

*Avant de passer derrière la caméra comme réalisateur en 1989 avec *Les sirènes et surtout* à partir de 1996 avec *Encore*, Pascal Bonitzer a travaillé comme acteur, mais surtout comme scénariste dès 1975 sur le film de René Allio, *Moi, Pierre Rivière*, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Mais avant cette carrière filmique, Pascal Bonitzer est d'abord critique aux Cahiers du cinéma, prestigieuse revue où il entre en 1969, dans une période troublée, tant pour le cinéma que pour la critique. En 2017 il est scénariste du *Jeune Karl* Marx de Raoul Peck.*

*Dans cet entretien, il revient tout d'abord sur la période post-68 vue des Cahiers du cinéma et de la crise que connaît cette revue, interrogeant de la sens de la critique comme du cinéma ; puis sur sa collaboration sur *Le jeune Karl Marx* et la façon d'aborder, et de faire, du cinéma politique.*

Les Cahiers du cinéma

Contretemps : Quand et comment est-ce que vous êtes entré aux Cahiers du Cinéma ? Est-ce que vous étiez déjà politisé ?

Pascal Bonitzer : Mon premier article aux *Cahiers* a été publié en février 1969. C'était un compte-rendu d'un film sénégalais de Ousmane Sembène, *Le Mandat (Mandabi)*. J'étais en effet politisé, au moins superficiellement, puisque après être passé par les Jeunesses communistes quand j'étais lycéen, étudiant à Nanterre en 1968, je me suis successivement inscrit à la JCR de Krivine puis au Mouvement du 22 mars de Cohn-Bendit. Rien d'original, le gauchisme imprégnait largement tous ceux qui faisaient à l'époque des études de lettres ou de philo, surtout à Nanterre d'où était parti le mouvement qui devait aboutir à Mai 68. En décembre 1968, un mois avant la publication de ce premier article, j'avais rendu visite à Cohn-Bendit à Francfort où il résidait après son expulsion de France. Pour l'anecdote, j'y avais aperçu Godard venu également lui rendre visite et rencontré Marie-France Pisier. Mais tout cela relève de la coïncidence. Il n'y avait aucun lien entre mon « militantisme » - d'ailleurs très mou - de l'époque et les *Cahiers*. Celui de la rédaction qui m'avait d'ailleurs encouragé à écrire, à la suite d'une rencontre fortuite (Michel Delahaye), n'avait rien d'un gauchiste ni d'un marxiste.

À quel moment et pourquoi la revue devient-elle marxiste ? Qu'est-ce que cela a changé dans votre manière de voir des films et de les critiquer ? Comment est-ce que cela s'est traduit tant dans le contenu de la revue que dans son organisation ? Il semble notamment que le cahier critique ait été assez réduit et que vous vous en chargiez seul, ou encore que certains grands articles théoriques, celui notamment sur *Young Mr Lincoln* de John Ford, aient été écrits collectivement. L'iconographie a également été l'objet d'un traitement particulier...

La revue était en pleine révision théorique à l'époque où j'y suis entré. À la fin des années 1960, il y avait un incroyable bouillonnement intellectuel, et aussi beaucoup de confusion. De grands penseurs publiaient chaque année des livres qui révolutionnaient vraiment tout

