

Jean-Claude Biette

CINÉMANUEL



P.O.L
TRAFIC

Cinémanuel

DU MÊME AUTEUR

Poétique des auteurs, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma,
collection « Écrits », 1989

Qu'est-ce qu'un cinéaste ?, P.O.L, collection « Trafic », 2000

Cinéma

Le Théâtre des Matières, 1977

Loin de Manhattan, 1982

Le Champignon des Carpathes, 1990

Chasse gardée, 1993

Le Complexe de Toulon, 1996

Trois ponts sur la rivière, 1999

Théâtre

Barba Azul (Barbe-Bleue), création à Lisbonne, 1996

Jean-Claude Biette

Cinémanuel

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

*Je remercie pour l'aide technique qu'ils m'ont apportée
Thierry Fourreau, Jean-Luc Mengus et Philippe Peyle.
J.-C. B.*

© P.O.L éditeur, 2001
ISBN : 2-86744-824-7

Janvier 2000

Notes sur *Le Mépris*

La « scène de ménage » qui l'est si peu dure trente minutes – peut-être l'une des plus longues de l'histoire du cinéma. Avec son unité de lieu plus que de temps, elle est coupée dans sa dernière partie par des monologues montés sur des images antérieures, correspondant probablement à des passages du roman de Moravia. La séquence se resserre à la fin sur le plan latéral de Piccoli à Bardot. Autrefois admirée pour l'insolence de ces aller et retour, elle s'est aujourd'hui dissoute dans le temps qui nous sépare de cette année 1963 et qui a rendu ces audaces presque naturelles. Reste le sentiment de gros plan qui achève la séquence. Prolongée par le mouvement de deux courtes scènes en voiture – le temps cesse d'être continu –, l'une de jour, l'autre de nuit qui conduit à la grande séquence du cinéma où, au cours de l'entracte de variétés, Fritz Lang auditionne et visionne une éventuelle Nausicaa. Deux phrases, moins remarquées que d'autres souvent citées, symbolisent très bien la distance de Fritz Lang – pudique humour humaniste –, son point de vue sur une histoire dont il est à la fois protagoniste et

spectateur : à la sortie du cinéma, il répond à l'invitation du producteur à une soirée : « Include me out » (on dirait la formule exacte d'un mouvement d'appareil récurrent de ses films); et, plus tard, dans la villa de Malaparte à Capri, il dit au scénariste malheureux : « Il faut souffrir. »

L'idée du chapeau porté « comme Dean Martin dans *Some Came Running* » ne serait-elle pas venue aussi pour couvrir le chef de Piccoli, ensuite comme objet devant faire contrepoids au prestige alors éclatant de Bardot, comme rime avec sa perruque brune (probable que Godard ne s'en souvient pas)? À chacun son masque sur la tête, un masque qui ne masque rien, un emblème, un casque grec.

Idée du tragique en plein soleil, comme dans *Pierrot le Fou*. Plusieurs fois on dirait que ce sont les statues qui pivotent plutôt que la caméra qui en ferait le tour. Dans la scène de ménage : nette impression de densité du vécu, plutôt que d'une recomposition à bout de bras dictée par le scénario. Une telle densité colore certes l'ensemble du film, mais elle en forme ici le cœur : il a un rythme que le reste du film, plus narratif, ignore, même quand le style élargit les perspectives, invente des espaces où le récit se perd – dans un jeu de proportions semblables à celles du long épisode de la recherche d'Anna sur l'île de *L'Avventura*. Ce cœur du film se désiste de la narration imposée par le roman – *Include me out*, semble-t-il demander, et cette phrase de Fritz Lang pourrait aussi désigner, en sa mallarméenne économie, l'apogée de son cinéma – du cinéma tel qu'il venait définitivement de le laisser.

Choses datées : les mots crus dits par Bardot à la demande de Piccoli, ou plus vraisemblablement de Godard. Et aussi la beauté très 1960 de l'actrice (ce n'est pas l'éternité fragile d'Anna Karina). Ce qui a vieilli aussi : le montage Fritz Lang, Bardot, Piccoli, Moravia, la Méditerranée, non pas comme montage d'éléments signifiants (il est splendidement opérant), mais comme valeur monétaire exhibée dans le cadre d'une coproduction avec l'Italie de Carlo Ponti.

