectador se ve abocado a la auto-reflexión y el pensamiento crítico provocados por esa inmovilidad: ¿En qué sentido desearíamos movilizar nuestra

mirada? ¿Acercándonos al afuera de los refugiados? ¿Girando la cámara hacia el adentro de los amantes? Se van configurando así las diferentes realidades, separadas, sobre las que el film-ensayo reflexiona. Vincent explica en imagen: “Verdaderamente Jaurès fue para mí la esclusa, el lugar donde nuestros dos mundos se comunicaban”. El mundo del activismo social de Simon, el mundo del arte de Vincent, intermediado por la realidad de los refugiados.

Como avanzábamos anteriormente, Dieutre muestra las movilizaciones nocturnas en apoyo a los refugiados primero desde la posición de espectador, segundo nivel (Fig. 29), después a través del *récord* al primer nivel (Fig. 30), y finalmente desde el canal, transitándolo en las imágenes por primera y única vez (Fig. 31). Podríamos decir que es el único momento de movilización de la mirada del cineasta. Por tanto, es la movilización social la que provoca la movilización de su mirada, exponiendo el trayecto inverso, donde la acción social genera el gesto artístico. Esta movilización nos permite escuchar la imagen sonora del afuera también por primera y única vez: “En respuesta a este escándalo [...] hemos decidido actuar en consecuencia. Ayer ofrecimos refugio a 150 afganos sin techo [...] Finalizamos ahora esta primera manifestación de protesta. Desgraciadamente, no será la última”. En ese momento, la mesa de montaje, una vez más, no solo nos recuerda la posición de Eva y Vincent como espectadores y locutores del film, sino también del montaje previo realizado con las imágenes. La reflexión de Vincent evidencia las consecuencias de esa movilización de la mirada como reconocimiento del afuera mostrado, como reivindicación de su estatus de realidad: “Eran parte del vecindario [...] Sabíamos que su país estaba en guerra porque nuestros soldados

estaban allí. Pero debían probar constantemente su sufrimiento [...] Viviendo de prestado, de prestado”. Es este reconocimiento explícito del otro el que permite la comparación de ambas clandestinidades: la social y política en el exterior; la amorosa, “amor clandestino”, en el interior.

Ya en la segunda parte del film, y a partir de la movilización de la mirada con la manifestación nocturna, tanto Eva como Vincent profundizan en la realidad de los refugiados. Sobre unas imágenes de un control policial, Dieutre afirma: “Nunca hubo enfrentamientos o detenciones. Solo un acoso constante. Una combinación de asistencia y control. Siempre la misma ambigüedad [...] No hablaban francés y eran extremadamente vulnerables”. De igual manera ocurre con la reflexión de Eva, que ahora introduce la cuestión de género: “Lo que me impacta es que es un mundo sin mujeres. Tanto en vuestro apartamento como abajo en el canal entre los refugiados [...] Me conmueve que la mujer sea fantasmática”. Eva nos ofrece la emoción primera frente a la obra de arte, el shock visual del que hablaba Lindeperg. La pasividad espectacular se vincula así a ese primer momento de experiencia de la emoción estética. Vincent reconoce la realidad de la ausencia de mujeres, pero inmediatamente retoma el tema de la homosexualidad para evidenciar ese tercer momento de contacto ya aludido en torno a la prostitución. El género femenino, por tanto, se erige casi exclusivamente como espectador del film. Y el espectador externo debe cuestionarse entonces acerca de su identificación con Eva. En su calidad de espectadora-personaje, la amiga del cineasta no cuestiona el relato de Vincent, no lo problematiza, se limita a servir de catalizador del mismo. De igual manera que Dieutre fija la mirada del espectador a la ventana, nos ofrece una presencia espectacular pasiva, provocando nuevamente

la auto-reflexión y el pensamiento crítico mediante su ausencia en la representación.