le champ du savoir. C'était la grande époque des Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes. Les *Écrits* de Lacan avaient été édités en 1966 et en 1971, son premier Séminaire (le XI) portant sur le Regard allait sortir. Dans la foulée de mai 68 et des États Généraux du cinéma, les *Cahiers* étaient en train de reconsidérer d'un point de vue idéologique leurs conceptions, notamment concernant le montage, à travers la redécouverte des formalistes russes, d'Eisenstein et de Dziga Vertov. On découvrait aussi de nouveaux cinémas du monde, dont la Nouvelle Vague japonaise, avec surtout Oshima dont les films, subversifs tant sur le plan du contenu que de la forme, m'ont tout particulièrement bouleversé. Le texte sur *Young Mr Lincoln*, en effet collectif et qui se voulait une analyse à la fois structurale et marxiste, séquence par séquence, un peu à la manière dont Barthes et ses élèves avaient disséqué sémiotiquement *Sarrasine* de Balzac (*S/Z*) était un symptôme de ce changement, perçu par certains de nos lecteurs comme brutal, mais pas seulement par nos lecteurs : la revue était alors en guerre ouverte avec son éditeur, Daniel Filippachi, Truffaut servant de médiateur mais celui-ci s'est également brouillé avec les *Cahiers* au cours de cette guerre, qui nous a donc en quelque sorte laissés livrés à nous-mêmes. Ensuite les choses se sont précipitées et nous ont échappés, quand *Tel Quel*, la revue de Sollers, a décidé de « s'intéresser » au cinéma... La théorie et la politique se sont alors entretissées d'une façon que je peux qualifier aujourd'hui d'hystérique. J'aurais du mal à retracer l'histoire de cette période, qui nous a vu passer, épousant plus ou moins le parcours de *Tel Quel*, d'un flirt avec le PCF, forcément très vite décevant, à un enfermement « maoïste » à la manière de *La Chinoise* de Godard, carrément mortel. Quant au cahier critique, il a rétréci comme peau de chagrin quand les seuls films qui ont fini par nous paraître dignes d'intérêt, outre ceux de Straub-Huillet et ceux du groupe Dziga-Vertov (Godard-Gorin), étaient de rares films militants. Le comble de notre rétrécissement optique et de notre enfermement a correspondu à l'arrivée dans la revue, vers 1972, d'un marxiste-léniniste auto-proclamé qui s'était mis en tête de faire des *Cahiers* le foyer théorique d'un nouveau Parti expurgé de toutes les erreurs commises par les autres. Il y eut à la suite de cela quelques mois de délire, durant lesquels nous avons presque cessé de parler de cinéma, mais davantage des conditions de la formation du futur parti. L'iconographie bien sûr s'en est ressentie : plus de photos... Mais le lectorat aussi, et la périodicité. C'est un miracle que nous n'ayons pas disparu.

Est-ce que cette entrée en marxisme s'est accompagnée d'une activité politique militante ? Quels étaient vos rapports avec le PCF puis plus tard avec la Gauche prolétarienne ?

Je ne me souviens d'aucune activité militante précise. Nous participions à des manifs... Nous avons été quelques-uns à être retenus en garde à vue après la manifestation contre le meurtre d'Overney. Le PCF était évidemment l'ennemi, comme « révisionniste » avant tout. Quant à la GP, c'est par l'intermédiaire de quelqu'un comme Jean-Pierre Gorin, complice de Godard au sein du fictif groupe Dziga-Vertov, que nous avons pu avoir quelques contacts, superficiels. Comme chargé de cours, à Censier, en 1971, j'avais souvent affaire à leurs interventions et je ne pouvais pas saquer leur arrogance, leur agressivité, leur sottise. Je savais néanmoins leur parler.

Quels étaient vos rapports avec les revues *Tel Quel* et *Cinéthique* ?

L'influence de *Tel Quel* évoquée ci-dessus s'est faite sur le mode de la terreur. Par le truchement de la singulière revue *Cinéthique*, *Tel Quel*, qui avait pour ennemi au sein des

éditions du Seuil la revue *Change*, fondée par Jean-Pierre Faye, et dont un numéro sur le montage avait eu le malheur de retenir l'intérêt des *Cahiers*, avait d'abord lancé une attaque très virulente contre nous, attaque qui ne visait pas seulement les *Cahiers* mais à travers eux le cinéma tout entier, accusé de reproduire mécaniquement la représentation inventée au Quattrocento et donc d'être un appareil « idéaliste », un appareil d'illusion « bourgeois », opposé à la chose fétiche de *Tel Quel* à l'époque, le « Texte », supposé matérialiste. L'attaque nous a sérieusement ébranlés. D'autant que nous croyions aimer les films de Godard-Gorin et leur formule : « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ». Les films de Straub-Huillet, plus bizarres, nous séduisaient aussi. Tous semblaient prétendre déconstruire « le système de la représentation » et il convenait donc de mépriser tous les films qui ne remettaient pas en cause ledit système. (On sait que le concept de déconstruction a par la suite connu une certaine fortune aux États-Unis, où Derrida est devenu une star). Il aurait dû cependant être clair, et nous le sentions, que la prétendue critique radicale de *Tel Quel* concernant la caméra cinématographique héritière de la *camera oscura* du Quattrocento ne pouvait déboucher sur rien et se mordait la queue ; c'était une critique tautologique, désespérante et impuissante à inspirer quelque fiction que ce soit. Quand Deleuze a publié *L'Image-mouvement*, il a permis de déplacer le point de vue d'une façon salubre, quelles que soient les critiques que l'on peut faire à cette somme. (Et puis Deleuze connaissait le cinéma. Les gens de *Tel Quel* non).

