

DIÁ LO GO



Agnès Varda (Bélgica, 1928) es una de las grandes cineastas de la historia del cine. Conocida como *la abuela de la Nouvelle Vague*, en realidad perteneció a la *Rive Gauche* junto a Chris Marker, Alain Resnais y Marguerite Duras. Tras estudiar Historia del Arte, comenzó como fotógrafa oficial del Théâtre National Populaire de París, pero pronto empezó a hacer películas. Desde *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, 1962), con su moderno deambular sin rumbo, Varda no ha dejado de experimentar y situarse a la vanguardia ideológica y estética del cine. Ya en *Daguerréotypes* (1975) dio el salto de la ficción al ensayo, poniendo su interés por la fotografía en primer término al retratar la vida cotidiana de los comerciantes de su entorno. En sus propias palabras «el inmovilismo de ese mini-barrio tomó la forma de fotografías filmadas. Ellos mismos se convierten, al posar hacia el final del film, en retratos fijados en el tiempo, pero algu-

Agnès Varda.

De la fotografía al cine y viceversa

nos cabellos se mueven, se esboza un gesto, ¡respiran! Son daguerrotipos vibrantes» (VARDA, 1994: 143-144). Doble juego entre imagen fija e imagen en movimiento, que también está presente en *Una canta, la otra no* (Une chante, l'autre pas, 1976), película de referencia para el movimiento feminista. Tampoco ha dudado en ponerse a sí misma, y a su entorno, en primer plano. La maravillosa *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008) completa esta otra vertiente de su obra.

Después de sugerirla como interlocutora de la sección *Diálogo*, en *L'Atalante* no lográbamos pensar en nadie más adecuado para hablar de las relaciones entre fotografía y cine. Dado que actualmente la cineas-

ta no concede entrevistas sobre este tema puesto que considera que su filmografía habla por sí misma, en 2009 la publicación alemana *Viva Photofilm* editó un montaje en el que Christa Blümlinger recogía textos ya existentes y los combinaba, bajo supervisión de la propia cineasta, con imágenes. El resultado se tituló *Filmfotomontage*. A continuación, lo presentamos publicado por primera vez en castellano. Desde *L'Atalante* decidimos que, en esta ocasión, sean las reflexiones y experiencias de Agnès Varda las que dialoguen con las imágenes.

Paula de Felipe Martínez

I. LOS INICIOS: PINTURA-FOTO-CINE

Había terminado mi primer año en la Escuela del Louvre, porque amaba de corazón la pintura, sobre todo la antigua, y también, dando un gran salto, la contemporánea. [...] Los pintores del siglo XIX nunca me han gustado, aunque visité exposiciones de Delacroix, de Courbet... Pese a mis tres años en la Escuela del Louvre, como oyente y no muy brillante en los exámenes, no sentía ningunas ganas de clasificar fichas en un museo de provincias; me dije que lo de ser fotógrafa no estaba nada mal, porque se manejaban cosas, aparatos y objetivos, se podía aprender a trabajar en el laboratorio, vamos, que se trataba de un oficio de artesano manual con la posibilidad de echar un vistazo a las cosas. Al principio, con una cierta modestia, hice mi aprendizaje con dos fotógrafos mayores (que luego murie-

ron), especialistas en la obra de pintores y escultores. Yo les acompañaba a casa de los artistas y al museo Rodin. Un verdadero aprendizaje, como era necesario hacerlo, era a tiempo completo, y los cursos de tarde en la Escuela de Vaugirard para aprobar lo que aún era obligatorio para ejercer, el C.A.P. (Certificado de Aptitud Profesional). [...] Por un cúmulo de circunstancias, como había sido alumna en Sète y una de mis vecinas, Andrée, se había casado con Jean Vilar, debuté cuando [Jean Vilar] creó el festival de Aviñón [...]. Tuve que ayudar en unas cuantas tareas para que me diesen cama y comida durante el festival. [...] Las fotos del primer festival eran atroces, totalmente borrosas, es increíble. No conseguí buenas fotos porque hubiese hecho falta hacerles posar un poco, no había bastante luz sobre el escenario. De año en año, hice todos los archivos fotográficos de estos festivales de Aviñón, y cuando se creó el T.N.P. (Teatro Nacional Popular) en París en 1951,

Agnès Varda: *Ulysse* (1982)



[...] seguí haciendo fotografías y progresé. Fue una experiencia que me fascinó muchísimo, porque el trabajo que hacíamos allí, la voluntad de Vilar de ir contra todas las modas, contra todo lo que se hacía entonces, su idea de que el teatro podía ser popular, asequible y de gran calidad, [...] todas estas cosas que ahora parecen evidentes eran extraordinarias en 1951. [...]

