

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La querrela entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la qualité

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (2005). La querrela entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la qualité. Nosferatu. Revista de cine. (48):117-121.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41405>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

La querrela entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la *qualité*

Àngel Quintana

Ez zen inprobisazioren ondorio izan, bi urte baino gehiago behar izan baitzuten ernaltzeko André Bazin patriarkaren begirada ernecaren azpian. Hala eta guztiz ere, 22 urte besterik ez zituen kritikari gazte baten obra da, testu horrekin zine frantsesaren nolabaiteko joeraren harresiak eraitsi zitzenarena.



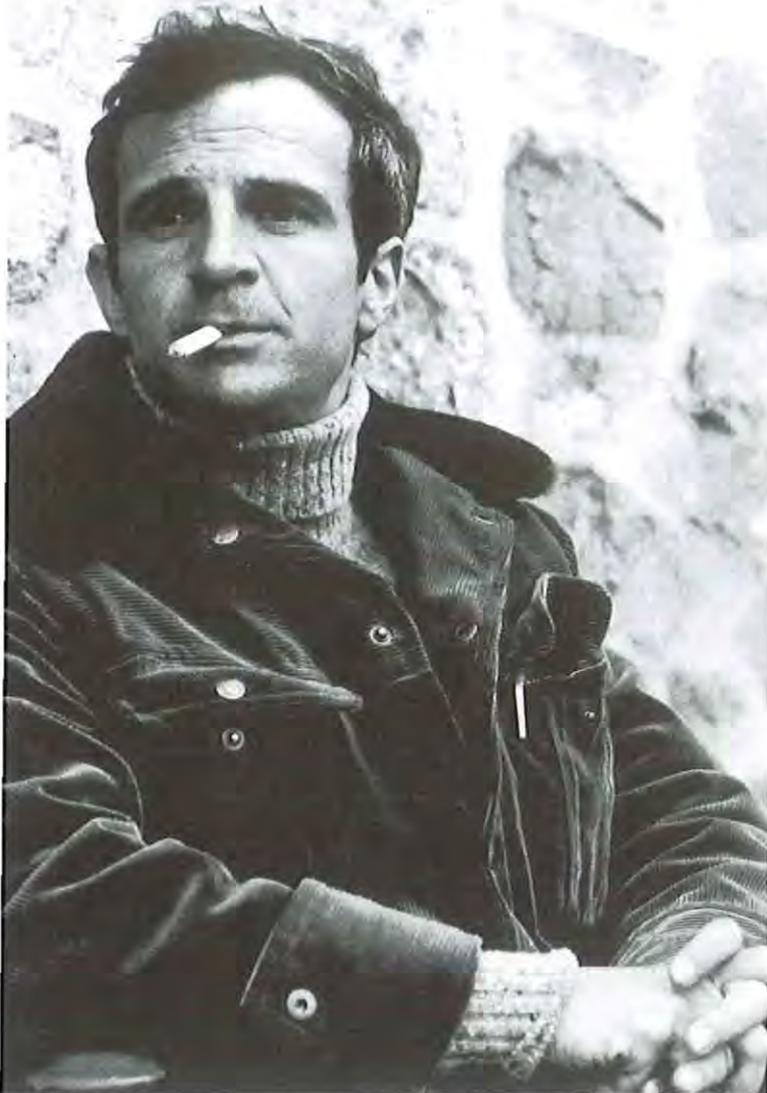
117

NOSFERATU 48-49

1. Querrela en la crítica

En el número 31 de la revista *Cahiers du cinéma*, un joven crítico de veintidós años llamado François Truffaut redactó un largo artículo cuyo objetivo aparente era el de intentar definir una cierta tendencia del cine francés, una tendencia que bautizó con el concepto de realismo psicológico, y de la que quiso delimitar sus límites (1).

El texto discutía el peso que en el cine francés tenía la llamada *tradition de la qualité* y se centraba básicamente en el análisis de los modelos de adaptación llevados a cabo en el tejido industrial de la época. Este análisis de los sistemas de adaptación llevó a Truffaut a acusar a los guionistas del período, especialmente al tándem formado por Jean Aurenche y Pierre Bost de perpetrar cierta forma de ilustración de los textos literarios. Este modo de ilustración se



basaba en el principio de querer inventar sin traicionar, un principio que acababa generando una curiosa pendiente estilística que conducía hacia los más encorsetados planteamientos académicos.