Ce qui reste, intact : Fritz Lang en incarnation du grand cinéma classique – on ne voit pas ce qui a pu avant, ni ce qui pourrait après, en tenir lieu (ça résonne mieux que Stroheim dans *Sunset Boulevard*, qui s'était dans ses propres films déjà joué de tout); Bardot en dactylo mise à nu qui tient bon dans son silence, comme Piccoli dans sa capacité à opacifier, à tenir la ligne de son modèle – le svelte assistant de Fritz Lang, tel que s'y montre à nous Jean-Luc Godard. Mais le capital comme entité de surplomb s'est fané, banalisé.

Pensé à ce que je m'étais un jour entendu dire par Eric Rohmer à propos de *Nouvelle Vague* : Godard a choisi Delon pour être libre de filmer les arbres.

Les arbres y retrouvent en effet la majesté qu'autrefois on réservait à l'apparition d'une star et dont les films à stars sont aujourd'hui consubstantiellement incapables de la faire advenir. Godard filme Delon comme un arbre noué, comme un cousin de Clint Eastwood made in Europe. Avec le temps il a affiné son art de la beauté des plans. Dans *Le Mépris*, ce ne sont pas tant les plans qui sont beaux, que les effets en répercussion d'une organisation dramaturgique et poétique qui fusionne. Pas d'idée de quelque ordre qu'elle soit qui n'ait son écho près ou loin de l'instant du film où elle apparaît. En eux-mêmes les plans de *Pierrot le Fou* sont plus beaux : le cinéaste est déjà ailleurs, dispensé de roman.

Lundi 14 février

Revu *I pugni in tasca* (*Les Poings dans les poches*) – presque jamais revu depuis le Festival de Locarno de 1965. Il est rare qu'un

premier film affirme une aussi nette maîtrise des moyens du cinéma que celui de Marco Bellocchio. Patrick Brion rappelle en voix *off* du « Cinéma de minuit » qu'en 1965 ont été tournés *Vaghe stelle dell'orsa* (*Sandra*) de Visconti et *Prima della rivoluzione*, deuxième film de Bertolucci. Les trois films ont en commun d'être construits autour d'une passion amoureuse entre un frère et une sœur, entre un neveu et sa tante (explicite référence à Stendhal par le cinéaste de Parme).

I pugni in tasca montre une famille inventée qu'on observe dans son processus fatal de destruction. Une famille exemplaire en ce qu'elle ne s'affronte qu'à elle-même, selon un principe de conflit excluant toute notation psychologique particularisée. Scènes (théâtrales par abstraction voulue) de la vie de province – une maison non loin de Piacenza, ville natale de Bellocchio – les maisons, dans leur espacement, visibles les unes aux autres, sont comme des grosses bornes régulières qui balisent la campagne. Déjà, à l'époque du film, le moindre déplacement se fait en voiture (il y a un intimisme de voiture, jamais pris en compte dans la catégorisation des films d'intimisme puisqu'on y traverse des paysages : Hitchcock en a pourtant constitué l'archétype).

Donc, une famille de la petite bourgeoisie catholique de province, composée – pour l'exemple – d'une mère, veuve et aveugle, et de ses quatre enfants, entre adolescence et âge adulte : l'aîné ne cherche qu'à se placer en ville (Marino Masè), le plus jeune, épileptique, s'isole quand il peut, la fille, elle, est apparemment l'élément stable de la famille (Paola Pitagora) tandis qu'un troisième garçon (Lou Castel), en position centrale, s'affirme comme l'élément narcissique et dynamique de la communauté. Épileptique lui aussi – pour l'exemple –, plus violemment que son jeune frère, il compte sur sa sœur pour lui tenir la tête chaque fois qu'il entre en crise : sans elle, il est perdu. C'est l'homme jeune, capricieux, régressif, tyrannique et, à la première occasion, criminel : il

élimine donc sa mère, son jeune frère, et tente d'étouffer sa sœur. Il est représenté en Néron domestique régnant sur une famille dont chacun des membres affiche l'expression morne de l'inconscience et du silence complice jusque dans la séquence où la mère gît dans un cercueil au centre de la maison. Enfin la sœur, à demi étouffée par son frère, n'est même plus en état de l'aider dans sa nouvelle crise qui se résout dans la fixité – signe de mort – du dernier photogramme.

