

HISTOIRE(S) DU CINÉMA: MUSEO VIRTUAL, MUSEO DE LO REAL

Natalia Ruiz Martínez

Universidad Complutense de Madrid

nadjarm@hotmail.com

ABSTRACT: Las *Histoire(s) du cinéma* pueden verse como una suerte de museo, ya que Godard ha creado un espacio para guardar la memoria del cine. Este particular museo virtual esta ligado a ciertas ideas de Godard tales como la casa del cine, o la manera de ver el cine como museo de lo real. Por otra parte, para realizar esta obra Godard ha tenido muy presentes tanto el Museo Imaginario de Malraux como el Museo del Cine de Henri Langlois, que asimismo han influido en su manera de entender el arte y el cine. A través del análisis de la influencia de estos dos modelos pueden entenderse aspectos esenciales del proceso de creación de las *Histoire(s)*.

Las *Histoire(s) du cinéma* son una elegía que Godard ha compuesto para cantar a un arte, el suyo, que considera está a punto de desaparecer, y, en cierto sentido, esta obra puede verse como un museo: Godard ha creado un espacio para conservar la memoria del cine. Este espacio es doblemente virtual, ya que se trata de una película y por tanto su materia son las imágenes y los sonidos, y además, según la concepción que Godard tiene del montaje, lo esencial es la imagen que se produce por el choque de diversos elementos, y que por tanto es una imagen que ha de producirse en la mente del espectador. Las *Histoire(s)* no son como los típicos libros de historia del cine que tienen un texto acompañado de ilustraciones; precisamente, la complejidad de su montaje hecho con materiales heterogéneos impide que se produzca una imagen concreta y unívoca del cine, y, por el contrario, da lugar a toda una serie de impresiones (que varían según el receptor y la circunstancia en que se vean) acerca de qué fuera el cine y su tiempo; esto supone que una parte esencial de esta obra no está en sus elementos constitutivos sino en los intersticios entre ellos. Las *Histoire(s)* serían, pues, un no-lugar cinematográfico, una suerte de heterotopía, ya que es un lugar que está fuera de todos los lugares sin que por ello deje de ser real.

Esta manera de entender las *Histoire(s)* como un espacio no deja de estar ligada a la idea de Godard de que el cine es un territorio¹. Por ejemplo, cuando empezaba a pensar en este proyecto, decía: “De hecho, la historia del cine, si se quisiera hacer, sería como un territorio completamente desconocido, que está perdido no sé sabe dónde; y debería ser la cosa más simple, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos”². En otras ocasiones, Godard habla de la “casa del cine”, y declara que espera que su trabajo le permita decirse: “Jean-Luc, tú vives en la misma casa que Griffith y Cassavetes, pero no estás en el mismo piso. Tienes un pequeño rincón en la bodega. Pero es la misma casa, la de tus abuelos, la de tus tíos, la de tus primos. [...] Ves pasar a Hitchcock, que es recibido por Griffith. Ves pasar a los otros, y con esto te basta, no tienes necesidad de hablarles”³. Al hilo de esta metáfora podría decirse que al realizar las *Histoire(s)* ha construido una casa para albergar el recuerdo del cine. El propio Godard explica en estos términos la estructura en capítulos, y dice que son “ocho films

¹ Esta idea no es exclusiva de Godard, Serge Daney también pensaba que el cine era un territorio, y Langlois concebía el cine en términos espaciales, y consideraba que el tiempo se derivaba del espacio.

² GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980, p. 27.

³ GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2: 1984-1998)*. París: Cahiers du cinéma, 1998, p. 41.

reunidos en uno sólo [...] Por qué ocho, o más bien cuatro, con sus A y B, porque hay cuatro paredes en una casa, cosas así de ingenuas”⁴.