Probablemente, en la historia del cine europeo muy pocos textos críticos han tenido la trascendencia de ese curioso exabrupto escrito por el airado François Truffaut en sus años de juventud. Su importancia no radica en los debates que pudo originar dentro del contexto crítico de la época, marcado por la rivalidad entre las revistas *Cahiers du cinéma* y *Positif*, ni en el modo como Truffaut quiso abrirse camino en la profesión. Su trascendencia estriba en el modo como este texto crítico ha acabado marcando un determinado tópico historiográfico en torno a las formas y estilos del cine francés del período. Para cierta historiografía, hablar del cine francés de los años cincuenta equivale, sobre todo, a hablar de un modelo de cine académico, de un modelo de cine basado en las ilustraciones literarias de prestigio, mientras se olvida que ese modelo tuvo un peso limitado en el conjunto de una producción que en el ámbito popular estaba centrada en el cine de género y en el ámbito del cine de autor se estaba gestando un camino para poder llevar a cabo un cambio radical en los planteamientos expresivos. Los tópicos no han cesado de acumularse gracias al artículo de Truffaut, un artículo que, como suele suceder en estos casos, ha sido más comentado que leído.

Para comprender el problema del academicismo en el cine francés, quizás resulte útil establecer una cierta génesis en torno al artículo de Truffaut y en torno al contexto en el que se generó el debate. Tal como constatan Antoine de Baecque y Serge Toubiana en la biografía que redactaron sobre François Truffaut, el joven crítico empezó a pensar en el texto a raíz de la lectura durante el servicio militar de la novela de Raymond Radiguet *Le Diable au corps* (2). La obra de Radiguet impresionó a Truffaut por su romanticismo juvenil y por su fuerza pasional, por lo que se sintió muy irritado cuando comparó la novela con la versión cinematográfica que Claude Autant-Lara rodó en 1946, con guión de Jean Aurenche y Pierre Bost. Mientras el joven Truffaut se irritaba, en el número 3 de la revista *Cahiers du cinéma*, su maestro y mentor André Bazin publicó un texto de reivindicación del modelo de adaptación llevado a cabo por Robert Bresson en *El diario de un cura de campaña* (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), a partir de la novela homónima de Georges Bernanos. En este texto clave, Bazin empezó a gestar su teoría sobre el cine impuro, en la que reivindicaba un sistema de adaptación cinematográfica que no debía actuar como ilustración del texto y cuyo objetivo consistía en saborear el placer de la lectura de la obra literaria original, la belleza intrínseca de las palabras. El artículo de Bazin finalizaba con la expresión: "Después del trabajo de Robert Bresson, Aurenche y Bost no son más que los *Violet-le-duc* de la adaptación cinematográfica" (3). Truffaut recogió la idea para empezar a pensar en su polémico artículo contra el modelo tradicional de adaptación.

Truffaut consideraba que la mayoría de los problemas que atravesaba el cine francés eran debidos a los fracasos de los guionistas que habían dilapidado la tradición del realismo poético de los años treinta. Estos guionistas habían sustituido la vieja tradición por unos planteamientos dramáticos más envejecidos. En los años treinta, algunos guionistas como Jacques Prévert o Charles Spaak tuvieron un peso específico en la obra de Marcel Carné, Jacques Feyder, Jean Renoir o Jean Grémillon y crearon un estilo poético propio, basado en una peculiar utilización de los diálogos. En los años cuarenta y cincuenta, los trabajos de los guionistas estuvieron orientados hacia un modelo de cine más verista y psicologista, basado en las ilustraciones de prestigio y en el abandono de una escritura autoral, para propiciar el establecimiento de un modelo de adaptación efectista.