Un des aspects frappants de la période mao des *Cahiers*, c'est que vous êtes restés fidèles à des cinéastes dont certains (Godard, Straub-Huillet...) partageaient votre engouement pour le marxisme mais aussi à d'autres (Rohmer, Cassavetes, etc.) qui y demeuraient étrangers. Comment est-ce que vous êtes parvenus à élaborer et tenir une ligne qui parvienne à concilier tout cela ?

En réalité, nous étions très peu à parvenir à faire rentrer nos goûts pour certains cinéastes considérés comme réactionnaires tels Rohmer dans le cadre de la revue et à en parler, du moins pendant une certaine période. Quand nous nous sommes débarrassés du coucou dogmatico-maoïste évoqué *supra*, nous nous sommes peu à peu remis à parler de cinéma, via des thèmes comme « la mode rétro », grâce à quoi nous avons rencontré par exemple Michel Foucault. La force de Rohmer, ce qui le rend difficile à contourner, c'est non seulement sa grande puissance de conteur, mais aussi son réalisme social.

On présente souvent cette période comme une sorte de fuite en avant dogmatique symptomatique des excès d'une époque particulière. Pourtant dans un entretien que vous avez donné aux *Cahiers* à l'occasion des quarante ans de Mai 68 il y a dix ans, on pressent entre vous et l'équipe d'alors un décalage concernant le rapport au marxisme. S'il est synonyme de dogmatisme aveugle à leurs yeux, il semble que, malgré les critiques que vous portez aux *Cahiers* des années 1968-1973, l'abandon du marxisme s'est aussi

soldé selon vous par l'abandon d'une certaine exigence critique...

Quel bilan positif tirez-vous de ce moment théorique, politique et cinématographique ? Qu'est-ce qui, dans ce que vous élaboriez alors, vous paraît encore intéressant, neuf, à explorer, digne d'être lu voire d'être approfondi ?

C'est difficile de faire un bilan, et pour moi, particulièrement difficile de tirer un bilan positif de cette période difficile. Je ne regarde pas en arrière, en général. J'en retiens un sentiment de grande instabilité, de remises en question nombreuses, de grandes souffrances pour certains d'entre nous (certains ne s'en sont pas relevés), mais aussi d'une activité intellectuelle fiévreuse. Nous essayions de redéfinir ce qu'était le cinéma, nous revisitions les grands essais théoriques du passé, nous explorions des concepts comme celui par exemple de Hors-champ, sur lequel j'ai beaucoup écrit et en fonction de cinéastes radicaux comme Straub-Huillet et Godard-Gorin déjà cités, mais aussi Oshima, Yoshida, et d'autres. Il y a eu l'étrange texte lacanien d'Oudard sur la Suture (concept emprunté à Jacques-Alain Miller dans un article des *Cahiers pour l'Analyse*), consacré à Lang et à Bresson, qui a marqué les esprits et reste un hapax. Il y a eu l'article de Barthes sur le *Troisième Sens*, consacré à l'esthétique d'Eisenstein. Il y a eu les articles de Serge Daney. Tout cela avant le rétrécissement sectaire dont j'ai parlé. Que dire ? Les *Cahiers* n'ont pu sortir de la crise dogmatique qui a failli les faire sombrer (et pas seulement eux) qu'au prix d'une normalisation critique que j'ai trouvée tristement affadissante. L'époque de la théorie était une page tournée. On s'est remis à parler de tout, voire de n'importe quoi, jusqu'à par exemple accorder un entretien à Christian Clavier (pourquoi pas ?) dans lequel il s'est fait plaisir en énonçant que Godard n'avait aucun talent, que c'était Belmondo qui avait tout apporté, — sans être contredit. Pour moi la revue ne s'est jamais relevée (je parle de son âme, pas de son existence matérielle) de cette crise. Aujourd'hui, même si elle existe encore matériellement, elle est parfaitement morte.