Le film réussit à nous soumettre à sa maîtrise, en adoptant des traits d'écriture homothétiques de son négatif héros : séquences brèves autour d'événements quotidiens ponctuant l'enfoncement progressif, déroutants, opaques, inexplicables – mais explicables ensuite par des indices qui leur font écho. Chaque plan nous prive sciemment d'une relation spatiale naturelle pour nous fixer sur un geste, un regard, sur les relations qui se forment entre gestes et regards et la froide lumière du noir et blanc, si bien distribuée par la mise en scène que l'on est emporté sans relâche, mais pas sans monotonie, dans cette dramaturgie visuelle de tout un ensemble de fragments montés selon un rythme de feinte neutralité narrative. Synthèse inévitable entre Aldrich et Chabrol, critique en action des films de Clouzot, dont Elio Vittorini, lors d'une interview à *France Observateur*, citée dans les *Cahiers du cinéma* (n° 77), disait un jour : « Vous me permettrez de les considérer parmi les plus laids et les plus sots de votre cinéma. »

Le lien qui assure le passage d'un plan à l'autre garde même tonalité que celui qui relie les séquences entre elles, fait élégamment oublier les articulations nécessaires du scénario : c'est là que réside la maîtrise d'un film marqué de la volonté de réduire à son minimum le charme identificateur de ces passions troublantes et de le réserver à son monstre de héros qui reste jusqu'à la fin, grâce à la puissance de jeu de Lou Castel, maintenu à distance glacée de son exemplarité négative.

Le champ des expressions est cependant limité par cette volonté farouche de formalisation et par sa soudaine réduction après la mort de la mère (son fils la guide jusqu'au bord d'une route surplombant une rivière, et la pousse dans le vide). Après son crime, le fils progresse dans la transgression (où le cinéma se montre un peu théâtre) : il étend ses jambes sur l'un des bords du cercueil de sa mère. Or, pour que cet acte soit pleinement visible, il faut que le visage de l'actrice soit reconnaissable, que la mère ait les traits figés d'un gisant, et la violence même de cette mort s'accorde mal avec cette exigence. À cet instant, la volonté têtue de l'auteur, en contraignant son film à dédaigner la vérité d'expérience pour préserver toute la netteté de sa démonstration, en ne tenant pas compte des lois élémentaires de la physique, le prive de l'évocation renforcée d'une double destruction, de la possibilité qu'il aurait eue de donner à voir cette monstruosité dans toute la complexité du cas limite : il n'y a pas lieu de penser que la conscience d'un spectateur serait moins vigilante ou demandeuse de vérité que celle d'un auteur qui dispose d'un long temps de méditation avant de réaliser un film. À cet instant celui-ci se rétrécit pour n'avoir pas accueilli la pensée de contredire une exemplarité de principe jusqu'alors si bien développée dans les limites d'espace et de temps où elle avait à s'exercer. Dans cet ordre de recherche, il y a beaucoup à apprendre des films de Buñuel.

Pour avoir voulu garder le contrôle de son propos tout en neutralisant sa charge transgressive, par probable crainte d'en perdre l'homogénéité de représentation, *I pugni in tasca* reste une grande performance de cinéma encore coincée dans le cinéma.

Mercredi 16 février

Pierre Léon, qui, après avoir vu *Sicilia!*, lit *Conversation en Sicile* de Vittorini, dont est tiré le film, passionné par la complexité du livre, me dit : « Les Straub ne s'intéressent qu'à ce qui les intéresse. »

Dans quelle mesure aujourd'hui les cinéastes ne s'intéressent-ils pas seulement à ce qui les intéresse? N'est-ce pas le propre des cinéastes que de construire des films qui se distinguent de ceux des autres précisément sur ce point : là où ces autres semblent ne pas privilégier de thèmes, ne pas jouer sur des récurrences, ne pas se limiter à des modules formels identifiables, les cinéastes placent leur hypothétique sincérité dans une économie réfléchie des éléments, dans l'appropriation sélective d'un territoire de cinéma? La discussion n'est pas finie, et dépasse le cas des Straub. C'est donc une discussion théorique.

Mercredi 15 mars

Revu la dernière heure de *La Maman et la Putain*. Impression que Jean Eustache est peut-être le plus grand cinéaste en France après Godard (après : au sens temporel). Comme si la Nouvelle Vague avait laissé, pour le reste des années soixante, une place discrète pour deux ou trois encore, qui se seraient soudain avérés réfractaires aux lois du commerce : les Straub (en exil à Munich), Garrel et Eustache. Moins auteurs que d'abord cinéastes. Eustache est un cinéaste du temps, différant de Rivette en ce que celui-ci l'est plutôt de la durée, c'est-à-dire du présent : un présent voué au plaisir de son développe-

ment (auquel un Hawks, producteur de ses films, donnait un cadre, même pour *Hatari*, son plus rivettien), comme le suggérait en ses douze heures *Out 1*.