En 1952, Truffaut redactó un texto de treinta folios en torno al problema de la adaptación. El texto debía ser su debut como crítico en *Cahiers*; sin embargo André Bazin decidió frenarlo y le pidió que lo reescribiera y que suavizara el tono. El artículo estuvo

durante dos años pendiente de publicación, hasta que consiguieron suavizarse algunos de los principales ataques personales más directos. Bazin creía que el tono desaforado de la escritura de Truffaut podía comprometer a la revista. Hemos de tener en cuenta que los años cincuenta fueron el gran período de consumo masivo de cine por parte de los espectadores, factor que coincidió con el auge de las revistas críticas que llegaron a tener, como indica Pierre Sorlin, un gran impacto en la sociedad del momento (4).

El artículo "Une certaine tendance du cinéma français" acabó siendo, básicamente, un texto contra los guionistas Pierre Bost y Jean Aurenche, pero en su interior escondía una reflexión contra la *tradition de la qualité*, especialmente contra las obras de algunos autores surgidos en los años de la ocupación y en la inmediata posguerra como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Yves Allégret, René Clément y Marcel Pagliero. El ataque no se centraba tanto en los elementos característicos de la puesta en escena de estos directores, sino en el trabajo de sus guionistas habituales entre los que destacan, además de Aurenche y Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion y Roland Laudenbach. Truffaut analizaba la metodología de estos guionistas, quienes partían de un texto literario determinado para establecer una distinción entre los momentos del libro que el guionista consideraba que se podían rodar y los que no. La estrategia final de los guionistas / adaptadores consistía en suprimir algunos elementos narrativos básicos de la novela -tiempos muertos, reflexiones interiores, etc.- para poder llegar a inventar escenas equivalentes, que sirvieran como transición, las cuales muchas veces destruían el espíritu de la obra y la condenaban a un modelo estético que funcionaba de acorde a los postulados de un cierto clasicismo narrativo que no cesaba de repetirse. Truffaut demostró sus tesis utilizando fragmentos de un guión escrito por Jean Aurenche -y nunca filmado- en el que adaptaba el libro *Le Journal d'un curé de campagne*, de Georges Bernanos. El texto era comparado con una escena del film de Bresson, para demostrar la inutilidad de su retórica. Truffaut consideraba, en un momento de su artículo, que los guionistas no actuaban como auténticos hombres de cine ya que "*son sobre todo literatos, que desprecian el cine y lo subestiman*" (5).

La segunda línea del debate planteado en el artículo de Truffaut reside en el tono anárquico, y en cierto modo blasfemo, con que Aurenche y Bost trataban en sus películas algunos pasajes más espiritualistas que estaban presentes en las obras que adaptaban. Este tono fue bastante característico también de algunos de los cineastas de la *tradition de la qualité*, que a pesar de su academicismo reivindicaban una posición ideológica izquierdista y en algún caso anar-

quizante. El más curioso fue el de Claude Autant-Lara que se declaraba heredero de la tradición anarquista y que, en su vejez en 1988, acabó apoyando públicamente la candidatura del ultranacionalista Jean-Marie Le Pen. Truffaut consideraba que ciertos prejuicios anticlericales habían transformado el valor de las adaptaciones que se habían efectuado en torno a la obra de André Gide -*La Symphonie pastorale*- o de Radiguet -*Le Diable au corps*- en las que las tensiones místicas estaban en el centro de la obra y no podían ser difuminadas. Esta segunda línea de debate, centrada no tanto en cuestiones formales sino sobre todo ideológicas, se ha convertido, unos años después, en uno de los ejes principales de la batalla llevada a cabo por Bertrand Tavernier, para el que Aurenche y Bost han sido vistos siempre como unos buenos profesionales que estuvieron ideológicamente comprometidos en la lucha contra la ocupación nazi. Tavernier considera que el tono místico de cierto espíritu de los *Cahiers* era propio de una cierta burguesía poco comprometida; en cambio, Jean Aurenche luchó dentro del sistema intentando convertir sus adaptaciones en un modo de hacer política. En el corazón del cine industrial, Aurenche era capaz de convertir los dramas del pasado en reflejo del presente. Tavernier piensa que el artículo de Truffaut no fue más que el manifiesto de un joven arribista que, para poder penetrar en el corazón de la profesión, necesitaba asesinar al padre y descalificar los modelos preexistentes (6).