Si se plantean de este modo las *Histoire(s)*, como la casa donde habita la memoria de los grandes maestros y sus obras, el paralelismo con el museo resulta más o menos evidente. No se trata de un museo convencional, sus colecciones no están ordenadas y clasificadas, y los criterios de exposición son muy personales, pero, no obstante, Godard tampoco ha partido de cero, sino que ha tenido presentes dos modelos que no sólo han influido en su concepto de museo sino también en su visión del arte y en su relación con el cine. Estos dos modelos son el “Museo Imaginario” de Malraux y el “Museo del Cine” de Henri Langlois.

En 1947 aparecía el primero de los libros que Malraux dedicara a la psicología del arte, *El Museo Imaginario*, que luego se integraría como primera parte de un gran volumen sobre arte titulado *Las Voces del Silencio*⁵. La propuesta de Malraux partía de las posibilidades que abría el desarrollo de la reproducción fotográfica, gracias a la cual se iba a conseguir algo hasta entonces impensable: ver al mismo tiempo obras de todo tipo y de todas las épocas, y así decía: “Se ha abierto un Museo Imaginario que va a poner en evidencia la incompleta confrontación impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a su llamada, las artes plásticas han inventado su imprenta”⁶. Este nuevo museo suponía una nueva relación entre las obras de arte, y también de los espectadores con respecto a ellas, ya que ahora tendrían ante sí un panorama mucho más amplio y complejo. Asimismo, los artistas se enfrentarían de un modo diferente a la tradición.

Entre el Museo Imaginario y las *Histoire(s)* existen numerosos puntos en común, en cuanto al planteamiento y al estilo. Para Malraux, el Museo Imaginario era el “canto de la historia” y no su “ilustración”; las *Histoire(s)* son una obra de carácter poético, no una enciclopedia⁷. En *Las Voces del Silencio* se habla del “diálogo de los grandes muertos”; en los capítulos de las *Histoire(s)*, Godard evoca las obras de los

⁴ GODARD, J.-L.; ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000, p. 9.

⁵ Malraux publicó tres tomos dedicados a la psicología del arte en la editorial Skira, y en 1951, estos tres libros junto con otro texto pasaron a integrar *Les Voix du Silence*, volumen editado por Gallimard.

⁶ MALRAUX, A. *Les Voix du silence*. En MALRAUX, A. *Écrits sur l'art. Œuvres complètes tome IV*. París: Gallimard, 2004, p. 206.

⁷ En este sentido, ni Malraux ni Godard pretenden “informar”, sus obras se caracterizan por su poder de sugerencia, no por su rigor histórico; por otra parte, ninguno de los dos tiene formación académica como historiadores del arte, pero su conocimiento de las obras (de las artes plásticas en el caso de Malraux, del cine en el de Godard) es extraordinario y su memoria visual asombrosa.

maestros que se encuentran unas junto a otras, estableciendo así una conversación a través del tiempo. Ambos autores se niegan a periodizar el pasado, pero al mismo tiempo tratan de actualizarlo. En este sentido, Dominique Païni ha señalado que en las *Histoire(s)* hay una energía regeneradora del aura en beneficio del arte del cine, de tal manera que para Godard las películas serían las “únicas apariciones de una lejanía por cercana que esté”⁸. Tanto Malraux como Godard se sirven de medios de reproducción técnica: ante la imposibilidad de hacer su obra en cine, Godard utiliza el vídeo, que reproduce el cine como la fotografía lo había hecho antes con las artes plásticas. Malraux concebía este nuevo museo, que era ya virtual, como una confrontación de metamorfosis; Godard, gracias al vídeo, trabaja sobre los distintos fragmentos, que aparecen metamorfoseados mediante sobreimpresiones, ralentizaciones, etc., y establece unos dispositivos museográficos que van más allá de lo que Malraux había soñado.

Sin embargo, no todo son aspectos en común. Aunque Malraux defendía un arte para “grandes navegantes”, que opusiera un sistema de investigaciones a un sistema de afirmaciones, lo cual puede relacionarse con el carácter abierto de las *Histoire(s)* y su apelación continua al espectador, Godard no parece compartir en absoluto la actitud optimista de Malraux respecto a la divulgación de la cultura. De hecho, esta generalización y en concreto aspectos como la promoción de los museos cuentan con el rechazo de numerosos los intelectuales, ya sea por puro elitismo, como en el caso de Valéry⁹, o por razones de crítica social como en el caso de Adorno, al cual se debe la conocida cita: “Museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura”¹⁰.