Acompañando las imágenes que muestran la llegada de la primavera, Vincent concluye la letra de la canción. El cambio estacional hace que los refugiados duerman al aire libre. Mientras Vincent continúa el relato de su relación amorosa, las imágenes muestran la presencia de la unidad asistencial de la policía, BAPSA (Brigade d'assistance aux personnes sans abri). Primero, escuchamos a Simon como espectador interior de las imágenes: "Es vergonzoso. ¿Se les permite fumar a los policías?". Después Vincent le resume a Eva la naturaleza de esas visitas: "Venían a comprobar si tenían problemas de salud. Era también una forma de vigilar el campamento." Tras recitar nuevamente la primera parte del poema juntos, el relato íntimo de la emoción amorosa de Vincent – "Dormía como un niño. Me hacía llorar" – se une a la imagen de un joven refugiado bailando en el canal (Fig. 32). El *passage à l'art* se produce entonces mediante la conexión de las emociones de los habitantes de ambas realidades. La aparición de una paloma en la imagen materializa esa misma revelación poética que ofrece la realidad y que marca igualmente el *passage à l'art*: "Apareció una mañana. No tengo ni idea de dónde salía. Era como una visión". La revelación evoca la cuestión del devenir ficción del relato, al incluir ahora en el mismo plano, como anteriormente con otros elementos, una paloma animada (Figs. 33 y 34). La animación se prolonga a continuación sobre un colchón que trasladan los refugiados, y tras ella aparece de nuevo la paloma real. Se materializa así una nueva reflexión que interpela al espectador. Dieutre reflexiona sobre el *passage à l'art* de la cohabitación del relato íntimo y la realidad social y también sobre su ficcionalización.

De nuevo en las primeras horas del día, dos mujeres prestan ayuda a los refugiados (Fig. 35). Esta segunda aparición del género femenino lleva, de nuevo, a la identidad homosexual: "Simon decía que iban allí para ligar con los jóvenes; pero era un comentario realmente malicioso. Creo que, como él, ellas también les dedicaban su tiempo." Es necesario destacar que este rasgo de cinismo del personaje de Simon emerge exclusivamente en este momento, en relación a la única aparición de mujeres en las imágenes. El film ofrecería entonces la oportunidad de que Eva ejerciese una posición crítica al respecto. Se confirma la pasividad espectacular del personaje que pregunta pero no cuestiona, completando el esquema de inmovilidad que diseña Dieutre, e interpelando así al espectador de forma urgente. A continuación, Vincent va a hacer la única referencia directa a la realidad política a la que pertenecen las imágenes al nombrar al ministro del interior, Brice Hortefeux. Y en ese contexto presente, evoca el fracaso de ambas prácticas, el activismo y la creación artística: "Decía [Simon] [...] 'el cine, el arte, todo eso no sirve para nada'. Y en ese momento su trabajo militante tampoco servía para nada".

El paralelismo entre las presencias de Vincent y los refugiados en Jaurès continúa en el desenlace del film. Los segundos fueron expulsados del canal en el verano de 2010, como informará el comunicado institucional que Dieutre incluye antes de los títulos de crédito. El primero también se ausentó definitivamente de Jaurès ese verano: "Ya no había campamento, ya no había refugiados. Y de hecho nunca lo volví a ver". Estas dos frases, sobre la imagen de dos refugiados en el asentamiento, completan el recorrido paralelo de ambas realidades, íntima y social. Las imágenes posteriores se van tiñendo de elementos animados (una boya en el río, las copas de los árboles, un coche en el

canal), vinculando ahora el *passage à l'art* con la transformación de la realidad en recuerdo. Ya en el desenlace, Dieutre expone su reflexión sobre la conexión entre ambas realidades:

Tengo la impresión de que hoy en día, precisamente, nos cuesta mucho definir la naturaleza de las nociones de afecto y amor. Como nos cuesta también definir la relación que tenemos con la política, o incluso simplemente con la justicia. Pasara lo que pasara, no lamento ni uno de los segundos de esos años en Jaurès.