Aurenche y Bost fueron los guionistas del primer largometraje de Tavernier, *El relojero de Saint-Paul* (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974), ya que para el director el problema de la *tradition de la qualité* no residía en el guión, sino en la puesta en escena de sus directores. Tavernier reconocía haber hablado con Truffaut del artículo y que este le había confesado que el hombre terrible del cine de la época era Claude Autant-Lara. Durante años, Tavernier no ha cesado de mantener una posición contraria al espíritu de Truffaut (7) y ha convertido el debate a favor de los modos de escritura de la *tradition de la qualité* en su magnífica obsesión, hasta el punto de rodar el largometraje *Salvoconducto* (*Laissez-passer*, 2002) como la justificación de su posición y como un auténtico canto del cisne a ese modelo de cine profesional que fue barrido por el cine de autor.

El revisionismo de Bertrand Tavernier nos sitúa frente a una polémica, típicamente francesa, centrada en la resurrección permanente de un debate entre antiguos y modernos, entre el profesionalismo de los viejos y el arribismo de los jóvenes. Un debate que no nos deja ver, muchas veces, la dimensión de un problema cuyo eje tenía que ver con una determinada coyuntura crítica. Tal como indica Antoine de Baecque, "*a pesar de haber practicado Truffaut la*

crítica como medio de ascensión social y de aprendizaje literario, nunca concibió el oficio como una forma de integrarse en el sistema del cine francés de calidad, al que no cesó de combatir porque pensaba que era mejor construir otra cosa" (8).

François Truffaut abrió las bases de un debate en torno a los vicios estilísticos de un determinado modelo de cine que había que dilapidar. Su gran misión consistió en demostrar que al cine francés estándar le faltaba, como reconoce Fabrice Revault d'Allones, una "gran dosis de frescor y de sinceridad, de frescor y de fantasía" (9). Los ataques de Truffaut contra la falsedad del academicismo no se concentraron únicamente en su famoso artículo, sino que estaban presentes en numerosas reseñas críticas de las películas publicadas en otros medios, como la revista *Arts*. Así, es famoso el texto que escribe sobre cómo se representa la prostitución en la película de Yves Allégret *Méfiez-vous filletes* (1957), donde indica que es insincero hacer hablar de forma académica a las prostitutas (10). Texto que Jean-Luc Godard tomó en consideración en el momento de elaboración de su largometraje *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1963).

Esta actitud no fue exclusiva de Truffaut, ya que se adueñó de buena parte de los futuros cineastas

de la *Nouvelle Vague*. En 1957, la revista *Cahiers du cinéma* publicó un número especial titulado *Situation du cinéma français*, cuyo eje principal lo constituye un debate en el que participan André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette y Eric Rohmer. En el transcurso del debate se llegaba a la conclusión de que el gran fantasma que atravesaba todo el cine francés del período no era otro que el academicismo y que este se ponía de manifiesto en el modo como, incluso, algunos de los más singulares autores, como por ejemplo Jacques Becker en **Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin*, 1957), habían sucumbido al modelo de cine comercial. En un momento del debate, Rivette era considerablemente virulento contra los directores académicos, a los que calificaba de podridos: "Algunos directores que han manifestado frente a los periodistas que querían hacer películas sociales no son más que unos podridos. Pienso en *Autant-Lara*, en *Clément*, pero también en *Clouzot*, todos están podridos, en la medida en que sus películas podrían llegar a hacerse si aceptasen trabajar en las condiciones en las que trabajan Rossellini, Fellini o Antonioni, es decir, únicamente por treinta o cuarenta millones de francos, rodando en la calle. Sin embargo, ellos



Las aventuras de Arsenio Lupin

no quieren, prefieren continuar ganando dinero mientras hacen películas de prestigio" (11).

