

Extract of Viento Sur

<https://vientosur.info/spip.php?article13849>

Entrevista a Pascal Bonitzer, coguionista de "El joven  
Karl Marx"

# "La dificultad estaba en poner en escena controversias intelectuales y políticas que han cambiado la cara del

Publication date: Miércoles 30 de mayo de 2018

## Description:

La apuesta que hemos intentado demostrar a través de las figuras de Marx y Engels jóvenes, cómo inventan una problemática enteramente nueva, cómo inventan al mismo tiempo que un mundo nuevo, una modernidad del socialismo.

Licencia de Creative Commons BY-NC-ND Viento Sur



Antes de pasar tras la cámara como realizador en 1989 con *Les sirènes* y sobre todo a partir de 1996 con *Encore*, Pascal Bonitzer trabajó como actor, pero sobre todo como guionista desde 1975 en la película de René Allio, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (*Yo, Pierre Rivière, habiendo matado a mi madre, mi hermana y mi hermano...*). Pero antes de esta carrera filmica, Pascal Bonitzer era ante todo crítico en los *Cahiers du cinéma*, prestigiosa revista en la que entra en 1969, en un período turbulento, tanto para el cine como para la crítica. En 2017 es guionista de *El Joven Karl Marx*, de Raoul Peck.

En esta entrevista repasa en primer lugar el período post-68 visto desde *Cahiers du cinéma* y de la crisis que conoce esta revista, interrogando tanto al sentido de la crítica como del cine; luego, sobre su colaboración en *El joven Karl Marx* y la forma de abordar, y de hacer, cine político.

**Contretemps (Ct.):** ¿Cuándo y cómo entró Vd en *Les cahiers du cinéma*? ¿Ya estaba politizado?

**Pascal Bonitzer (P.B.):** Mi primer artículo en los *Cahiers* fue publicado en febrero de 1969. Era un informe de una película senegalesa de Ousmane Sembène, *Le Mandat (Mandabi)*. En efecto, estaba politizado, al menos superficialmente, puesto que tras haber pasado por las Juventudes Comunistas cuando era bachiller, estudiante en Nanterre en 1968, me afilié sucesivamente a las JCR de Krivine y luego al Movimiento 22 de marzo de Cohn-Bendit. Nada original, el izquierdismo impregnaba en gran medida a toda la gente que en aquella época hacía los estudios de letras o de filosofía, sobre todo en Nanterre, de donde había salido el movimiento que debía conducir a Mayo 68. En diciembre de 1968, un mes antes de la publicación de este primer artículo, había visitado a Cohn-Bendit en Frankfurt donde residía tras su expulsión de Francia. Como anécdota, vi a Godard que vino igualmente a visitarle y me reuní con Marie-France Pisier. Pero todo esto es más bien una coincidencia. No había ninguna relación entre mi *militancia* -por otra parte muy relajada- de la época y los *Cahiers*. La persona de la redacción que me había animado a escribir, tras un encuentro fortuito (Michel Delahaye), no tenía nada ni de izquierdista ni de marxista.

**Ct.:** ¿En qué momento y por qué se vuelve marxista la revista? ¿Qué cambió esto en su manera de ver las películas y criticarlas? ¿Cómo se tradujo tanto en el contenido de la revista como en su organización? Parece, en particular, que el cuaderno crítico haya sido bastante reducido y que te encargabas solo o, también, que algunos grandes artículos teóricos, en particular sobre *El joven Lincoln* de John Ford, fueran escritos colectivamente. La iconografía fue objeto también de un tratamiento particular...

