

14/09/1968, una programació d'Henri Langlois

14/09/1968, a Programme by Henri Langlois

Pablo García Canga

RESUM

Els programes de Langlois eren famosos per les relacions secretes que oferien entre pel·lícules diferents projectades en un mateix dia, traçant vincles –conceptuals, estètics, etc.– per a un espectador ideal que les veiés totes juntes. Aquest article, d'aquesta manera, analitza una programació específica, la del 14 de setembre de 1968, en la qual es van projectar *Maridos ciegos* (*Blind Husbands*, Erich von Stroheim, 1919), *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958) i *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964). Es busquen aproximacions i relacions de diferent naturalesa, i també diferències, com si els quatre films –d'èpoques i sistemes de producció diferents– formessin part d'un muntatge que permetés percebre o descobrir nous aspectes de cada film individual. L'article proposa agrupacions de parella, de tres, entre els films, a la recerca de les línies que permetin unir les quatre pel·lícules, al mateix temps que suggereix que és en el tema del tres, en la impossibilitat o dificultat d'incloure el tres en una parella (què fem amb el tres?), on es troba un vincle comú. La programació esdevé així un joc interpretatiu.

PARAULES CLAU

Henri Langlois, Cinémathèque Française, *L'affaire Langlois*, Erich von Stroheim, Howard Hawks, Otto Preminger, Jean-Luc Godard, estratègies de programació, *Histoire(s) du cinéma*, «Gala de fantasmès».

ABSTRACT

Henri Langlois's programmes are well-known for tracing secret relationships between the films that were screened throughout a day, tracing conceptual and aesthetic links for an ideal spectator that could watch all of them. This essay analyses Langlois's film programme for 14 September 1968, which included *Blind Husbands* (Erich von Stroheim, 1919), *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger, 1958) and *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964). The author looks for approximations and relationships of different nature, as if the four films – belonging to different historical periods and modes of production – were part of a montage that enabled us to perceive, or discover, new aspects of each of the films. The article proposes relations of two and three amongst the films, in search of links that could bring together the four films. It also suggests that it is precisely triangular relationships – the difficulty or impossibility to include three in a couple – that emerges as the common ground of all four films. Programming becomes thus an interpretative game.

KEYWORDS

Henri Langlois, Cinémathèque Française, *L'affaire Langlois*, Erich von Stroheim, Howard Hawks, Otto Preminger, Jean-Luc Godard, programming strategies, *Histoire(s) du cinéma*.

He comprès, capità!
He comprès!

1 Imagina que tens vint anys aquell any.

1968, ni més ni menys.

Imagina que arribes a París al mes de setembre. Un mes de setembre amb el seu sabor a final de vacances, a tornada a l'escola o a la feina. Un mes de setembre com qualsevol altre, sí, però exagerat, perquè aquest any no ha estat un any com qualsevol altre i no només és la tornada de l'estiu, sinó també la tornada de maig, la tornada de l'excursionista.

Al juny la dreta havia guanyat les eleccions i setembre és més setembre que mai.

2 Imagina que és una tarda qualsevol, la tarda del dissabte 14, per exemple, i que cap a dos quarts de tres surts de la teva petita habitació i travesses caminant mig París per a arribar a la primera sessió de la Cinemateca al Palau de Chaillot.

Imagina que això és el que has fet cada tarda durant dues setmanes, des que vas arribar a París. Anar a la Cinemateca, assistir a les sessions programades per Henri Langlois. Per això has vingut a París. Això és el que la diferencia de les altres ciutats: una pantalla que no és com les altres. Perquè aquell qui decideix el que s'hi projecta no és com els altres.

3 No obstant a això també has estat a punt d'arribar tard. Perquè el mes de febrer el ministeri

de Cultura, amb André Malraux al capdavant, ni més ni menys, havia volgut reemplaçar Henri Langlois.

Els cineastes de la Nouvelle Vague i més tard els vells mestres i els nous contemporanis, de França i del món sencer, havien fet front comú, s'havien manifestat, havien prohibit l'exhibició de les seves pel·lícules a la Cinemateca mentre Langlois no fos readmès, etc.

Langlois havia tornat. La cinefília havia triomfat. I sense saber-ho havia assajat el que vindria més tard, al maig.

4 Travesses París i ja saps el que vas a veure. Quatre pel·lícules.

(Quatre, són quatre, els quatre evangelistes, diu una cançó que no coneixes. I quatre són també els elements, i els punts cardinals. No cal exagerar, és clar, podrien ser tres i llavors seria com la trinitat, o com els colors primaris. Tot nombre és, ben mirat, el més important.)