2. Querrela en los estudios

Para comprender la auténtica dimensión de la querrela entre antiguos y modernos es necesario salir del territorio estricto de la crítica, que en aquellos años se convirtió en el auténtico termómetro de una situación de metamorfosis, para reflexionar sobre la coyuntura industrial del período y los sistemas de contratación en los estudios. Dos temas que se encuentran en el mismo corazón del debate. El historiador Jean-Pierre Bertin-Maghit afirma que mientras en los años treinta se vivió en los estudios una cierta sensación de anarquía industrial, en la inmediata posguerra se decidió llevar a cabo una fuerte batalla sindical que tenía como objetivo asegurar una serie de puestos de trabajo fijos a los técnicos que operaban en los grandes estudios. El objetivo de la medida era el de contrarrestar los efectos del paro generado por las restricciones económicas impuestas por la guerra (12). De este modo, se crearon una serie de convenciones colectivas que acabaron imponiendo una serie de importantes restricciones en el proceso de acceso de los jóvenes a la profesión. En la Francia de la época, ningún joven podía llegar a la dirección sin haber estado, como mínimo, diez años desarrollando la función de aprendiz y de ayudante técnico dentro de la industria. Por otra parte, los sindicatos impusieron un sistema de trabajo corporativo muy fuerte que preveía que en cada rodaje debían trabajar, como mínimo, treinta técnicos en cada plató. Todas estas leyes supusieron un grave freno en la política de acceso de los jóvenes a la profesión. De forma significativa, el presidente de honor del Sindicato de Técnicos a mediados de los años cincuenta era Claude Autant-Lara.

Si analizamos, a partir de estas premisas, la nómina de directores que podían trabajar en el cine francés del período veremos que sólo podían trabajar los viejos directores que habían estado trabajando en los años treinta y que, después de la ocupación, se acoplaron al contexto político y económico -Marcel Carné, Christian-Jacque, Henri Decoin, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Sacha Guitry-, los que regresaron del exilio voluntario -Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair o Julien Duvivier- y los veinticinco directores que habían debutado durante la ocupación: Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Robert Bresson, Jean Delannoy, etcétera.

En este contexto lleno de barreras y marcado por unos cánones industriales muy fuertes, los jóvenes formados en las sesiones de la *Cinémathèque*, en la crítica de cine y en el ejemplo generado por los postulados propios del neorrealismo italiano se sintieron

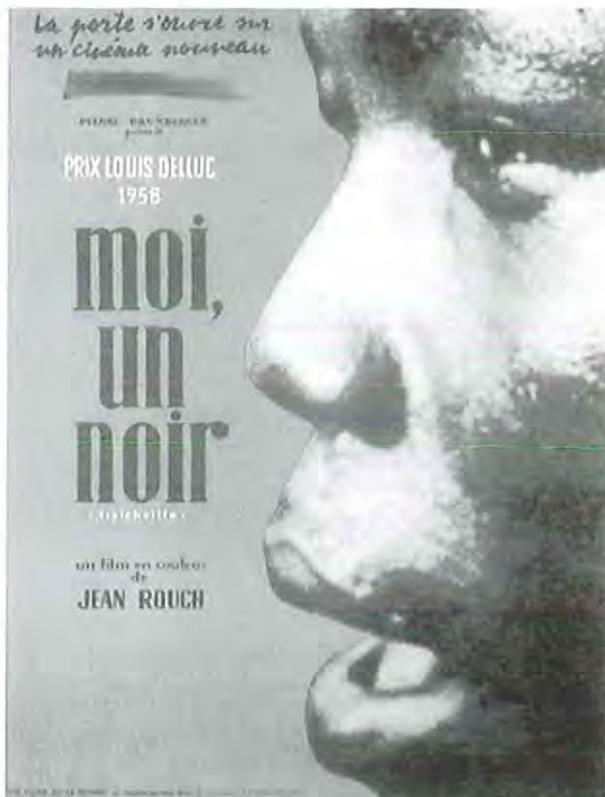
muy desprotegidos, ya que no podían realizar largometrajes. El campo de acción de los jóvenes realizadores acaba siendo el de los cortometrajes o documentales. Este hecho es determinante para entender la fiebre de cortometrajes en el período, o comprobar por qué una figura clave como Alain Resnais, que debutó en la profesión en 1947 como cortometrajista con su *Van Gogh*, no pudo rodar ningún largometraje hasta 1959, cuando su nombre era clave en la coyuntura del período, sobre todo después del impacto generado por el mediometraje documental sobre el Holocausto, *Nuit et brouillard* (1955). En 1953, la mayoría de cortometrajistas y documentalistas se agruparon en el llamado Grupo de los Treinta en el que manifestaban la necesidad de defender su medio de expresión -los cortos- porque el acceso a la profesión -los largometrajes- estaba vetado (13).