**P. B.:** La revista estaba en plena revisión teórica en la época en que entré. A finales de los años 1960, había una increíble efervescencia intelectual, y también mucha confusión. Grandes pensadores publicaban cada año libros que revolucionaban verdaderamente todo el campo del saber. Era la gran época de los Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes. *Les Écrits* de Lacan habían sido editados en 1966 y en 1971, su primer Séminaire (el XI) que trataba sobre la Mirada iba a salir. En la onda de mayo de 1968 y de los États Généraux du cinéma, los *Cahiers* estaban reconsiderando desde un punto de vista ideológico sus concepciones, en particular sobre el montaje, a través del redescubrimiento de los formalistas rusos, de Eisenstein y de Dziga Vertov. Se descubrían también nuevos cines del mundo, entre ellos la *Nouvelle Vague* japonesa, con sobre todo Oshima, cuyas películas, subversivas tanto en el plano del contenido como de la forma, me conmovieron particularmente. El texto sobre *El joven Lincoln*, en efecto colectivo y que pretendía ser un análisis a la vez estructural y marxista, secuencia por secuencia, un poco a la manera en que Barthes y sus alumnos habían disecado simiáticamente *Sarrasine de Balzac (S/Z)*, era un síntoma de este cambio, percibido por algunos de nuestros lectores como brutal, pero no solo por nuestros lectores: la revista estaba entonces en guerra abierta con su editor, Daniel Filippachi, con Truffaut como mediador pero éste se peleó con los *Cahiers* durante esa guerra, que nos dejó por tanto de alguna forma entregados a nosotros mismos. Luego las cosas se precipitaron y se nos escaparon, cuando *Tel Quel*, la revista de Sollers, decidió "interesarse" por el cine... La teoría y la política se entretejieron entonces de una forma que puedo calificar hoy de histórica. Tendría dificultades para retrazar la historia de este período, que nos vio pasar, ajustándonos más o menos al recorrido de

*Tel Quel*, de un flechazo con el PCF, forzosamente muy rápidamente decepcionante, a un retraimiento *maoísta* a la manera de *La Chinoise* de Godard, directamente mortal. En cuanto al cuaderno crítico, se fue progresivamente encogiendo cuando las únicas películas que acabaron por parecer dignas de interés, además de las de Straub-Huillet y las del grupo Dziga-Vertov (Godard-Gorin) eran escasas películas militantes. El colmo de nuestro estrechamiento óptico y de nuestro retraimiento correspondió a la llegada a la revista, hacia 1972, de un autoproclamado marxista-leninista al que se le había metido en la cabeza hacer de los *Cahiers* el foco teórico de un nuevo Partido expurgado de todos los errores cometidos por los demás. Hubo como consecuencia de esto algunos meses de delirio, durante los cuales dejamos casi de hablar de cine, hablando más sobre las condiciones de la formación del futuro partido. La iconografía por supuesto se resintió de todo ello: más fotos... Pero los y las lectoras también, y la periodicidad. Fue un milagro que no desapareciéramos.

**Ct. :** ¿La entrada en el marxismo se acompañó de una actividad política militante? ¿Cuáles eran sus relaciones con el PCF y luego con la Izquierda Proletaria (Gauche Proletarienne -GP)?

**P.B.:** No me acuerdo de ninguna actividad militante precisa. Participábamos en manifestaciones... Algunos de nosotros fuimos detenidos tras la manifestación contra el asesinato de Overney. El PCF era evidentemente el enemigo, como *revisionista* ante todo. En cuanto a la GP, fue por intermedio de alguien como Jean-Pierre Gorin, cómplice de Godard en el seno del ficticio grupo Dziga-Vertov, como pudimos tener algunos contactos, superficiales. Como encargado de curso, en Censier, en 1971, tenía que vérmelas a menudo con sus intervenciones y no podía aguantar su arrogancia, su agresividad, sus bobadas. No obstante, sabía hablarles.