A les tres *Maridos ciegos* (*Blind Husbands*, Erich von Stroheim, 1919).

A dos quarts de set *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952).

A dos quarts de nou *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958).

(A dos quarts de nou? Probablement més tard. Algú no es va fixar en la durada de *Río de sangre*.

Hawks, cineasta de pel·lícules llargues, encara que no ho semblin.)

A dos quarts d'onze *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964).

De 1919 a 1964, 45 anys de cinema, d'un únic cinema, més enllà de categories, èpoques, moviments i països.

5 Una de les pel·lícules ja la coneixes. *Buenos días, tristeza*. O potser no. Perquè l'has vista però amb prou feines la records. No vas saber veure-la. Una adaptació d'un best-seller. Una pel·lícula de rics. Però saps que avui la veuràs d'una altra manera.

Saps que els programes de Langlois no deixen res a l'atzar.

O potser ho deixen tot a l'atzar, però a un atzar que no existeix. És com tirar les cartes. De l'atzar neix l'inevitable. Si és que un vol creure en això. Tu encara no ho saps, però Langlois creu en les vidents i les consulta sovint.

Els programes neixen de la seva intuïció, de parentius inesperats entre pel·lícules que semblaven distants les unes de les altres. Entre elles es teixeixen passatges, simetries, familiaritats, de vegades evidents, de vegades remotes.

Per això saps que no veuràs *Buenos días, tristeza* de la mateixa manera, que serà com si mai l'haguessis vista. Per la màgia de la programació. Confies en Langlois. Ell creu en les cartes. Tu creus en la seva intuïció.

6 Langlois, a qui has vist un parell de vegades entre dues sessions, però a qui no t'has atrevit a apropar-te, et recorda algú. No saps molt bé qui. Cerques en la teva memòria, en la gent que has conegut al llarg de la teva vida, però no trobes la semblança. I és normal que no ho records, perquè no es tracta d'algú real, sinó d'un personatge de

novel·la, i a més d'una novel·la que vas llegir fa ja anys, a l'inici de la teva adolescència.

Langlois et recorda, però no ho saps, a la imatge que anys enrere t'havies fet de Long John Silver. El físic imponent potser. El carisma. L'aspecte descurat, com de pirata parisenc. Però també el secret, el secret del tresor.

Podries pensar això, que les quatre pel·lícules dels seus programes són com trossos de paper que per separat semblen no significar res, però que junts, superposats, donen de sobte les coordenades del tresor. Quin tresor? Potser la resposta a una pregunta que ja tenia uns anys: "què és el cinema?"

Imagina que ets jove i que aquesta pregunta t'inquieta, que te la prens amb serietat, convençut que hi ha un secret, com un secret d'una secta, i que el dia que ho compreguis de sobte el món i les pel·lícules se t'apareixeran d'una altra manera, banyades en una nova claredat.

7 Què pot haver-hi llavors que lligui aquestes quatre pel·lícules?

Durant la projecció has sentit aquesta familiaritat, i malgrat tot ara et costa localitzar-la. Calcules, sumes i restes, però no acabes de quadrar juntes les quatre pel·lícules. Com a molt de dues en dues. O de tres en tres.

8 Entre *Maridos ciegos* i *Buenos días, tristeza*: les dues són pel·lícules de vacances. T'és sentit. Al cap i a la fi ara és el mes de setembre. El moment de recordar l'estiu que se'n va anar.

Aquestes pel·lícules a la seva manera ens expliquen les seves vacances, com aquelles redaccions que es feien a l'escola. Què heu fet aquestes vacances? Bé, doncs ens en vam anar el meu pare i jo, o el meu marit i jo, i després va aparèixer una altra persona que també passava les vacances allà, i que passava els dies amb nosaltres i bé, la veritat és

que ara aquesta persona està morta, sí en realitat aquesta persona no va sobreviure a l'estiu, no va sobreviure a les vacances.

Penses això i estranyament els enveges les seves vacances tràgiques. Valdrien les teves per a una pel·lícula? No, sens dubte que no. Enveja dels que viuen històries.

Després veus un altre punt en comú. Són també pel·lícules sobre la seducció. Sobre un expert seductor. Von Stroheim en una, David Niven a l'altra. Sobre la lleugeresa de la seducció, però també sobre la seva gravetat. O sobre el seu perill. Al cap i a la fi, ja ho hem dit, al final mor un dels personatges. Aquell que no pertanyia al duet inicial.