Los frenos legales que se impusieron a los jóvenes en los años cincuenta es un factor muy importante para entender el origen del debate propuesto por François Truffaut. En un momento histórico en el que la crítica tenía cierto poder, era preciso que dicha crítica combativa pudiera llegar a tener cierta incidencia política para poder efectuar un cambio que permitiera consolidar un modelo de cine más joven. El modelo académico resultaba excesivamente pesado por sus restricciones sindicales y su fijación a modelos industriales. Quizás el problema del famoso artículo de Truffaut residía en que, al focalizar su ataque hacia la figura de los guionistas, acababa dejando fuera algunos factores esenciales para entender el modelo de cine de la *tradition de la qualité*, como, por ejemplo, el uso categórico de los estudios. En los años treinta los estudios no eran el elemento esencial del trabajo cinematográfico. Tal como constató André Bazin al escribir que "*lo mejor del cine francés se reparte entre el realismo del decorado real -Vigo, Renoir, Grémillon, Pagnol- y el del decorado construido -Carné, Clair, Feyder, Duvivier-*". Entre estos dos modelos, el cine de estudio respondía a un determinado modelo de cine mucho más construido, a un cierto realismo del decorado (14).

A diferencia de lo ocurrido en el interior del cine italiano, la posguerra no fue para el cine francés el momento en que era absolutamente necesario poder salir fuera para capturar el espíritu del tiempo, sino que se convirtió en la época dorada de los estudios y de los decoradores. Es el momento en que Alexandre Trauner vuelve a trabajar para Marcel Carné y Max Douy realiza los decorados de las películas de Autant-Lara. La antigua bipolarización naturaleza/decorado expuesta por Bazin se pierde en los años cincuenta, ya que la *tradition de la qualité* se impone a partir de cierta hipertrofia de la construcción de los decorados. Este modelo de cine aparece como un cine muy pesado, sobre todo en lo que afecta a su



diseño de producción. Históricamente, su existencia representa un cierto retroceso porque, comparándolo con el modelo italiano, el cine de los estudios de la *tradition de la qualité* es el equivalente del llamado cine caligráfico italiano -Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada-, basado en la bella escritura formal y en la vistosidad de la producción. En cambio, el espíritu del nuevo modelo italiano de los años del neorrealismo no penetra en el corazón del cine francés. La mayoría de películas se realiza con equipos técnicos bastante competentes, se rueda en los doce estudios que disponen de platós equipados y que están situados en la región parisina (15).



Esta idea de un cine de la construcción y de la pesadez técnica contrasta con un elemento clave: la aparición de equipos ligeros de rodaje generada desde la televisión. En Francia, la televisión se convierte en una realidad en 1953. En los informativos televisivos se utilizaban cámaras de 16 mm., mientras que el sonido directo era grabado con los *nagra*, que permitían una cierta ligereza en la puesta en escena. Esta idea de la ligereza empezó a extenderse hacia el ámbito documental y marcó los inicios del *cinéma vérité*, especialmente Jean Rouch, que desde finales de los años cuarenta estuvo realizando un cine antropológico. Rouch rodó en 1958 *Moi, un noir*, película que fue vista por los jóvenes, especialmente por Jean-Luc Godard, como representante de ese modelo de cine ligero que la industria no podía llegar a asumir. Para poder destruir la imagen hipertrofiada generada por el culto excesivo al decorado era preciso volver a conquistar la naturaleza con la cámara, se debía ocupar las calles del nuevo tejido urbano.