**Ct.:** ¿Cuáles eran sus relaciones con las revistas *Tel Quel* y *Cinéthique*?

**P. B.:** La influencia de *Tel Quel* evocada antes se hizo de forma aterradora. Por mediación de la singular revista *Cinétheque*, *Tel Quel*, que tenía por enemigo en el seno de las ediciones de Seuil la revista *Change*, fundada por Jean-Pierre Faye, y uno de cuyos números sobre el montaje había tenido la desgracia de despertar el interés de los *Cahiers*, había lanzado primero un ataque muy virulento contra nosotros, ataque que no se dirigía solo contra los *Cahiers* sino a través de ellos a todo el cine, acusado de reproducir mecánicamente la representación inventada en Quattrocento y por tanto de ser un aparato *idealista*, un aparato de ilusión *burgués*, opuesto a la cosa fetiche de *Tel Quel* en aquella época, el *Texto*, supuestamente materialista. El ataque nos estremeció seriamente. Tanto más cuanto que creíamos amar las películas de Godard-Gorin y su fórmula: "no es una imagen justa, es justo una imagen". Las películas de Straub-Huillet, más extrañas, nos seducían también. Todos parecían pretender deconstruir "el sistema de la representación" y convenía por tanto desprestigiar todas las películas que no ponían en cuestión el mencionado sistema. (Se sabe que el concepto de deconstrucción conoció posteriormente una cierta fortuna en los Estados Unidos, donde Derrida se convirtió en una *star*). Habría debido sin embargo estar claro, y lo intuíamos, que la pretendida crítica radical de *Tel Quel* sobre la cámara cinematográfica heredera de la *camera oscura* del Quattrocento no podía desembocar en nada y se mordía la cola; era una crítica tautológica, desesperante e impotente para inspirar cualquier tipo de ficción. Cuando Deleuze publicó *L'Image-mouvement*, permitió desplazar el punto de vista de una forma saludable, cualesquiera que sean las críticas que se puedan hacer a este trabajo. (Y además Deleuze conocía el cine. Las gentes de *Tel Quel* no).

**Ct.:** Uno de los aspectos llamativos del período *mao* de los *Cahiers*, es que permanecisteis fieles a cineastas, algunos de los cuales (Godard, Straub-Huillet...) compartían vuestro entusiasmo por el marxismo pero también otros (Rohmer, Cassavetes, etc.) que le eran extraños. ¿Cómo lograsteis elaborar y mantener una línea que pudiera conciliar todo esto?

**P. B.:** En realidad, no éramos muy capaces de lograr hacer entrar nuestros gustos por ciertos cineastas considerados como reaccionarios como Rohmer en el marco de la revista y hablar de ellos, al menos durante un cierto período. Cuando nos libramos de la manía dogmático-maoísta evocada antes, volvimos poco a poco a hablar

de cine, vía temas como la moda *retro*, gracias a lo cual encontramos, por ejemplo, a Michel Foucault. La fuerza de Rohmer, lo que le hace difícil de esquivar, es no solo su gran poder como contador, sino también su realismo social.

**Ct.:** Se presenta a menudo este periodo como una especie de huida hacia adelante dogmática sintomática de los excesos de una época particular. Sin embargo, en una entrevista que diste a los *Cahiers* con ocasión de los cuarenta años de Mayo 68 hace diez años, se presiente entre ti y el equipo de entonces una distancia en lo referido a la relación con el marxismo. Si es sinónimo de dogmatismo ciego a sus ojos, parece que, a pesar de las críticas que diriges a los *Cahiers* de los años 1968-1973, el abandono del marxismo se saldó también en tu opinión con el abandono de una cierta exigencia crítica... ¿Qué balance positivo sacas de ese momento teórico, político y cinematográfico? De lo que elaborabas entonces, ¿qué te parece aún interesante, nuevo, a explorar, digno de ser leído e incluso ser profundizado?

**P. B.:** Es difícil hacer un balance, y para mí, particularmente difícil sacar un balance positivo de este periodo difícil. No miro hacia atrás, en general. Me queda un sentimiento de gran inestabilidad, de numerosas puestas en cuestión, de grandes sufrimientos para algunos de nosotros (algunos no se han recuperado), pero también de una actividad intelectual febril. Intentábamos redefinir lo que era el cine, revisitábamos los grandes ensayos teóricos del pasado, explorábamos conceptos como, por ejemplo, el de *Hors-champ*, sobre el que he escrito mucho y en función de cineastas radicales como Straub-Huillet y Godard-Gorin ya citados, pero también Oshima, Yoshida, y otros. Hubo el extraño texto lacaniano de Oudard sobre la Sutura (concepto tomado de Jacques-Alain Miller en un artículo de los *Cahiers pour l'Analyse*), dedicado a Lang y a Bresson, que marcó los espíritus y sigue siendo un hápax. Estuvo el artículo de Barthes sobre el *Troisième Sens*, consagrado a la estética de Eisenstein. Hubo los artículos de Serge Daney. Todo esto antes de la constricción sectaria de la que he hablado. ¿Qué decir? Los *Cahiers* pudieron salir de la crisis dogmática que estuvo a punto de hacerles zozobrar (y no solo a ellos) solo al precio de una normalización crítica que he encontrado tristemente descorazonadora. La época de la teoría era una página pasada. Volvimos a hablar de todo, incluso de cualquier cosa, hasta por ejemplo conceder una entrevista a Christian Clavier (¿por qué no?) en la que se dio el gusto de exponer que Godard no tenía ningún talento, que era Belmondo quien había aportado todo, sin ser rebatido. Para mí la revista no se recuperó jamás (hablo de su alma, no de su existencia material) de esta crisis. Hoy, aunque exista aún materialmente, está ciertamente muerta.