Eustache capte aussi le présent, mais par le rôle strict qu'il confère, en feignant de s'absenter de lui-même (de n'y être pour rien), à l'enregistrement d'êtres humains, acteurs libérés de leur énergie transitive de performance, il fabrique aussitôt du passé, de l'archive gestuelle et vocale (souvent localisée avec précision), qui s'adresse à la mémoire. À celle de chaque spectateur prêt à accepter ce déport partiel des émotions, comme à celle, dépressionnaire, d'une Histoire de la France qui naîtrait d'un obscur coin de rue, franchirait la ligne désolante des arbres d'une allée voisine, se morfondrait dans un café près de la vitre et finirait par tirer de l'insignifiance de fragments de vie arrachés aux ruines de la mémoire le portrait moral d'une époque avec autant d'acuité que Pagnol et Guitry, mais sans plus d'autorité de parole que celle d'une vie vécue, présentée comme venant d'un autre par un auteur d'abord soucieux d'expérimenter des formes de récit de plus en plus ironiques, à mesure que cette vie l'éloignait de ses lieux d'enfance, devenait plus désespérément raffinée, effaçait, sans douleur apparente, toute attache avec son existence antérieure

Je revois encore Eustache écrivant *La Maman et la Putain* alors qu'il découvrait *À la recherche du temps perdu* : le film se ressent de cette lecture. Longueur des tirades, crudité des sentiments, avaient bien dû flotter un moment, entre pages imprimées (dans quelle édition Eustache avait lu Proust ? j'ai oublié) et cahiers d'écolier remplis de dialogues, avant de se fixer sur l'écran en exténuantes paroles à entendre et à voir dire, mais la savante mise en scène déceptive de ses films, comme son idéal qui consistait à soumettre toute valeur à l'aune de l'enregistrable, m'évoque plutôt Flaubert et son trottoir grammatical.

Dimanche 2 avril

Eustache, grand cinéaste du Temps. Cela lui vient aussi de Renoir. D'une façon particulière de comprendre Renoir. Cinéastes qui n'eurent pas besoin de s'arrêter à y penser, comme si chacun avait senti à son côté au tournage la présence muette du temps. On le voit dans leurs films : ils ne craignent pas de laisser se répandre la durée d'un plan, puisque c'est elle qu'ils écoutent dans un plan qui dure. Leurs films consistent souvent en une simple juxtaposition de longs plans soudés entre eux par des ellipses, souvent abruptes. Mizoguchi, Ford, les Straub, Hawks même, avec son morcellement en découpage classique, procèdent, ainsi ou autrement, dans une même perspective de l'écoulement du temps.

À l'inverse, d'autres grands cinéastes n'ont pas ce sens du temps : ce n'est pas le propos de leurs films. Ils travaillent la durée et son économie, son administration, sa stratégie : Lubitsch, Lang, Hitchcock, Tourneur. Ils sont soucieux de l'exacte brièveté ou de la longueur juste de leurs plans, ne perdent jamais de vue leur fonction transitive, même s'il advient que des plans durent. Quand Hitchcock expérimente l'extension d'un plan à tout un film, comme dans *Rope*, il obtient le sentiment de durée qu'il recherche, moins par celle de plans où l'artifice consiste à raccorder invisiblement des durées égales (celle des bobines) que par les transformations visibles de la lumière évoquant le jour qui baisse et la nuit qui monte de la ville. Et c'est aussi pourquoi, exceptionnels, les plans-séquences d'*Under Capricorn* suggèrent moins une

effraction du temps qu'une amplification dramaturgique qui s'inscrit dans les limites d'une économie atemporelle de la durée.

Les films de Godard ne relèvent ni de la première ni de la seconde catégorie. Ils n'ont que rarement vocation à restituer la coulée du temps, et chacun d'eux se fiche comme d'une guigne d'économiser sur la durée. Le dire l'emporte. Ou l'image, revers d'une médaille dont le dire est l'avvers.