Godard, en la línea de Adorno, tiene una actitud bastante crítica hacia los supuestos beneficios de la masificación de la cultura. Según lo formulara en *JLG / JLG*:

⁸ PAÏNI, D. “Un musée pour cinéma créateur d’aura”. *Art Press* (1997), núm. 221, pp. 221-222.

Recuérdese que Walter Benjamin definía el aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, y señalaba al cine (ligado a la reproductibilidad técnica) como el principal destructor del aura. Véase BENJAMIN, W. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-57.

⁹ Paul Valéry estaba acostumbrado al trato cotidiano con artistas y obras de arte; en buena medida su rechazo del museo parte de su carácter de institución pública con unas normas estrictas de visita y con acceso a la masa, con lo que consideraba se perdía el disfrute de la contemplación. Véase VALÉRY, P. “El problema de los museos”. En VALÉRY, P. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999, pp. 137-140.

¹⁰ ADORNO, T. W. “Museo Valéry-Proust”. En ADORNO, T. W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 187.

“Está la cultura, que es la regla, que forma parte de la regla; está la excepción, que es el arte, que forma parte del arte”¹¹. Frente a una cultura generalizada y dominante, el arte aparece como excepción, y, por tanto, también como resistencia. Respecto a los museos, Godard lamenta que hayan de ser mausoleos, y así dice: “Yo soy hijo del museo. Pero, al contrario que Malraux pienso que el museo puede estar vivo. El cine fue enseguida el museo de lo real, pero luego no ha cumplido esta función. Podría haber metido en el museo ese real, como se hizo en las galerías privadas de Durand-Ruel o del Père Tanguy al comienzo del impresionismo”¹². Esta expresión de “museo de lo real” está ligada a la idea de Godard de que el cine, en su más pura expresión, no es sino la vida misma. En el capítulo 3B de las *Histoire(s)* desarrolla este concepto de museo de lo real, que vincula a Henri Langlois.

El fundador de la Cinémathèque, en lo que a la idea de museo se refiere, sería la figura de paso entre Malraux y Godard. Enamorado del cine desde su infancia, Langlois comenzó a comprar películas cuyos rollos almacenaba en la bañera de su casa cuando vio que nadie hacía nada ante la desaparición del cine mudo. Para él, todo fotograma merecía ser salvado, y su renuncia a elegir permitió que muchas películas, ahora consideradas auténticas joyas, escapasen a las veleidades de las modas historiográficas; tal y como lo expone Godard: “Si no hubiera sido por Langlois y Franju, nunca habiéramos sabido que había películas mudas, que *Sunrise* existía y quizá valía lo mismo que algunas pinturas antiguas”¹³. Este reconocimiento Godard lo ha expresado en numerosas ocasiones, como cuando en un acto en la Cinémathèque dijera estas palabras: “Henri Langlois ha dedicado cada veinticuatroavo de segundo de su vida a sacar todas esas voces de sus noches silenciosas, y a proyectarlas en el cielo blanco del único museo donde se reúnen finalmente lo real y lo imaginario”¹⁴.

La pasión de Langlois por el cine no se manifestó rodando películas, sino que su cámara fue el proyector, su obra, las programaciones. En cierto modo, la Cinémathèque era una particular realización del Museo Imaginario, al que Malraux definía como lugar

¹¹ GODARD, J.-L. *JLG / JLG Phrases*. París: P.O.L., 1996, p. 16.

¹² GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2)*. *Op. cit.*, p. 428

¹³ GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2)*. *Op. cit.*, p. 429.

Cuando en octubre de 1936 Langlois junto a Franju y Mitry lograron que se abriera la Cinémathèque Française, las películas mudas estaban siendo no ya olvidadas sino destruidas para reciclar el material plástico; a continuación, Langlois hizo lo imposible para conservar las películas durante la ocupación, y ya antes de la guerra sacó de Alemania films vanguardistas que los nazis consideraban arte degenerado.