La lleugeresa de la seducció i de l'estiu, la seva conclusió tràgica.

Penses també en el paral·lisme entre els dos cineastes germànics de crani rasurat i carrera hollywoodenca, com per casualitat els dos van ser actors de Billy Wilder en el paper d'oficials alemanys. Penses això però millor ho callem.

9 Entre *Río de sangre* i *Banda aparte*: hi ha dos homes. Dos homes que van al seu aire, al marge de tot. Dos homes lliures com dos nens que es passen el dia jugant a pegar-se i a disparar-se, fent campana, anant a la vora del riu o del canal. Tot això al marge de la civilització, un marge que per a uns és el gran nord-oest i per a uns altres ja ha quedat reduït a la perifèria de la gran ciutat.

Hi ha dos homes i la possibilitat de guanyar bastants diners. Però per a això necessiten una dona. Una noia índia filla d'un cap que és la clau per a negociar al territori dels Peus Negres. O una noia que els pot fer entrar en una casa on hi ha, a l'abast de la mà, un munt de bitllets d'origen dubtós.

Necessiten la noia i, al mateix temps, un cop

apareguda la noia les coses ja no poden ser com abans. Es dediquen a fer trucs i donar-se empentes per a estar asseguts al costat d'ella en el bar. Sempre sobra un. I ella, bé, ella sembla que en prefereix un. O potser l'altre?

I tot això ho explica una veu en off amiga però que no es confon amb ells. Amb la lleugeresa d'episodis que se succeeixen, s'aparten de la història principal, tornen a ella, potser perquè la història és tan senzilla que els dos cineastes tenen la llibertat de, al seu torn, explorar els marges, ficar la vida de contraban.

10 *Maridos ciegos* i *Buenos días, tristeza*.

Río de sangre i *Banda aparte*.

És casualitat? La primera amb la tercera i la segona amb la quarta. Com una quarteta amb rima alterna, o com un sirventès.

A-B-A-B.

Potser sigui aquest un dels secrets de la programació, versos i rimes ocults en el que sembla un text en prosa.

Un altre dia seran:

A: *La conciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*, 1914), de Griffith

B: *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921) de Lang

A: *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1945), de Lewin

B: *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Hitchcock

La conciencia vengadora i *El retrato de Dorian Gray*: adaptació de "El cor delator" la primera, de la novel·la d'Oscar Wilde la segona, les dues són històries de crims ocults rere un mur o rere una porta tancada, històries on la consciència del crim pren forma física, fantàstica.

Las tres luces i *Recuerda*: o una dona intentant rescatar l'home que estima de la mort (Lang) o del mòrbid (Hitchcock).

Un altre dia rimaran *Olimpiada* (*Olympia*, 1938) de Riefenstahl i *La pasajera* (*Pasazjerka*, 1963) de Munk (la rima, ja es veu, pot ser en oposició), *El precio de la gloria* (*What Price Glory*, 1952), de Ford i *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), de Straub i Huillet. I tantes d'altres...

11 A-B-A-B: no pots saber-ho llavors, però així estaran organitzades les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, que en un primer moment van ser un projecte que havia de realitzar-se en col·laboració amb Henri Langlois.

A-B-A-B, però difícil endevinar si les *Histoire(s)* tenen també rima alterna o si potser tot això és endinsar-se en un terreny tan fiabre com les prediccions de les vidents. O potser sigui quelcom que només una vident podria aclarir.

12 Ja el 37 Langlois havia imaginat per a una "Gala de fantasmès" el següent programa (MANNONI, 2006: 63-64):

1: *La tumba india* (*Das indische Grabmal*, Joe May, 1921) (2 bobines). *El rajà desenterra Goetzke i havent-lo retornat a la vida li ordena que el serveixi. Goetzke s'aixeca i desapareix...*

2: *Las tres luces* (2 bobines). *Una cruïlla a Alemanya. Goetzke apareix, deté una diligència i rapta el promès de Lil Dagover. Aquesta parteix a la seva recerca i arriba davant d'un mur. Obté de la mort la vida del seu promès a canvi de tres vides humanes.*

3: *El gabinet del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) (1 bobina). *Lil Dagover arriba a la caravana de Caligari, que li fa veure Cesare. A la nit Cesare rapta la noia i després, perseguit, cau a la carretera. En la foscor, durant uns minuts després de l'última imatge, se sent recitar la història de Pigeon-*

Terreur...després apareix en escena Barrault i fa un número de mim.