Trabajé para el T.N.P. y para Vilar durante casi diez años. [...] Era muy joven, era en verdad muy joven y es genial que se le dé una responsabilidad así a una chiquilla. Lo hacía todo, las fotos del escenario, las fotos de repetición, las fotos que ilustraban los libritos, los retratos de los actores para el hall, las fotos para la prensa, los reportajes y también un montón de archivos que Vilar me pedía, además de los entresijos del escenario, las construcciones, los decorados

desnudos, es decir, eran unos archivos de verdad, no como los de los fotógrafos de prensa que venían un día para sacar solo las fotografías importantes. Y pasé verdaderos quebraderos de cabeza en cada espectáculo: que las fotos de *Príncipe de Hamburgo* tuviesen un aire romántico, que las fotos de *Madre Coraje* estuviesen distanciadas, para *Arturo Ui*, unas fotos tipo película de gánsteres, cosas así. [...]

Todo se desarrolló de este modo. Después, las revistas que habían publicado las fotos del T.N.P. que les habían gustado me contrataron; entonces me enviaron de viaje y por fin me convertí en una verdadera reportera gráfica. [...]

Las cosas suceden de manera misteriosa. Pasé a los retratos, que vienen a ser un poco inmóviles, cuando lo

que pretendía era aproximarme a la vida, al misterio del movimiento detenido. Nunca tuve vocación de cineasta, pero en esta vida hay una puesta en escena salvaje, una colocación brusca en el sitio. Fotografías a cinco personas en un lugar, o incluso lo que vemos desde la ventana de aquí, con el fondo de nieve; de un golpe de ojo las formas y las líneas se inscriben a la perfección. Quiero decir, justo antes, están un poco apelmazadas, encorsetadas, un momento después, la colocación de los elementos es formidable. [...] Me conmueven los movimientos que suceden y que alcanzan un momento de belleza para después deshacerse. Hay una fragilidad en las imágenes de la vida y una emoción que no puede detenerse, salvo, en ocasiones, mediante una foto, pero que el cine puede reinventar.

Tuve la necesidad de hacer una película, creo, porque me dije: «Sería muy bello encontrar una forma que sea al mismo tiempo la fotografía, el sonido y su distancia, su separación». [...] Yo vivía muy alejada de la llamada vida parisense e intelectual, apenas leía los periódicos; no sabía muy bien quién era quién y quién hacía qué. Me encontraba mucho más cerca de los artesanos, los escultores, los pintores, gente que, por lo general, se mantienen al margen de la actualidad.

Cuando preparé mi primera película en 1954, la escribí a mi manera, una especie de película en bruto, aunque había hecho fotos en el pequeño barrio de pescadores, *La Pointe Courte*, cuyo nombre iba a servir de título a la película. Fotografíé cada plano, cada lugar, y había hecho los dibujos del resto de planos. Era una película completamente cortada, algo que nunca he vuelto a hacer, plano por plano, imagen por imagen, en qué momento se detiene el diálogo, si el diálogo continúa en otra imagen. [...] No sabía nada, ni siquiera había visto una cámara. Terminé de escribir la película y la puse en mi cajón, supongo que como si fuera un poema de juventud, algo que nunca pensaba publicar. [...] Fue por suerte que conocí a Carlos Vilardebo, quien me dijo: «Después de todo, ¿por qué no hacemos una película?».

[Extractos de una emisión radiofónica registrada por France-Culture, emitida el 27 de marzo de 1978, *Nuits magnétiques*, N° Phonothèque INA: 78C1050N3074; texto revisado en 2009.]

II. A PROPÓSITO DE ALGUNAS PELÍCULAS DE FOTOGRAFÍAS Y DE UN DIAPORAMA

Hola a los cubanos

Socialismo y chachachá

En las Navidades del 61, invitada por los cubanos, me fui con una Rolleiflex, una Leica y el proyecto de hacer fotos y montarlas en película al volver.

No tenía ninguna de las mejoras actuales, del tipo del motor automático que abre el obturador y dispara ráfagas de película como una metralleta. Un pequeño pie cojo era mi único soporte y la Leica tenía que rearmarla dos veces, es decir, que pasaban algunos segundos entre cada disparo. Entonces, en lugar de reconstruir un movimiento continuo filmando imágenes muy próximas en el tiempo, no pudimos sino construir una continuidad a tumbos que le da a la película el ritmo del chachachá, del bolero, del danzón y del guaguancó.

De vuelta a París con unas tres mil fotos, preparé la filmación calculando con sumo cuidado la duración de la música escogida, luego vino el *banc-titre* (es decir, la filmación con una cámara suspendida en vertical sobre las fotografías), imagen por imagen según el número de imágenes por rodar de cada fotografía, o detalle, o movimiento.