Dans un entretien avec Daniel Fairfax pour la revue *Période*[\[1\]](#), Jean-Louis Comolli désigne Althusser comme l'« influence majeure » des *Cahiers* à l'époque. À quoi ça vous a servi alors, Althusser ? Qu'est-ce qu'il a changé et apporté dans votre manière de regarder et de penser les films ?

Ce n'est pas ce dont je me souviens. Althusser a plutôt été une sorte de recours provisoire, de roue de secours, suite à son article paru dans *La Pensée* sur les appareils idéologiques d'État, quand au plus fort de notre crise maoïste nous n'avions plus rien à dire sur le cinéma. Je ne sais plus le sort que nous avons fait à ce texte, nous lui en avons fait un — on s'est mis à parler de la télévision —, mais il ne devait nous mener nulle part et nous avons abandonné assez rapidement, il me semble, et le texte et le corpus. À l'époque nous paraissions assez irrégulièrement et d'un numéro à l'autre nos références changeaient, en même temps que se décomposait le mouvement gauchiste. *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari nous a tout autant marqués, et même plus, mais plus tard.

Je voudrais vous poser la même question à propos de Godard. À quoi ça vous a servi Godard, ou Godard-Gorin, ou le groupe Dziga-Vertov ? Qu'est-ce que ça représentait et ça changeait pour vous ? Il y a bien sûr eu le numéro où vous compariez *Tout va bien* à *Coup pour coup*, en faveur du premier, et d'un certain type de cinéma politique, ou plus exactement d'une certaine manière de faire politiquement du cinéma, mais plus généralement, on a parfois l'impression que c'est lui qui vous a poussé à vous politiser, ou du moins que votre trajectoire, politique et théorique, suit et épouse la sienne. Est-ce que cela vous semble juste ?

Je ne crois pas que ce soit Godard qui nous a « poussé à nous politiser ». L'époque était politique et Godard comme nous et comme d'autres a été poussé à se politiser, mais d'une façon qui était évidemment plus paradoxale, singulière et en un sens plus amusante (même si les films du groupe Dziga-Vertov m'ont au fond toujours paru sinistres) que les films militants de l'époque ou les films maos « dans la ligne » comme *Coup Pour Coup* de Marin Karmitz. C'étaient des films qui s'efforçaient de penser, qui étaient conçus comme de la pensée par le cinéma, et c'était intéressant en soi même s'ils étaient assez chiants. Les films de Straub-Huillet aussi se voulaient marxistes et prétendaient s'adresser aux masses populaires, mais bien évidemment c'était plutôt leur rareté et leur opacité, leur hermétisme, leur difficulté en tout cas, qui nous séduisaient. Mais l'impasse, du point de vue de leur réceptivité, était claire. Je pense d'ailleurs que l'échec à la fois public et artistique de *Tout Va Bien* (qui, contrairement aux films bricolés du groupe, Dziga-Vertov disposait de moyens) a été une sorte d'électrochoc, aussi bien pour Godard (et Gorin, mais différemment) que pour nous — une révélation de l'impasse. C'est sans doute le plus mauvais film signé de Godard, dans l'absolu c'est un très mauvais film, tout est faux, moche, empoissé dans l'idéologie populiste sinistre de la Gauche prolétarienne, qu'il illustre laborieusement. Montand et Fonda y sont des otages, détestés visiblement par le(s) metteur(s) en scène et se demandant ce qu'ils font là (nous aussi on se le demande, ou plutôt on voit le cynisme qui préside à leur présence dans le film). Après cette catastrophe, le groupe Dziga-Vertov, ou plutôt la fiction du groupe Dziga-Vertov, cesse brusquement. Gorin part pour les États-Unis où il restera et Godard se remet à faire des films de Godard, même si la magie d'avant 1968 a un peu disparu. Il fera encore quelques beaux films.

Plutôt qu'une question, me vient une observation que j'aimerais vous voir commenter. Vous évoquez ici Ousmane Sembène et Oshima, or il me semble que l'un des traits marquants de la fin des années 1960, c'est l'ouverture à un cinéma non-occidental, qu'il soit africain, asiatique ou sud-américain et qui est fortement politique. Au fond, au moment où vous exigez du cinéma qu'il soit politique, vous découvrez tout un pan du cinéma qui est à la fois profondément marqué par la politique, notamment l'anti-impérialisme, et à la fois novateur formellement (je pense notamment à Oshima et dans un tout autre registre à Glauber Rocha)...