On peut reprendre un livre qu'on a abandonné et le redécouvrir lors de cette reprise de lecture. Un livre est du temps irréversiblement réduit en poussières de signes. Un film non. Un film dont on arrête la cassette et qu'on reprend le jour suivant n'est plus tout à fait le même : on a perdu à jamais ce premier fil que l'on déroule et sur lequel on s'est engagé à le suivre. Un film, parce qu'il a sa propre durée, parce que sa vitesse de déroulement est indépendante de la vitesse de perception, demande au spectateur une sorte de fair-play : qu'il le voie en une fois, dans son entier, comme dans une salle de cinéma. C'est parce que chaque spectateur a sa propre vitesse de perception, parce qu'il établit lui-même son propre fil de lecture, fragile, capricieux, redevable des affects du moment, même lorsque la plus grande attention est employée à en suivre le cours, qu'il doit tenir bon et jouer le jeu.

Jeudi 20 avril

Envoi postal de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi. Il contient un livre, *Per favore mi lasci nell'ombra*. C'est un recueil d'entretiens avec Carlo Emilio Gadda, réalisés entre 1950 et 1972. Lorsque les cinéastes étaient venus à Paris quelques mois plus tôt présenter un de leurs films au Jeu de Paume, ils m'avaient parlé de ce livre dont j'ignorais tout. J'en aimais d'abord le titre – les titres de Gadda sont simples et sublimes. Il demande qu'on le « laisse dans l'ombre ».

Bientôt coché en marge quelques passages dont celui-ci :

Chi legge non scrive, chi scrive non legge : chi vol non pol, chi pol non vol, chi fa non sa, chi sa non fa, el mondo cussi va.

Proverbe inventé, de forme légère et dialectale, que je traduis par : « Qui lit n'écrit pas, qui écrit ne lit pas : qui veut ne peut, qui peut ne veut, qui fait ne sait, qui sait ne fait, ainsi va le monde. »

Tout s'adresse d'abord à l'oreille, sauf un détail qui ne s'entend pas : les deux-points qui coupent la phrase en deux. Le génie de Gadda est présent aussi dans ce léger effet de ponctuation.

Dimanche 7 mai

Allumé la radio entre deux sommeils. Entendu les dix dernières minutes de *La Maison du sourd*, concerto pour flûte et orchestre de Hugues Dufourt. Impression de mouvements browniens, comme lors d'un arrêt du magnétoscope qui fait vibrer l'image. Sentiment d'une

étude au microscope qui réactiverait tel ou tel instant, choisi et observé de près dans deux partitions de Debussy : *La Mer* et *Jeux*, placés ensuite l'un sur l'autre comme les calques d'une carte marine. Une cantilène de la flûte se détache : rappel de la forme concertante ? À réécouter un jour, en entier.

Noter sa première impression d'une œuvre permet de fixer, pour mémoire, la nature et la couleur de ce premier contact avec elle, d'identifier les premiers éléments d'une histoire, qui sera ou ne sera pas continuée, que l'on mènera, si tout se passe bien (dans un climat heureux de continuité), jusqu'au point de pouvoir la raconter, ou d'en situer au moins les chapitres marquants.

Que ce soit pour une pièce de musique ou pour un film – cet autre art du temps – dès qu'il y a trace infime de complexité, c'est seulement au troisième contact que l'œuvre nous fait signe de sa résistance à se laisser saisir – elle commence alors à révéler un côté de son relief, un moment de sa densité – ou bien elle persiste à se maintenir dans une séduction de bonne facture. Le second contact souvent nous piège en délivrant une impression tout autre que celle du premier dont elle prend la place, soit qu'elle l'annule, soit qu'elle s'en éloigne au point de la mettre en doute. Il est encore trop tôt pour avoir un début de certitude : il faut entreprendre une troisième visite. Si elle restitue le souvenir des deux impressions précédentes sans en rejeter aucune, si elle fait figurer en aspects complémentaires ce qui n'était auparavant qu'incomplètes perceptions hasardeuses, si elle nous rend soudain sensible à ces creux qui se rejoignent et permettent le passage de l'une à l'autre, alors commence la possibilité, et peut être le désir, de retourner un jour à cette œuvre-là.