Relaciona así ambos espacios a través de la ausencia de compromiso tanto en el ámbito amoroso como en el político y social. Por primera y única vez, es Vincent quien pregunta a Eva, y de nuevo es necesario señalar que la pregunta se refiere exclusivamente al ámbito amoroso: “¿Y tú? ¿Cómo sabes que amas a alguien o lo has amado o lo vas a amar?” Se confirma nuevamente la pasividad espectral en la que Dieutre sitúa a Eva. Todo ello intensifica la interpelación al espectador, a su pensamiento crítico y su auto-reflexión. A continuación, las imágenes de la mesa de montaje y las de las posiciones de ambos espectadores evidencian la naturaleza ensayística de la pieza, sobre la que Dieutre concluye su reflexión:

Evidentemente no voy a comparar mi situación con la suya [...] Yo estaba arriba en el apartamento; ellos abajo [...] Me enseñaron que se puede empezar de cero, que la energía de la existencia es la más fuerte. Para mí, fue muy importante para darle a la vida alguna profundidad, para que valiese la pena [...] Sé que ese momento en el tiempo existió, y que, de una forma muy pequeña, el mundo se transformó. No mucho, pero todo cambió ligeramente.

Dieutre reivindica así la capacidad de transformación de la dialéctica íntimo-social, y de su *passage à l'art*,

haciendo confluir los dos elementos que lo han materializado a lo largo de la obra, sobre la imagen del rezo de los refugiados: las pequeñas animaciones que a continuación se van apropiando de la imagen y la canción que finalmente Eva y Vincent cantan, tras haberla recitado varias veces (Fig. 36). Sobre esta imagen final, y a modo de créditos, se nos presenta el comunicado institucional que informó del desalojo de los refugiados del canal de Saint-Martin en julio de 2010, por orden del ministro de inmigración, Éric Besson. Dieutre confirma así la relevancia de la realidad social sobre la que ha construido su relato, la necesidad de la reflexión del espectador sobre la obra que concluye.

Los trabajos teóricos sobre el film prueban la potencia de la interpelación que este genera, su capacidad para producir reflexiones diversas. Mientras Tom Cuthbertson (2017) se centra en el relato íntimo de la obra para reflexionar sobre la ficcionalización de la autobiografía, sin problematizar su dispositivo, los textos de James S. Williams (2020) y Comolli (2012) materializan la dialéctica que proporciona el film. Williams critica la posición espectral elegida respecto a los refugiados, así como la cohabitación de ambas realidades, ya que “objetiviza la figura del migrante” (2020, 172); Comolli defiende el punto de vista de la obra, analizando la diferencia entre el espectador y el *voyeur*, reflexionado sobre los límites espectatoriales y el “*passage à l'acte*”, que ya había teorizado con anterioridad (2009).

El espectador emancipado del film-ensayo contemporáneo

La decisión de ambos films de situarse en la posición del espectador, de maneras muy diferentes, opuestas

en varios sentidos, hace que su estudio comparado plantee cuestiones muy relevantes sobre la naturaleza, capacidades y posibilidades del espectador emancipado definido por Jacques Rancière, aplicado al film-ensayo contemporáneo:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar [...] El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a otras muchas cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante [...] Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière 2010, 192)

De este modo, el espectador emancipado cuestiona tanto las equivalencias “entre mirada y pasividad, exterioridad y separación,

mediación y simulacro” como las oposiciones “entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación” (2010, 15). Moviliza su mirada y realiza las operaciones de asociación y disociación: “En este poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador” (2010, 23). Así, el espectador emancipado, que realiza la auto-reflexión sobre la distancia que le separa de la obra y su variación, para generar un pensamiento crítico que establecerá tanto consensos como disensos respecto de lo mostrado, halla en las obras analizadas dos propuestas que lo interpelan desde premisas casi opuestas, lo que posibilita la reflexión sobre las equivalencias y oposiciones citadas. Los análisis realizados nos ofrecen la siguiente síntesis, como materialización de las tensiones expuestas por Rancière:

Face aux fantômes

Movilización de la mirada
Pensamiento intersticial
Recorrido de las distancias:
Travelling
Personificación espectadora activa
Reflexión estética
Mirada sobre la Historia
Mirada sobre lo ajeno
Passage à l'art de la Historia
Pasaje de la emoción al conocimiento

Intersubjetividad como materialización del proceso de pensamiento audiovisual

Jaurès

Fijación de la mirada
Pensamiento paratáxico
Fijación de las distancias:
Simultaneidad y récord
Representación espectadora pasiva
Emoción est  tica
Mirada sobre el presente
Mirada sobre lo propio
Passage    l'art de la dialéctica íntimo-social
Pasaje de la experiencia a la ficcionalización y el recuerdo
Intersubjetividad como catalizador de la narración

Ambos films se sitúan por tanto en la posición espectral para proporcionar dos experiencias que permiten cartografiar y reflexionar sobre las posibilidades del espectador emancipado, concepto que Comolli también utiliza como punto de partida de su reflexión sobre el “espectador crítico” (2009). *Face aux fantômes* nos ofrece la personificación de una espectadora emancipada para mostrarnos las posibilidades de la auto-reflexión y el pensamiento crítico a partir del visionado de *Nuit et brouillard*. Comolli va a transformar ese discurso en un proceso de pensamiento audiovisual instrumentalizando el *travelling* como materialización de la movilización de la mirada del espectador. De este modo, el film ofrece un “modelo pedagógico” (Rancière 2010, 55) donde el espectador emancipado se identificaría con Lindeperg en su visionado e investigación sobre el film de Resnais, y con Comolli acerca de la materialización audiovisual del proceso de pensamiento de la protagonista. La auto-reflexión y el pensamiento crítico surgen entonces de una movilización de la mirada que tiene como objetivo recorrer las diferentes distancias, los espacios intersticiales entre los distintos niveles: entre los diversos materiales de *Nuit et brouillard*, entre el film y Lindeperg, entre Lindeperg y Comolli, entre ellos y el espectador del film-ensayo. La identificación del modelo pedagógico hace que esta última distancia sea prácticamente abolida. Así, el espectador *comparte* la auto-reflexión y pensamiento crítico en torno al *passage à l'art* del material histórico, de cómo el pasaje de la emoción al conocimiento se inserta en el eje creer-saber-ver.

Frente al pensamiento intersticial que desarrolla el film anterior, Dieutre materializa un pensamiento paratáxico consistente en fijar la mirada, en imponer la cohabitación e impedir su movilización, anulando por tanto

los intersticios y la variación de la distancia. El punto de vista único frente al exterior de los refugiados y al interior de los amantes, y su simultaneidad, anulan la movilización de la mirada en las imágenes filmadas. La simultaneidad y *récord* entre esas imágenes y el espacio espectral de Vincent y Eva anulan igualmente su intersticio. Finalmente, la espectadora representada, el personaje de Eva, no se materializa en una espectadora activa que cuestiona las imágenes, sino en una pasividad espectral que sirve de catalizador del relato de Vincent. Sin embargo, nos ofrece una relevante experiencia del primer visionado al mostrarnos la emoción estética primera, especialmente ante la ausencia de mujeres. El *shock* visual de la espectadora interna provoca también la reflexión del espectador externo. De este modo, el espectador emancipado del film-ensayo no experimentaría la identificación que se producía en *Face aux fantômes*, sino que es interpelado a partir de su negación para reflexionar acerca de la posición en la que se le sitúa, sin posibilidad de movilización dentro de la obra. Esta auto-reflexión del espectador va unida además al pensamiento crítico en torno al *passage à l'art*, ahora sobre la cohabitación y dialéctica entre la emoción íntima y el conocimiento social de la realidad presente. Y, por último, sobre la ficcionalización de esta experiencia y su transformación en recuerdo.