¹⁴ GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984)*. París: Cahiers du cinéma, 1998, p. 283.

mental. Para Langlois, el soporte de su museo cinematográfico imaginario no era el libro, sino la pantalla. Era por tanto un museo doblemente imaginario, pero el carácter evanescente de películas se contrarrestaba por el efecto que producían las asociaciones de sus programas, logrando que las películas en vez de disolverse en el recuerdo, perdurasen como sueños en la memoria¹⁵. De hecho, Langlois consideraba que los tickets que se compraban en la puerta de la Cinémathèque eran para “visitar” las películas; no eran entradas de cine, sino de museo. En aparente contradicción con los principios ortodoxos, para Langlois mostrar era un acto de conservación, y la política de su museo era que “las copias están para usarlas”, puesto que las películas que se enseñan perviven, aunque se deterioren en la proyección, y, en cambio, los rollos guardados se degradarán sin haber dejado huella en el imaginario de nadie.

Las programaciones de Langlois se hicieron célebres y con ellas se educaron varias generaciones de cinéfilos. Las asociaciones que establecía eran diversas: desde encontrar similitudes en los argumentos, a poner de relieve diferencias de estilo, o unir por hilos sutiles a directores y actores de las películas elegidas, además de enmarcar de introducir los trabajos más modernos¹⁶. Con la programación hacía montajes de películas como si se tratara de atracciones eisenstenianas y producía una conmoción en las categorías y clasificación de géneros y estilos. Dominique Païni¹⁷ sostiene que lo que hizo Langlois fue desarrollar una pedagogía de la historia estética del cine basada en el choque y la sorpresa; y considera que este planteamiento, que conducía a una lectura crítica y renovada de las películas, es similar a algunas ideas de Walter Benjamin (tanto en lo que respecta a que el conocimiento ha de producirse de manera fulgurante, como en la elección del montaje para crear su gran obra). Asimismo, Païni observa una relación directa entre este método basado en el choque y las *Histoire(s)*, que, a grandes rasgos, serían “programaciones” de películas; si Langlois proyectaba films rescatados a la destrucción, Godard parece haber reunido antiguos y magníficos fragmentos encontrados, un “arte de las ruinas” que aproxima a ambos a la idea de Benjamin de hacer su obra a partir de los despojos.

Cuando Godard afirma que los miembros de la *Nouvelle Vague* son “hijos de la Liberación y del Museo”¹⁸, no es sino de este museo, la Cinémathèque; y así explica:

¹⁵ Véase PAÏNI, D. “Un musée pour cinéma créateur d’aura”. *Art Press* (1997), núm. 221, p. 222.

¹⁶ Por ejemplo, cuando programó el *Nosferatu* (1922) de Murnau junto a *Marie pour mémoire* (1967) de Garrel (quien afirma que la Cinémathèque de Langlois como el lugar ideal para proyectar sus films).

¹⁷ PAÏNI, D. *Le cinéma, un art moderne*. París: Cahiers du cinéma, 1997, p. 180.

¹⁸ GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2)*. *Op. cit.*, p. 9.

“La *Nouvelle Vague* salió de la Cinémathèque, como los pintores salieron del taller de los grandes Maestros, de modo ultraclásico en la historia del Arte. Antes, el cine no venía de allí... Nosotros ‘estudiamos’ en el taller de los grandes Maestros, que era la Cinémathèque”¹⁹. Aquellos jóvenes que querían revolucionar el cine, y, podría decirse que, como los impresionistas, salir a la calle y captar a la gente de su edad, primero se formaron en el estudio y contemplación de las grandes obras de su arte. Cuando pasados los años, Godard ha creado un museo, un museo vivo para el cine, parece que hubiera seguido el imperativo de Cézanne: “Hay que llegar al Louvre a través de la naturaleza y regresar a la naturaleza pasando por el Louvre”²⁰.