Revu en deux fois *Les Aventures d'Arsène Lupin* de Jacques Becker. La première fois, il y a quelques jours, seconde moitié du film, la partie en Allemagne, dans un château dont les formes extérieures (avec la couleur en plus) rappellent celui de *La Grande*

Illusion. Élégance du découpage, de bonne coupe classique dont Becker savait d'instinct où s'en trouvait la ligne de démarcation d'avec l'académisme. Précision dans le détail des gestes, qui donne de l'air aux plans et parfois grand air. En cette nuit d'insomnie, vision tardive de la première partie du film à Paris (Montmartre, le jardin du Palais-Royal, etc.), des vols spectaculaires avec déguisements, organisés et réalisés par Arsène Lupin comme des mises en scène. Avec, comme toujours chez Becker, conscience aiguë des rapports de classes, même si peu effective ici, sans conséquences. Un rien d'application amollit les dialogues, en étire la résonance, à l'inverse de ceux de ses autres films. Une certaine vacuité enjouée, comme un regard en trop sur le genre qui annonce déjà les films à second degré – à commencer par ceux de Blake Edwards –, insoupçonnable dans un film, lui aussi historique, tel que *Casque d'or* ou bien diluée dans le franc amusement d'*Ali-Baba et les quarante voleurs* où le mélange des personnages (acteurs en face de figurants tunisiens) allège le film de son contrat d'exotisme en studio comme du méchant surjeu de Fernandel. Heureusement, Becker aura terminé sa vie non pas sur ces deux aventures mais avec *Le Trou*, qui rayonne dans son œuvre comme la partie inconnue d'un astre qui serait, pour la première et dernière fois, enfin offerte à notre vue.

Mardi 9 mai

Des Italiens se sont plaint « par voie officielle » de ce qu'aucun film de leur pays ne figurait dans la sélection du Festival de Cannes 2000.

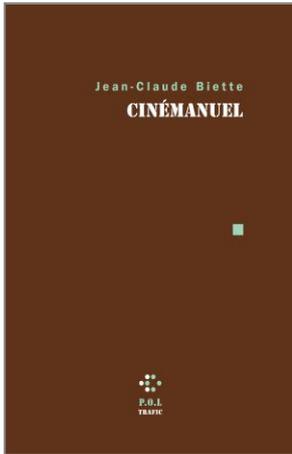
Le cinéma italien a été, en tant que pyramide de production de films, l'un des plus grands du monde (comme celui des États-Unis, du Japon, ou encore de la Suède – grâce au seul Bergman) entre 1945 et 1975 : l'assassinat de Pasolini aura sonné un glas symbolique dans la conscience collective des cinéastes, qu'ils l'aient senti, su, compris ou non. Ce cinéma était comme la représentation dialectique à grande échelle – involontaire et populaire – des grandes forces politiques qui s'opposaient frontalement dans le pays : Démocratie chrétienne et Parti communiste (*Le Petit Monde de Don Camillo* en avait donné une caricature faussement équitable : l'auteur de ce roman et de ceux qui le prolongèrent ensuite était un idéologue de droite).

Pendant ces trente glorieuses le cinéma italien aura été, indépendamment du génie qui l'animait de la base au sommet, un cinéma de citoyens, pas au sens républicain identitaire du Royaume de France, non, de citoyens mi-cyniques, mi-crédules, capables de vibrer juste, en les décryptant sur place, aux enjeux de films dans lesquels le social convoqué en appelle au réel, restitué qu'il est dans son jus gestuel et verbal de province (qui n'exclut pas Rome) – *molto grossolano* –, toujours adressé à ce public animé qui commentait à voix haute, allait et venait dans la salle, au bord d'être brechtien, habitué à la coupure au milieu du film (Primo tempo-Secundo tempo), retrouvant le fil après l'entracte. Certains cinéastes allaient même jusqu'à construire un film en deux parties, comme pour un autre genre de théâtre.

À Hollywood, dès les années trente, on faisait un cinéma de citoyens (Capra, Vidor, Ford). Le drame y était souvent moral, né d'une faute commise, lié aux exigences du devoir. Et le dernier mot y était prononcé lorsqu'un accord social résorbait le drame des protagonistes. Ce n'est pas le cas du cinéma italien, qui était ludique, jouisseur, profiteur de ses dons multiples (avec ses systèmes de coproduction, de multiscénarisation affichée, d'effronté

Achévé d'imprimer en septembre 2001
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s. a.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1748
N° d'imprimeur : 012367
Dépôt légal : octobre 2001

Imprimé en France



Jean-Claude Biette
Cinémanuel

Cette édition électronique du livre
Cinémanuel de JEAN-CLAUDE BIETTE
a été réalisée le 4 octobre 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en septembre 2001
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867448249 - Numéro d'édition : 2559).
Code Sodis : N46675 - ISBN : 9782818012079
Numéro d'édition : 230999.