4: *Acaba l'escena de Barrault. Durant un segon no succeeix res. Després se sent una música corrosiva i a la pantalla El testamento del doctor Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1933) (2 bobines), una música i un soroll terrible, un home té por en una habitació, s'escapa, però tot esclata. L'home al telèfon demana socors...La nit...*

5: *La extraña aventura del ingeniero Lebel* (*Dödskyssen*, Victor Sjöström, 1916). *Una finestra vista des de l'interior, de nit s'entreobre una miqueta, un tub entra per l'esclatxa i un gas envaeix l'habitació; llavors entra per la finestra un home emmascarat que la travessa. Dos homes amagats en un racó i proveïts de màscares de gas el segueixen.*

6: *Una pel·lícula americana: el fons del mar, dos bussos es barallen a mort i durant aquest temps, en lloc de sentir el soroll de l'escena, se sent, o bé el vals d'Historias Extraordinarias (Histoires extraordinaires, Federico Fellini, Louis Malle i Roger Vadim, 1968), o bé el combat en el gabinet de figures de cera de la mateixa pel·lícula (Das Wachsfigurenkabinett, Paul Leni, 1924). Fos. Agnès Capri apareix a escena i canta. Entreacte.*

7: *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922) (1 bobina): *Arribada al país de Nosferatu, el cotxer fantàstic, el sopar, la sang, la nit, Nosferatu entra a l'habitació.*

8: *La caïda de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928) (2 bobines). *L'enterrament o el final, la sento, ella arriba, sense les últimes imatges.*

9: *Vampyr* (*Carl Theodor Dreyer, 1932*). *Desdoblament. Enterrament vist des del punt de vista del mort.*

10: *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye i Paul Wegener, 1913). *L'estudiant de Praga està a l'hostal i de sobte el seu doble apareix, ell fuig, l'altre el persegueix, l'estudiant només troba repòs en la mort, efecte del mirall.*

11: *Música i pujada de Lilliom al cel.*

A la seva manera: un episodi de les *Histoire(s)*.
Capítol 0a: *La gala dels fantasmes*

13 Però de tot això no saps res aquest 14 de setembre de 1968, i no té gaire sentit parlar-ne.

L'única cosa que saps llavors és que un fil secret teixeix les quatre pel·lícules que acabes de veure. Un fil que no acabes de trobar.

Maridos ciegos i *Buenos días, tristeza*: dues pel·lícules de vacances. Però, no és també *Río de sangre*, a la seva manera, una pel·lícula de vacances? És cert que el viatge dels protagonistes no és un viatge de plaer però, al cap i a la fi, és un viatge que dura el que dura un estiu, que dura fins que el fred treu el nas anunciant que d'aquí poc arribarà l'hivern, que cal tornar al Sud, a la ciutat, a la "civilització". L'important, llavors, no serien les vacances, sinó l'estiu que permet anar-se'n lluny, pujar una muntanya, remuntar un riu o, almenys, anar a la platja.

A *Buenos días, tristeza* ho diu Jean Seberg, abans que el temps s'espantlli, simplement: "respirem l'aire". Això són les vacances, un temps on encara es podia respirar l'aire, on n'hi havia prou amb això. Això és el viatge de *Río de sangre*, de manera encara més pura, un temps en què no feia falta dir-ho, en què simplement es vivia així, respirant l'aire.

(Langlois havia dit: «en efecte, un gran film és aquell en el qual se sent l'aire entre els personatges» [ROHMER i MARDONE, 1962: 80]. Ves per on, potser era aquest el secret del cinema, l'element clau que havia d'entrar a la seva composició: l'aire.)

I *Banda aparte*? És *Banda aparte* una pel·lícula de vacances? Ni tan sols és una pel·lícula d'estiu i els personatges van a classe, però es podria dir que és una pel·lícula de les vacances improvisades, les que s'atorga un a si mateix. És una pel·lícula,

dèiem abans, on els personatges viuen com nens que fan campana, i que de fet es busquen excuses per a escapar-se de les classes d'anglès, com si a aquestes edats necessitessin excuses. És l'estiu en ple hivern, un estiu una mica trist, esforçat, arrencat al fred i al gris, un estiu per a tres en un món que se la pela i en què l'aire que respiren els personatges es transforma en baf que surt de les seves boques.