**Ct.:** En una entrevista con Daniel Fairfax para la revista *Période*<sup>1/</sup>, Jean-Louis Comolli designa a Althusser como la "influencia mayor" de los *Cahiers* en aquella época. ¿Para qué os sirvió entonces Althusser? ¿Qué cambió y aportó a vuestra forma de mirar y de pensar las películas?

**P. B.:** No lo recuerdo así. Althusser fue más bien una especie de recurso provisional, de rueda de repuesto, tras su artículo publicado en *La Pensée* sobre los aparatos ideológicos del Estado, cuando en lo más fuerte de nuestra crisis maoísta no teníamos ya nada que decir sobre el cine. No sé ya qué hicimos con ese texto, pero hicimos algo -luego nos pusimos a hablar de la televisión-, pero no debía llevarnos a ninguna parte y abandonamos bastante rápidamente, me parece, el texto y el *corpus*. Entonces aparecíamos bastante irregularmente y de un número al otro nuestras referencias cambiaban, al mismo tiempo que se descomponía el movimiento izquierdista. El *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari nos marcó igualmente, incluso más, pero más tarde.

**Ct.:** Querría plantearte la misma pregunta a propósito de Godard. ¿Para qué os sirvió Godard, o Godard-Gorin, o el grupo Dziga-Vertov? ¿Qué representaba y qué cambiaba para ti? Estuvo por supuesto el número en que comparabas *Tout va bien* con *Coup pour coup*, en favor de la primera, y un cierto tipo de cine político, o más exactamente una cierta forma de hacer políticamente cine, pero más generalmente, se tiene a veces la impresión de que es él quien te impulsó a politizarse; o al menos que su trayectoria, política y teórica, sigue y se une a la suya. ¿Te parece esto así?

**P.B.:** No creo que fuera Godard quien nos "impulsó a politizarnos". La época era política y Godard, como nosotros y

como otros, se vio impulsado a politizarse, pero de una forma que era evidentemente más paradójica, singular y en cierto sentido más divertida (aunque las películas del grupo Dziga-Vertov me parecieron siempre en el fondo siniestras) que las películas militantes de la época o las películas más ortodoxas como *Coup Pour Coup* de Marin Karmitz. Eran películas que se esforzaban por pensar, que estaban concebidas como pensamiento por el cine, y era interesante en sí aunque fueran bastante insoportables. Las películas de Straub-Huillet también se pretendían marxistas y aspiraban a dirigirse a las masas populares, pero evidentemente era más bien su rareza y su opacidad, su hermetismo, su dificultad en cualquier caso, lo que nos seducía. Pero el callejón sin salida, desde el punto de vista de su receptividad, era claro.

Pienso por otra parte que el fracaso a la vez público y artístico de *Tout Va Bien* (que, contrariamente a las películas hechas por el grupo, Dziga-Vertov disponía de medios) fue una especie de *electrochoc*, tanto para Godard (y Gorin, pero de forma diferente) como para nosotros, una revelación del callejón sin salida. Es sin duda la peor película firmada de Godard, es absolutamente una mala película, todo es falso, feo, envenenado en la ideología populista siniestra de la Izquierda Proletaria que ilustra laboriosamente. Montand y Fonda en ella son rehenes, detestados visiblemente por el (los) director y preguntándose qué hacen allí (nosotros también nos lo preguntamos, o más bien se ve el cinismo que preside su presencia en la película). Tras esta catástrofe, el grupo Dziga-Vertov, o más bien la ficción del grupo Dziga-Vertov, desaparece bruscamente. Gorin parte para EE UU, donde se quedará, y Godard vuelve a hacer películas de Godard, aunque la magia de antes de 1968 haya desaparecido un poco. Todavía hará algunas hermosas películas.