A propósito de Cuba, Chris Marker había rodado *Cuba sí* (1961) un año antes de llegar yo. Me beneficié de algunos de sus contactos así como de mi facilidad para comunicarme en español con los cubanos de carácter meridional, tan distinto del socialismo del Este. Beni Moré es mejor bailarín que cualquiera de los que hay en los Coros de la Armada Roja. [...] El retrato que hice de Fidel me parece alegórico a más no poder: un militar de ojos dulces, sin armas y con alas de piedra.

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 133, revisado por Agnès Varda en 2009.]

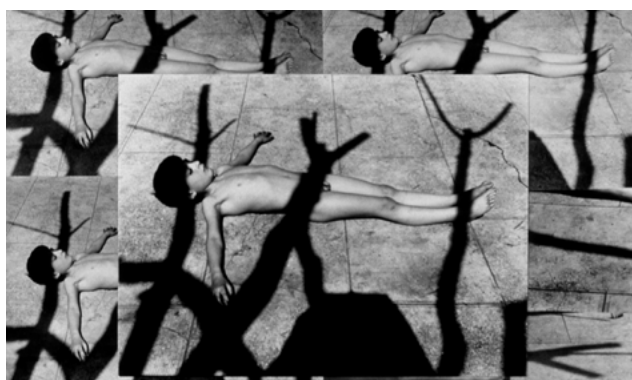
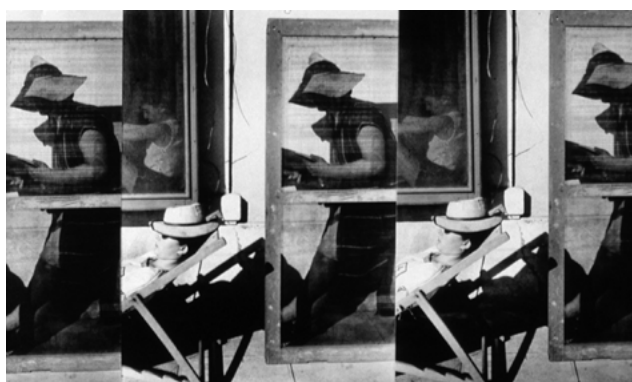
Ulysse

La fotografía, la película

Mientras preparaba el espectáculo de Arles, me di cuenta de que una de mis fotografías llevaba veinte años en el taller, sobre la puerta de un armario empotrado. Estaba claro que era muy importante pero me preguntaba por qué. Y esta pregunta se convirtió en el tema de un cortometraje.



Agnès Varda: *Salut les cubains* (1963)



Agnès Varda: *Ulysse* (1982)

El niño pequeño, llamado Ulysse, que se sienta en el centro de la imagen, le dio su nombre al título de la película. Nombre mítico, por otra parte. [...]

De descubrimientos a frustraciones, gracias a este cortometraje aprendí más sobre mí misma que a través de muchas conversaciones.

Se lo dediqué a Bienvenida, una mujer magnífica a la que conocí en 1950 o 1951. Ella, su marido y su Ulysse de dos o tres años habían cruzado a pie la frontera con España, eran refugiados políticos. Compartíamos el patio en la Rue Daguerre. Bienvenida, que me ayudaba en todo, aprendió poco a poco a trabajar en un laboratorio de fotos. Ampliaba y revelaba las fotos mientras cantaba con voz potente canciones de su Alicante natal, como si estuviera cogiendo olivas. Su generosidad, su humor exquisito y su franqueza al hablar me encantaban. Por ejemplo, nunca llamaba a la puerta antes de entrar, y decía: «Una republicana no tiene que pedir permiso para entrar».

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, pp. 135-136.]

El diaporama en el teatro antiguo

Decidida a no hacer otra cosa que cine después de *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962), dejé el trabajo de fotógrafa. Veinte años después, Antoine Cordesse y Lucien Clergue me pidieron que preparase una velada

para el Teatro Antiguo de Arles, un diaporama comentado y mezclado. Necesité volver a sumergirme en mis fotografías antiguas, incluso descubrí imágenes por revelar. Realicé el montaje y la mezcla con los asombrosos técnicos del Centro Pompidou, instalando un sistema de tambores que contenían las diapositivas. También un sistema de sincronización para activar el cambio de diapositivas e intercalar los extractos de películas (secuencias en las que la fotografía había jugado un papel importante).

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 134.]

Un minuto para una imagen

Realizado por Agnès Varda y presentado por el Centre National de la Photographie, se trata de una serie de mini-films sobre las imágenes y el imaginario. Cada tarde, en FR3.

La fotografía en la televisión, y en el cine, a menudo es algo rápido, rápido, acción e ilustración, eficacia y movimiento, y nos hartamos a veces hasta la ebriedad y el encandilamiento por esas oleadas de imágenes que ilustran y que demuestran.