14 Pel·lícules de vacances, sí, però tot plegat és una mica forçat.

Prova llavors amb una altra pista. *Río de sange* i *Banda aparte*, la història de dos homes que viuen lliures i feliços, com nens, però llavors es creua una dona al seu camí o, millor dit, es posen ells mateixos una dona al seu camí, i ja res torna a ser igual entre ells, l'harmonia es trenca.

I *Buenos días, tristeza*? Són pare i filla, és cert, però ¿no viuen com nens lliures de fer el que els vingui de gust, sense que res pugui trencar la seva complicitat, fins que una dona, una dona-dona, es creua en el seu camí? Sí, amb la llibertat i l'eterna adolescència sembla que tenen a veure aquestes tres pel·lícules, amb la llibertat i amb el seu final.

Tres pel·lícules on es balla i es canta en temps de plenitud. *Oh Whiskey leave me alone* a *Río de sangre*, el madison de *Banda aparte*, el ball de tot un bar que s'expandeix pel port a *Buenos días, tristeza*.

Però a *Banda aparte* no ballen realment junts, mai es pot ballar realment junts, la veu en off no ens diu altra cosa en explicar-nos el que passava pel cap de cadascun d'ells: es faci el que es faci, se senti el que se senti, hi ha una insalvable solitud.

I en el segon ball de *Río de sangre*, a bord del vaixell, una fletxa vinguda d'enlloc es clava al coll d'un dels ballarins i trenca en un instant la felicitat.

Finalment, a *Buenos días, tristeza* el temps de felicitat és recordat des d'un present de desencantament

que no obstant és un present ballat. De festa en festa van Jean Seberg i David Niven ballant. Però amb el ball ja no n'hi ha prou per a ser feliç. «Si quan ballo sóc feliç, no podrà el ballar fer-me feliç?» deien a *Bodas reales* (*Royal Wedding*, 1951), de Stanley Donen. La resposta de *Buenos días, tristeza* sembla ser inequívoca: no, la frase no és reversible.

15 I *Maridos ciegos*? No sembla que quadri amb les altres tres. Quin temps d'innocència perdut? La pel·lícula comença amb el desencantament, amb un matrimoni en què l'amor ja no circula com abans, i conclou amb aquest amor recuperat. Una parella que es reconcilia passant per la mort d'un tercer.

La mort d'un tercer, que reuneix també pare i filla a *Buenos días, tristeza*, que decideix l'aparellament final en aquest joc de les cadires musicals que és *Banda aparte*.

Però si a *Maridos ciegos* la mort de l'altre permet recobrar la felicitat, a *Buenos días, tristeza* només porta la malenconia d'una culpa compartida. Ja no uneix la felicitat comuna, sinó la tristesa, no s'obre un nou idil·li, es viu en la consciència que aquest ja mai serà possible. La vida sense marxa enrere.

I a *Banda aparte*? Difícil saber com pesarà la mort del tercer en la parella recentment formada. No sembla que hi hagi idil·li, però tampoc sembla que els pesi la culpa de ser els supervivents, l'amargor de ser la parella per defecte.

(La mort a *Banda aparte*: mor Arthur tal com juga, cau igual quan simula que li han disparat que quan li han disparat de debò. I a *Buenos días, tristeza* tot comença com a complot infantil, fins que el joc, la lleugeresa, es revela com a tragèdia.)

A *Río de sangre*, en qualsevol cas, cap d'ells mor i els personatges s'han fet, sense amargor, grans. Es va acabar el temps de la infància compartida, sí, però és una cosa positiva, deixar enrere certs

plaers, però també certes obsessions. Créixer és motiu de renovada alegria. Créixer és, simplement, possible.

16 No acaben de quadrar juntes les quatre pel·lícules. Excepte, ara que ho penses, en aquest no quadrar. Sí, aquest podria ser el punt en comú, són pel·lícules on els comptes no quadren.

Com no diu la dita: no hi ha dos amb tres.

En aquesta impossibilitat del número tres es troben les quatre.

Són respostes diferents a una mateixa pregunta: què fem amb el tres? Des d'aquest punt cadascuna segueix el seu camí, un camí que de vegades es creua amb el de les altres tres, d'altres vegades s'allunya decididament.

Et fas una pregunta accessòria: seria llavors *Banda aparte* el *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) de Godard, amb el seu blanc i negre, els seus dos homes, la seva dona i la seva veu en off? Sí, és el seu *Jules y Jim* precisament perquè, partint de la mateixa xifra, acaben per no assemblar-se, ho és perquè finalment no té gairebé res a veure.