**Ct.:** Más que una pregunta, se me ocurre una observación que me gustaría oírte comentar. Evocas aquí a Ousmane Sembène y a Oshima, sin embargo me parece que uno de los rasgos distintivos del final de los años 1960, es la apertura a un cine no occidental, ya sea africano, asiático o sudamericano y que es fuertemente político. En el fondo, en el momento en que exiges al cine que sea político, descubres todo un sector del cine que está a la vez profundamente marcado por la política, en particular, el antiimperialismo y a la vez innovador formalmente (pienso en particular en Oshima y en un registro completamente diferente en Glauber Rocha)...

**P. B.:** Por supuesto, la *Nouvelle Vague* suscitó una emulación y un despertar increíble de los cines del mundo, el Cinema Novo brasileño es un ejemplo tipo y como en el Tercer Mundo este cine es contemporáneo de las luchas anticolonialistas, de las guerras de liberación nacional, de la revolución cubana, etc.; es espontáneamente mucho más político que las películas de la *Nouvelle Vague*. Vi *Terra en Trance* de Glauber Rocha en 1967 y era impresionante. Una película épica, romántica, loca, un poco forzada también, pero poderosa, y que hablaba de lo que estaba ocurriendo, las fuerzas progresistas que iban a enfrentarse a las de la reacción y la violencia contrarrevolucionaria que iba a abatirse sobre los países de América Latina, apoyada por la CIA, EE UU. Las películas de la *Nouvelle Vague* japonesa tienen de particular que son estrictamente contemporáneas de la *Nouvelle Vague* francesa, pero de entrada son muy políticas, marcadas por el izquierdismo de la galaxia de organizaciones estudiantiles *Zengakuren*, y también muy poéticas. Solo las descubrimos, al menos en mi caso, en 1969, en Cannes, por tanto relativamente tarde en relación a su emergencia en su propio país.

### **El joven Marx**

**Ct.:** En un hermoso artículo de 1972 [2](#), transformabas la famosa fórmula de Althusser escribiendo que "también una película interviene". ¿De qué forma dirías que *El joven Karl Marx* interviene hoy en la coyuntura cinematográfica?

**P.B.:** La intervención consiste primero en intentar hacer revivir a Marx y Engels en su juventud. Juventud teórica (de antes del famoso corte epistemológico), pero también energía devoradora y valentía, ganas de derrocar el orden desesperante de las cosas y las potencias de sometimiento, que eran fuertes en aquella época y que son desgraciadamente más fuertes hoy que nunca. De lo que el marxismo devino posteriormente, hay mucho que decir por supuesto. Pero los jóvenes Marx y Engels constituyen un llamamiento saludable a la revuelta, a la razón y a la

libertad.

**Ct.:** Tú explicas haber trabajado esencialmente a partir de la correspondencia entre Karl y Jenny Marx y del curso de Raymond Aron sobre Marx. ¿Por qué haber elegido esos dos textos?

**P.B.:** En realidad hemos trabajado sobre muchos textos, numerosas biografías de Marx y de Engels. El curso de Raymond Aron es un análisis muy agudo de *El Capital* y pudo servirnos de guía, pero no privilegiada, y no diré ciertamente que lo haya leído de forma exhaustiva, no más que *El Capital*. Los escritos de Marx en *La Pléiade* también nos han servido mucho, en particular el famoso artículo sobre la ley que prohibía el espiguelo, cuya lectura según parece Althusser recomendaba a sus discípulos, y que abre la película. En cuanto a la correspondencia, es una luz directa sobre los principales actores, no solo Marx y Engels, sino también Jenny. Se escribían mucho. Jenny muestra una sensibilidad y una lucidez llamativas y Engels cuenta muchas anécdotas, con un sentido del detalle al que añade a veces croquis. Marx es más frío, más teórico, pero con Engels se anima y les encanta hablar mal tanto de sus adversarios como de sus aliados. Este lado un poco canalla que podían tener juntos me gusta mucho. El odio de Engels por el beato de su padre, su disgusto de ser su encargado y de oprimir al proletariado para ayudar a su querido amigo Karl, etc.

**Ct.:** Entre los grandes logros de la película figuran las escenas muy vivas de debates y de discusiones políticas, en particular una en la que Marx discute con Proudhon o las que van a dar lugar al nacimiento de la Liga de los Comunistas. ¿Cómo has escrito estas escenas?