En las *Histoire(s)*, Godard rinde homenaje a Langlois y la Cinémathèque. El capítulo 1A está dedicado a la compañera y colaboradora de Langlois, Mary Meerson, a quien ya dedicara el libro *Introducción a una verdadera historia del cine*. En el 1B ya se ve por un momento a Langlois junto a un proyector, en un contexto muy emotivo en torno a una cita de *Johnny Guitar*, y en el que el rótulo *l’homme à la caméra* parece referirse tanto al film de Vertov como al impulsor de la Cinémathèque. Pero es en el 3B donde se centra especialmente en Langlois, en las series “Museo de lo real” que inicia con un montaje en el que éste aparece con su proyector junto a una pantalla dando la sensación de que es él quien pasa las imágenes. En estas series, Godard hace referencia a cómo Langlois les enseñó a ver cine, a comprender su valor metafórico, incluso, a tener fe, a creer en un cine que entonces no se podía ver. Junto a Langlois, también recuerda a su colaboradora Lotte Eisner, la gran especialista en expresionismo alemán, y con ella a otros escritores como Jean-Georges Auriol o Jay Leyda; todos ellos tienen la característica común de ser críticos entusiastas, no sólo concedores del cine, sino personas con un punto de vista personal y capaces de comunicar su emoción.

Godard conoció la Cinémathèque cuando estaba ubicada en el número siete de la avenida de Messine. Entonces, sólo había una pequeña sala de proyección, que no tenía ni cien asientos, a la que se pasaba atravesando la colección de objetos de cine que Langlois ya había empezado a reunir, con lo que uno tenía la sensación de haber accedido a un universo distinto y maravilloso. Posteriormente la Cinémathèque se trasladó varias veces, pero aunque las sedes eran cada vez más amplias, había grandes

¹⁹ GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2)*. Op. cit., p. 133.

²⁰ DORAN, M. (ed.). *Sobre Cézanne*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 160.

problemas para el almacenaje de los rollos y se complicó su gestión. Los problemas económicos se agravaron cuando tras el “*affaire Langlois*” el ministerio les retiró la subvención. Pese a todo, Langlois siguió adelante con su proyecto de crear un museo “físico” del cine en el Palacio de Chaillot con la enorme cantidad de objetos variados (fotos, guiones, dibujos, maquetas, vestidos, etc.) que había recopilado con ayuda de Lotte Eisner. Para conseguir un dinero que no le daba el Estado, Langlois se sobrecargó de trabajo dando numerosas charlas, en Montreal, Nueva York, o Nanterre ²¹.

Aunque algunos tacharon de fetichismo el empeño de Langlois de crear un museo de objetos, lo que quería era dejar algo permanente, y el objetivo de su museo no era destacar tal pieza o tal otra sino recrear una atmósfera. En cierto modo, Godard hace algo parecido en las *Histoire(s)*, ya que crea una obra con los pequeños fragmentos que ha ido reuniendo, a fin de que se recuerde qué fuera el cine y su mundo.

El museo de Langlois era una suerte de film tridimensional. Tras su apertura en 1972, se dijo: “Langlois retrata la historia del cine como un pintor, utilizando los recursos de las colecciones de la Cinémathèque para crear una especie de *collage* personal. Lo expuesto no se dispone de manera formal; sino que funciona mediante inesperadas, pero significativas, yuxtaposiciones de materiales diversos”²². Además de hacer asociaciones inusitadas, ciertamente, no había una sola cartela, y catálogo, aunque había uno preparado, no se publicaría hasta más tarde. Esto era intencionado, Langlois quería que fuese un verdaderamente un laberinto, decía: “¿No has observado a la gente en los museos? Llegan a una sala, ven un cuadro, se acercan a leer la cartela, descubren de quién es y qué título tiene, y entonces se van. Han leído, ya saben. No quiero algo así en mi museo. Quiero que la gente mire a todas partes, que realmente miren, y si no hay etiquetas, tendrán entonces que tratar de explicarse de qué objeto o fotografía se trata. Ésa es la diferencia entre un libro ilustrado con sus pies de foto y un museo: no es importante que la gente sepa exactamente qué fotograma procede de qué film; el museo entero ha sido diseñado como una historia viviente del cine casi autónoma. Lo

²¹ En definitiva, fue la sobrecarga de trabajo, la agobiante presión burocrática y el enorme esfuerzo para crear su gran obra, el impresionante y mágico Museo del Cine, lo que terminaron de minar la salud de Langlois, que falleció de un ataque al corazón el 13 de enero de 1977.