Otro elemento fundamental para comprender la apuesta por el academicismo residía en el *star-system*. Es preciso entender el modo como los parámetros de calidad pasaron por la incorporación en el cine de algunos de los más brillantes actores de la escena teatral. Quizás, el caso más paradigmático fue el del actor Gérard Philipe, figura clave del *Théâtre National Populaire* y miembro activo del partido comunista. Philipe fue el joven/galán capaz de protagonizar los héroes de Raymond Radiguet -*Le Diable au corps* (C. Autant-Lara, 1946)- y de Stendhal, en *El prisionero de Parma* (*La Chartreuse du Parme*; Christian-Jaque, 1948) y *Le Rouge et le noir* (C. Autant-Lara, 1954). La adscripción de Gérard Philipe como galán dentro de estos modelos de cine académico sirvió para otorgar a su trabajo un carácter especial, como equivalente de cierta *qualité* interpretativa hija del teatro culto francés. Gérard Philipe no era visto como el joven de la calle, sino como el joven educado en la rígida tradición teatral francesa que había convertido la exhibición interpretativa en su principal método. Los futuros cineastas detestaban el modelo de Gérard Philipe y se encontraban mejor entronizando la figura femenina de Brigitte Bardot, que en aquellos años había protagonizado *Y Dios... creó la mujer* (*Et Dieu... créa la femme*, 1956) o los aires juveniles de Jean-Louis Trintignant. Estos eran los nuevos modelos representantes de un *star-system* juvenil que rompía con su vitalismo todo el estereotipo de *glamour* de ascendencia teatral.

La querrela entre antiguos y modernos no fue sólo la querrela de un grupo de arribistas que querían asesinar a sus padres putativos, sino que fue sobre todo una reacción contra un cine francés que resultaba pesado industrialmente, que estaba temáticamente encorsetado en el peso de la tradición cultural, que



Y Dios...
creó la mujer

estaba excesivamente encerrado en los suntuosos decorados de los estudios y que era ajeno a la belleza natural de un mundo en proceso de transformación. Era un modelo de cine que quizás no era tan malo como pretendían los jóvenes turcos de la *Nouvelle Vague* pero que, sin embargo, había perdido el pulso de su tiempo. A finales de los años cincuenta, el viento ya había empezado a soplar en dirección contraria a la de los viejos modelos de la *tradition de la qualité*.

NOTAS

1. François Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français", en *Cahiers du cinéma* n° 31, enero de 1954, págs. 15-29.
2. Antoine de Baecque y Serge Toubiana, *François Truffaut*, París, Gallimard, 1996, pág. 114.
3. André Bazin, "Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson", en *Cahiers du cinéma* n° 3, junio de 1951, pág. 3.
4. Pierre Sorlin, "Ce qu'était un film populaire dans l'Europe des années cinquante", en Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française sur l'Histoire du Cinéma, 2000, págs. 20-21.
5. François Truffaut, *Op. cit.*, pág. 20.
6. Josep Lluís Fecé y Àngel Quintana, "Un testimoni: Bertrand Tavernier", en *40 anys de Positif*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat, 1992, pág. 20.
7. Véase por ejemplo la intervención de Bertrand Tavernier en el documental de Serge Toubiana y Michel Pascal **François Truffaut, portraits volés** (1993).
8. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, vol 1, París, Cahiers du cinéma, 1991, pág. 124.
9. Fabrice Revault d'Allones, "Genèse d'une vague bien précise", en Jean-Loup Passek (ed.), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, París, Centre Georges Pompidou, 1988, pág. 84.
10. François Truffaut, "Méfiez-vous filletes", en *Arts* n° 626, junio de 1957, pág.47.
11. Jacques Rivette, "Débat sur le cinéma français", en *Cahiers du cinéma* n° 71, mayo de 1957, pág. 24.
12. Jean-Pierre Bertin-Maghit, "Prolégomènes à un étude du cinéma français des années cinquante", en Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2000, págs. 49-50.
13. Roger Odin, "Le Documentaire et le groupe des trente", en Roger Odin, *L'Âge d'or du documentaire*, París, L'Harmattan, 1998, pág. 19.
14. André Bazin, *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, París, Cahiers du cinéma, 1983, pág. 31.
15. Jean-Pierre Touati, "Le Celluloïd et le staff. Notes sur les studios et les décors dans le cinéma français des années cinquante", en Jean-Loup Passek, *Op. cit.*