**P.B.:** Basándonos en datos biográficos, en los escritos teóricos de unos y otros, pero también en las famosas correspondencias, que hemos transformado a veces en confrontaciones directas, violando un poco los hechos históricos: por ejemplo, la discusión en Bruselas entre Proudhon y Marx, cuando el primero le exige no crear una nueva religión tan intolerante como la antigua, como Lutero, es la simple transposición de una correspondencia entre Marx y Proudhon. Ese diálogo jamás tuvo lugar cara a cara.

**Ct.:** En una entrevista, Raoul Peck dice que *El joven Karl Marx* no es una película militante sino una película política: dice que utiliza el vocabulario del *biopic* hollywoodiano, pero no su sintaxis y su gramática. ¿Qué significa esto en concreto, en particular en términos de escritura?

**P.B.:** Evidentemente no es una película militante sino política, por supuesto. La gran dificultad, y es en lo que se opone a cualquier *biopic* hollywoodiano, era lograr inscribir en el relato problemas y discusiones teóricas y políticas, es decir, esencialmente intelectuales, sin llegar a aburrir.

**Ct.:** En tus respuestas identificas el rechazo de la ficción, y en particular de las ficciones de izquierda, con los callejones sin salida del período Mao de los *Cahiers*. Ahora bien, tengo la impresión de que *El joven Karl Marx* se inscribe precisamente en la línea de las ficciones de izquierda. ¿Podrías volver sobre este rechazo y explicar sus razones? Y luego, ¿podrías decir lo que te parece emancipador en la ficción?

**P. B.:** No creo haber dicho que el rechazo de las "ficciones de izquierda" por los *Cahiers* era el síntoma de su atasco teórico. Al contrario, es este rechazo tan visceral como teórico el que nos ha servido de brújula cuando no sabíamos demasiado bien a qué santo encomendarnos. En cuanto a *El joven Karl Marx*, no estoy de acuerdo con tu interpretación (sería una ficción de izquierdas), emitida también por *Libération* en un artículo acusador, despectivo, y completamente equivocado. *El joven Karl Marx* no es una ficción de izquierdas. La ficción de izquierdas eran por ejemplo las películas de Costa Gavras, como *Z*, películas que mostraban para un gran público la maldad y la villanía de los secuaces de la dictadura y de la burguesía y la generosidad y la valentía de los progresistas. Mensaje tranquilizador y vano. No es porque una película tenga una línea clara y una factura clásica por lo que se debe

colocar en esta categoría, en efecto despectiva, que los *Cahiers* de finales de los años 1960 habían inventado para denunciar ese tipo de película *democrática*. En primer lugar la época ha cambiado: el bloque comunista se ha desmoronado y con él las promesas que pretendía encarnar y que había, en realidad, traicionado, pervertido y corrompido.

La figura de Marx ha recibido un golpe por ello y se ha visto ocultada. No era fácil hacerla revivir. La apuesta que hemos intentado, con Raoul Peck, era mostrar a través de las figuras de Marx y Engels jóvenes, es decir aún no presos de la iconografía académica que les ha fijado posteriormente, cómo inventan una problemática enteramente nueva, desprendida de la confusión romántica y mística, o utópica y pequeñoburguesa, que reinaba en su época sobre el movimiento obrero, cómo inventan al mismo tiempo que un mundo nuevo, una modernidad del socialismo. Es esta historia la que hemos intentado contar, poniendo en primer plano la amistad y el amor que unían a esos personajes (Karl, Friedrich, Jenny, Mary). Se inscribe en un retorno más global hacia el pensamiento marxista, durante mucho tiempo desacreditado y considerado como superado, para aclarar la crisis actual del capitalismo a pesar de su hegemonía aparente. La dificultad estaba en poner en escena, de una forma accesible, controversias intelectuales y políticas que han cambiado la cara del mundo. Si se hace de la accesibilidad, de la claridad, el criterio de las "ficciones de izquierdas", entonces sí, es una de ellas, pero este criterio en mi opinión no es operativo.

16/4/2018

<http://www.contretemps.eu/entretien-bonitzer-cahiers-cinema-jeune-karl-marx/>

Traducción: Faustino Eguberri para **viento sur**

### Notas

[1/ http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli/](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, reproducido en Théories du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, 2001.