Bien sûr, la Nouvelle Vague a suscité une émulation et un réveil incroyable des cinémas du

monde, le Cinéma Novo brésilien en est l'exemple type et comme dans le Tiers-Monde ce cinéma est contemporain des luttes anticolonialistes, des guerres de libération nationale, de la révolution cubaine, etc., il est spontanément beaucoup plus politique que les films de la Nouvelle Vague française. J'ai vu *Terre en Transe* de Glauber Rocha en 1967 et c'était impressionnant. Un film épique, romantique, fou, un peu forcé aussi, mais puissant, et qui parlait de ce qui était en train de se passer, les forces progressistes qui allaient s'affronter à celles de la réaction et la violence contre-révolutionnaire qui allait s'abattre sur les pays d'Amérique latine, soutenue par la CIA, les États-Unis. Les films de la Nouvelle Vague japonaise, ont ceci de particulier qu'ils sont strictement contemporains de la Nouvelle Vague française, mais d'emblée très politiques, marqués par le gauchisme de la Zengakuren, et aussi très poétiques. On ne les a découverts, enfin moi en tout cas, qu'en 1969, à Cannes, donc relativement tard par rapport à leur émergence dans leur propre pays.

Le Jeune Karl Marx

Dans un bel article de 1972[2], vous transformiez la fameuse formule d'Althusser en écrivant qu'un « film aussi, cela intervient. » De quelle manière est-ce que vous diriez que *Le jeune Karl Marx* intervient aujourd'hui dans la conjoncture cinématographique ?

L'intervention consiste d'abord à tenter de faire revivre Marx et Engels dans leur jeunesse. Jeunesse théorique (d'avant la fameuse coupure épistémologique), mais aussi énergie dévorante et courage, envie de renverser l'ordre désespérant des choses et les puissances d'asservissement, qui étaient fortes à l'époque et qui sont malheureusement plus fortes aujourd'hui que jamais. Ce que le marxisme est devenu par la suite, il y a beaucoup à dire bien sûr. Mais les jeunes Marx et Engels constituent un appel salubre à la révolte, à la raison et à la liberté.

Vous expliquez que vous avez essentiellement travaillé à partir de la correspondance entre Karl et Jenny Marx et du cours de Raymond Aron sur Marx. Pourquoi avoir choisi ces deux textes ?

En réalité, nous avons travaillé sur beaucoup de textes, de nombreuses biographies de Marx et d'Engels. Le cours de Raymond Aron est une analyse très pointue du *Capital* et a pu nous servir de guide, mais pas privilégié, et je ne dirai certainement pas que je l'ai lu de façon exhaustive, pas plus que *Le Capital*. Les écrits de Marx dans La Pléiade nous ont aussi beaucoup servi, en particulier le fameux article sur la loi interdisant le glanage, dont Althusser, paraît-il, recommandait la lecture à ses élèves, et qui ouvre le film. Quant à la correspondance, elle est une lumière directe sur les principaux acteurs, non seulement Marx et Engels, mais aussi Jenny. Ils s'écrivaient beaucoup. Jenny fait montre d'une sensibilité et d'une lucidité frappante, et Engels raconte énormément d'anecdotes, avec un sens du détail auquel il ajoute parfois des croquis. Marx est plus froid, plus théorique, mais avec Engels il s'anime et ils adorent casser du sucre sur leurs adversaires comme sur leurs alliés. Ce côté « affreux jojos » qu'ils pouvaient avoir ensemble me plaît énormément. La haine d'Engels pour son bigot de père, son dégoût d'en être le chargé de pouvoir et

Parmi les grandes réussites du film figurent les scènes très vivantes de débats et de discussions politiques, notamment celle où Marx discute avec Proudhon ou encore celles qui vont donner lieu à la naissance de la Ligue des communistes. Comment est-ce que vous avez écrit ces scènes ?