Face aux fantômes interpela al espectador emancipado al ofrecerle la materialización audiovisual de su auto-reflexión y pensamiento crítico, instrumentalizando así la identificación. *Jaurès* interpela al espectador emancipado mediante la negación de las posibilidades anteriores, viéndose

este abocado a la reflexión acerca de la movilización de una mirada fijada, sobre las posibilidades de un espectador activo frente a la representación de su pasividad. Como indica Rancière: “La pensividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo [...] Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no-pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte” (2010, 105). El estudio

comparado de ambas obras revela así la fértil extensión de esa zona de indeterminación en el film ensayo, aún por explorar, donde reflexionar acerca de las tensiones entre lo activo y lo pasivo, lo pensado y no-pensado, la emoción y la reflexión. Se trataría, por tanto, de uno de los retos del film-ensayo contemporáneo: considerar la posición espectral como lugar epistemológico, como espacio de su proceso de pensamiento audiovisual.

Este proyecto ha recibido financiación del Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie nº 896941.

1/ Las traducciones al castellano de referencias bibliográficas en inglés y francés son de la autora.

2/ La traducción al castellano de los diálogos de los films es de la autora.

3/ Traducción: “Si es verdad, Chloris, que me amas / Y he oído, que bien me quieres / No creo que ni los propios reyes / Posean una felicidad semejante a la mía / ¡Que la muerte sería inoportuna / Si viniera a cambiar mi fortuna / Por la felicidad de los cielos! / Todo cuanto dicen de la ambrosía / No impresiona a mi fantasía / Ante la recompensa de tu mirada.”

Referencias bibliográficas

Arasse, Daniel. 2006. *Histoires de peintures*. París: Gallimard.

Blümlinger, Christa. 2014. “L’attrait des plans retrouvés.” *Cinéma* 24(2–3): 69–96.

Català, Josep Maria. 2014. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia : Universitat de València.

Comolli, Jean-Louis. 2009. *Cinéma contre spectacle*. París: Éditions Verdier.

_____. 2012. “Mots et Images.” *Ces films à part qu’on nomme “documentaires”*, 5 de octubre. <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/05/mots-et-images/> [acceso: 11 de mayo de 2022]

Cuthbertson, Tom. 2017. “In/Out: fictionalising autobiography in Vincent Dieutre’s *Jaurès*.” *Studies in French Cinema* 17(3): 265–82. <http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2017.1281037>

Lindeperg, Sylvie. 2007. *Nuit et brouillard : un film dans l’histoire*, París: Odile Jacob.

Montero, David. 2012. *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Bruselas: Peter Lang.

Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2019. "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo, Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 16(3): 335–61. https://doi.org/10.1386/slac_00003_1

_____. 2021a. "Correspondências by Rita Azevedo Gomes. The Complex Hybrid Image of Contemporary Epistolary Cinema and Contemporary Essay Film." *Visual Studies* 36(4–5): 435–49. <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2020.1771202>

_____. 2021b. "Jean-Luc Godard's Diptychs. Rethinking Cinema through the Essay Film." *Quarterly Review of Film and Video*. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1981091>

_____. 2022. "Sans soleil by Chris Marker. The Essay Film and its Cinematic Thinking Process: Reflection on Postmodernity." *Studies in European Cinema* <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2073173>

Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. París: La Fabrique éditions.

_____. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres y Nueva York: Wallflower Press.

_____. 2017. *How The Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.

Véray, Laurent. 2011. *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*. Chasseneuil-du-Poitou y París: Scérén, cndp-crdp.

Wieviorka, Annette. 2003. *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. París: Gallimard.

Williams, James S. 2020. "From Migration to Drift. Forging Queer Migrant Spaces and Transborder Relations in Contemporary French Cinema." En *Queering the Migrant in Contemporary European Cinema*, editado por James S. Williams, 171–81. Londres: Routledge.

Cómo citar Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2022. "La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: *Face aux fantômes* (2009) y *Jaurès* (2012)." *Comparative Cinema*, Vol. X, No. 18, pp. 139–156. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.04