17 Podries recordar llavors, o podries imaginar que recordes, l'altra raó que et porta a París. No només el cinema. O el cinema com a refugi, com a fugida cap endavant. Fugida del record d'un altre "no hi ha dos amb tres", el record d'altres cadires musicals que a tu et van deixar a la vora del camí. Sense morts, això sí, sense tragèdia, tan sols una certa tristesa, i com diu la veu en off que deia Anna Karina a *Banda aparte* «Què fer llavors per a matar el temps que s'eternitza?» Anar-se'n. Visitar el Louvre de pressa i corrents. O potser no, visitar-lo lentament, perdre's en els quadres, perdre's en les pel·lícules de la Cinemateca.

18 Podries imaginar Langlois, malgastador i pobre, en el seu despatx, fent la programació com

qui fa una travessa. 1X2. Buscant la programació infalible, el ple que tot ho quadra, on caben totes les variants. Al final, el premi gros, el cinema com a misteri plenament visible.

Però una travessa que res resoldria, perquè en el cinema, en la programació, en el rodar, no hi ha final. L'única cosa que importa d'acabar és la possibilitat de tornar a començar, el cinema no s'atura, sempre hi ha noves combinacions possibles.

Podries imaginar-lo també, després d'un dels seus dies esgotadors, entre enemics reals i enemics imaginaris, anant a la Cinemateca a veure una pel·lícula, l'ordre de la pantalla fent callar el desordre de la seva vida, encantant-lo.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CARASCO, RAYMONDE (1987). *Henri Langlois. Dossier*. St-Martin de Cormières. Loess.
- COMITÉ DE DÉFENSE DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE (1968). *L'affaire Langlois. Dossier n°1*. Paris. E. Losfeld.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS (1968). *Première semaine. Cahiers du cinéma*, n° 199, març, pp. 32-33.
- DA COSTA, JOÃO BÉNARD (1986). "50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois", en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- GODARD, JEAN-LUC, CHABROL, CLAUDE, ASTRUC, ALEXANDRE, RENOIR, JEAN, RIVETTE, JACQUES, KIEJMAN, GEORGES, KAST, PIERRE, ROUCH, JEAN, DONIOL-VALCROZE, JACQUES, LE CHANOIS, JEAN-PAUL, RAY, NICHOLAS, LÉMAITRE, MAURICE, CHAPIER, HENRY, JABELY, JEAN, SIGNORET, SIMONE i CARNÉ, MARCEL (1968). *Conférence de presse. Cahiers du cinéma*, n° 199,

Pots imaginar-lo sortint al carrer, apaivagat. La seva imatge es confon llavors amb la teva, apaivagat també, llest de nou per a viure en el temps, en un temps que no s'eternitza sinó que mereix ser viscut, els dos caminant en silenci, pels carrers de París, de nit.

A la tarda següent tornaràs.

Diumenge 15 de setembre de 1968: *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam*, Carl Boese i Paul Wegener, 1920), *Une vie* (Alexandre Astruc, 1958), *Fresas salvajes (Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), *Marie pour mémoire* (Philippe Garrel, 1967).

1X2. Torna a començar. ●

març, pp.34-44.

HERGÉ (1946) *Le Secret de la Licorne*. Casterman. Edició francesa per a Espanya i Portugal, Ediciones del Prado, S.A.

LANGLOIS, HENRI (1986). *Henri Langlois. Trois cent ans de cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, FEMIS.

PAÏNI,-----

MANNONI, LAURENT (2006). *Histoire de la Cinémathèque Française*. Paris. Gallimard.

ROHMER, ÉRIC y MARDONE, MICHEL (1962). *Entretien avec Henri Langlois. Cahiers du cinéma*, n° 135, setembre, pp. 1-25.

ROUD, RICHARD (1983). *A passion for films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres. Secker & Warburg.

PABLO GARCÍA CANGA

Cineasta. Diplomata en Direcció de Cinema per La Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, París). Ha escrit i dirigit diversos curtmetratges, entre ells *Para Julia* (2004), *Du côté de l'ouest lointain* (2009), *Pissing Territories* (2011), *Retrato en dos tiempos* (2012). Ha escrit el guió del curtmetratge *Los dinosaurios ya no viven aquí* (2012) dirigit

per Miguel Ángel Pérez Blanco. Ha traduït i glossat *Amistad, el último toque Lubitsch*, de Samson Raphaelson, publicat per Intermedio. Community Manager d'Intermedio DVD des de maig 2012. Col·labora amb les revistes *Lumière* i *Détour*.

pablogcanga@gmail.com