²² Sobre el Museo del Cine véase ROUD, R. *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres: Secker&Warburg, 1983, pp. 175-186.

importante no es saber que aquí tenemos una foto de Lillian Gish sino más bien qué aspecto tenía una estrella del cine en un tiempo dado”.²³

En *Bande à part* (1964) tres jóvenes batían el récord de visita rápida al Louvre; atravesando sus galerías en 9 minutos y 43 segundos. Con *Histoire(s) du cinéma*, Godard crea formas que retienen la atención, estancias virtuales en las que la mirada queda detenida. Salvando las distancias, hay una cierta similitud entre la disposición de las salas del Museo del Cine de Langlois y la manera en que se organizan las series, incluso los distintos elementos de cada plano en las *Histoire(s)*; el rechazo a las etiquetas es similar al “arte de citar sin comillas” que, al modo de Benjamin, practica Godard. Por otra parte, la idea de laberinto es pareja a la apertura que caracteriza las *Histoire(s)*, que cada uno establezca su recorrido, que se preste atención a todo. El deseo de Langlois de involucrar al espectador es común a la intención de las *Histoire(s)*; en ambos casos se trata de convertir la mirada en “aventura”: no se da un discurso a seguir sino que se abren mundos para descubrir.

La reproductibilidad técnica permitirá que las *Histoire(s)* tengan una vida menos azarosa que el museo de Langlois, el cual, tras muchos avatares quedó definitivamente cerrado después de un incendio en el Trocadero durante el verano de 1997. Desde 2005, la Cinémathèque Française cuenta con una moderna sede en Bercy, un lujoso complejo con salas de proyección, mediateca, y varios espacios expositivos en los que sin embargo sólo se exhibe una mínima parte de la colección de objetos. Antes de que se efectuara el traslado definitivo tuvo lugar el acto final de este juego de paralelismos: la última sesión en el palacio de Chaillot no podía haber sido otra que una proyección de las *Histoire(s) du cinéma*, que guardarán para siempre la memoria de Langlois entre las luces y sombras del cine.

²³ ROUD, R. *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française. Op. cit.*, p. 182.

Bibliografía

- ADORNO, T. W. “Museo Valéry-Proust”. En ADORNO, T. W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 187-200.
- BAECQUE, A. “Godard in the museum”. En TEMPLE, M.; WILLIAMS, J.; WITT, M. (eds.). *For Ever Godard*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 118-125.
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-57.
- DORAN, M. (ed.). *Sobre Cézanne*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- GODARD, J.-L. *JLG / JLG Phrases*. París: P.O.L., 1996.
- GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984)*. París: Cahiers du cinéma, 1998
- GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2: 1984-1998)*. París: Cahiers du cinéma, 1998.
- GODARD, J.-L.; ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- MALRAUX, A. *Les Voix du silence*. En MALRAUX, A. *Écrits sur l'art. Œuvres complètes tome IV*. París: Gallimard, 2004, pp. 199-900.
- MANNONI, L. *Histoire de la Cinémathèque française*. París: Gallimard, 2006.
- MARQUAND-FERREAU, H. *Musée du cinéma Henri Langlois*. París: Maeght/ La Cinémathèque Française, 1994.
- PAÏNI, D. “Un musée pour cinéma créateur d’aura”. *Art Press* (1997), núm. 221, pp. 28-33.
- PAÏNI, D. *Le cinéma, un art moderne*. París: Cahiers du cinéma, 1997.
- PAÏNI, D. *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du cinéma, 2002.
- ROUD, R. *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres: Secker&Warburg, 1983.
- VALÉRY, P. “El problema de los museos”. En VALÉRY, P. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999, pp. 137-140.