En nous basant sur des données biographiques, sur les écrits théoriques des uns et des autres, mais aussi sur les fameuses correspondances, que nous avons transformées parfois en confrontations directes, en violant quelque peu les faits historiques : par exemple l'échange à Bruxelles entre Proudhon et Marx, lorsque le premier l'adjure de ne pas créer une nouvelle religion aussi intolérante que l'ancienne, tel Luther, est la simple transposition d'un échange de lettres entre Marx et Proudhon. Ce dialogue n'a jamais eu lieu en face à face.

Dans un entretien, Raoul Peck dit que *Le jeune Karl Marx* n'est pas un film militant mais un film politique : il dit qu'il utilise le vocabulaire du biopic Hollywoodien, mais pas sa syntaxe et sa grammaire. Qu'est-ce que cela signifie concrètement, notamment en termes d'écriture ?

Ce n'est évidemment pas un film militant. Mais politique, bien sûr. La grande difficulté, et c'est en quoi il s'oppose à tout biopic hollywoodien, était de réussir à inscrire dans le récit des problèmes et des discussions théoriques et politiques, c'est-à-dire essentiellement intellectuelles, sans pour autant ennuyer.

Dans vos réponses, vous identifiez le rejet de la fiction, et notamment des fictions de gauche, à l'une des impasses de la période Mao des *Cahiers*. Or j'ai l'impression que *Le Jeune Karl Marx* s'inscrit précisément dans la lignée des fictions de gauche. Est-ce que vous pourriez revenir sur ce rejet et en expliquer les raisons ? Puis est-ce que vous pourriez dire ce qui vous semble émancipateur dans la fiction ?

Je ne crois pas avoir dit que le rejet des « fictions de gauche » par les *Cahiers* était le symptôme de leur impasse théorique. Au contraire, c'est ce rejet aussi viscéral que théorique qui nous a servi de boussole quand on ne savait plus trop à quel saint se vouer. Quant au *Jeune Karl Marx*, je suis pas d'accord avec votre interprétation (ce serait une fiction de gauche), émise aussi par *Libération* dans un article à charge, méprisant, et complètement à côté de la plaque. *Le Jeune Karl Marx* n'est pas une fiction de gauche. La fiction de gauche c'était par exemple les films de Costa Gavras, comme *Z*, des films qui montraient pour un grand public la méchanceté et la vilénie des séides de la dictature et de

la bourgeoisie et la générosité et le courage des progressistes. Message rassurant et vain.

Ce n'est pas parce qu'un film a une ligne claire et une facture classique qu'on doit le ranger sous cette catégorie, en effet dépréciative, que les *Cahiers* de la fin des années 1960 avaient inventée pour dénoncer ce type de film « démocratique ». D'abord l'époque a changé : le bloc communiste s'est effondré et avec lui les promesses qu'il prétendait incarner et qu'il avait, en réalité, trahies, perverties et corrompues. La figure de Marx en a pris un coup et s'est trouvée occultée. Il n'était pas facile de la faire revivre. Le pari que nous avons tenté, avec Raoul Peck, était de montrer à travers les figures de Marx et d'Engels jeunes, c'est-à-dire non encore prisonniers de l'iconographie académique qui les a figés, comment ils inventent une problématique entièrement nouvelle, dégagée de la confusion romantique et mystique, ou utopique et petite-bourgeoise, qui régnait à leur époque sur le mouvement ouvrier, comment ils inventent en même temps qu'un monde nouveau, une modernité du socialisme. C'est cette histoire que nous avons essayé de raconter, en mettant en avant l'amitié et l'amour qui unissaient ces personnages (Karl, Friedrich, Jenny, Mary). Il s'inscrit dans un retour plus global vers la pensée marxiste, longtemps décriée et considérée comme dépassée, pour éclairer la crise actuelle du capitalisme malgré son hégémonie apparente. La difficulté était de mettre en scène, d'une façon accessible, des controverses intellectuelles et politiques qui ont changé la face du monde. Si on fait de l'accessibilité, de la clarté, le critère des « fictions de gauche », alors oui c'en est une, mais ce critère à mon sens n'est pas opérant.

Entretien réalisé par Ernest Moret.

Notes

[1]

<http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli/>

[2] « L'écran du fantasme », *Cahiers du Cinéma* n°236-237, mars-avril 1972, repris dans *Théories du cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, 2001.