Hablamos de *fotografías*, imágenes fijas que se convierten, más allá de la representación de su objeto, en los signos y símbolos de nuestro mundo mental... ¡Atención!... No se trata de reflexiones críticas o históricas sobre la fotografía; lo que nos interesa es que *cada imagen en sí*, hecha por una persona, sea vista por otra que la *lea* y propuesta a otros miles de espectadores, *amateurs* o curiosos.

Una sola fotografía cada vez, en blanco y negro o en color, contemporánea o antigua, retrato, grupo, imagen de reportaje, de moda de actualidad... (hecha por fotógrafos célebres o no, incluso anónimas).

Una cada día, bastante tarde para que se introduzca en la cabeza en una hora próxima a la del sueño. De ochenta y nueve a noventa segundos (es decir, un paréntesis para soñar). Es una buena duración para mirar una fotografía, pero que nadie se atreva a decir que se le da la vuelta a una imagen en ochenta segundos.

Nada de música acompañando a la imagen, eso embotona la mirada.

Un comentario, pero no durante los diez primeros ni los diez últimos segundos de la emisión (nada de nada, algo curioso en la televisión, una imagen que mirar en silencio, hasta dos veces durante diez segundos). Las voces tienen procedencias diversas: fotófilos, transeúntes, *amateurs*, vecinos, amigos, otros fotógrafos, celebridades, niños...

Nada de estrellatos: cada fotografía tendrá su posibilidad, no será identificada hasta que termine la emisión.

Un minuto para una imagen es una serie de mini-films sobre las imágenes y el imaginario, es una variación sobre la mirada y las miradas y es una ocasión para mostrar foto-

graffías sobre las que vale la pena detenerse. (También es, por supuesto, un homenaje al talento de los fotógrafos.)

Como ex-fotógrafa y cineasta fascinada por los efectos de la palabra sobre la imagen y de la imagen sobre la palabra, pensé en proponer *cada fotografía como un sitio donde soñar*; me pareció que un poco de silencio y una voz que comunicase sus impresiones personales estimularían el imaginario de todos y cada uno. Cuando digo soñar, me refiero tanto a las emociones como al horror, la fascinación, la simpatía, la admiración, el placer, la nostalgia, la complicidad en el humor, en resumen un soñar activo, *el pequeño cine dentro de la cabeza de cada uno*. Le propuse esta serie:

—a Garance que ya había producido mi cortometraje *Ulysse* (veinte minutos sobre una fotografía que hice en 1954);

—al Centre National de la Photographie cuya vocación es difundir *la fotografía* para un público lo más amplio y diverso posible;

—a FR3 que ya programa un mini-concierto todas las tardes.

Por lo visto, hay un millón de personas en antena a esta hora: ¿por qué no proponerles que solo miren antes de apagar y que hagan un pequeño viaje en fotografía? ¡Bienvenidos, soñadores despiertos! Que se hagan hueco el imaginario, la obsesión, las imágenes fuertes, los juegos de espejos y las miradas¹.

[Publicado en *Photogénies*, nº1, abril de 1983, sin paginar.]

III. TRES RESPUESTAS A TRES PREGUNTAS SOBRE FOTOGRAFÍA Y CINE

En su opinión, ¿cuál es la película, cuales son las películas donde la fotografía (la actividad fotográfica) está mejor representada?

Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966) me gustó mucho. Antonioni mostraba los excesos ridículos del fotógrafo de moda a la moda y al mismo tiempo, al profesional serio obsesionado por su actividad.

La fotografía, por razones escénicas, se convertía en una *superficie de misterio*. La imagen fotográfica ocultaba secretos, se defendía contra la mirada.

Adoro las fotografías que resisten, por eso me gustó filmar la de *Ulysse*, que después de 22 minutos de miradas y preguntas aún sigue siendo un *lugar para soñar* a explorar. La imagen recula a medida que el ojo se acerca. Por

Como ex-fotógrafa y cineasta fascinada por los efectos de la palabra sobre la imagen y de la imagen sobre la palabra, pensé en proponer *cada fotografía como un sitio donde soñar*

esa razón me gustan las películas en las que la imagen fotográfica es uno de los elementos y la verdadera materia de la emoción.

Por ejemplo, en *Olstyn, Pologne* (1981), un cortometraje de Vincent Tamisier, o en *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974), de Wim Wenders. O incluso de manera cómica como en *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (Pane e cioccolata, Franco Brusati, 1972) donde el pobre Manfredi es llevado a la comisaría de policía porque aparece en el fondo de una Polaroid de amateur dominical... y se ve —la fotografía es la prueba— ¡que ha osado mear en un árbol suizo!

Y después están las películas hechas con fotografías, a las que pertenece la admirable *El muelle* (La Jetée, 1962), de Chris Marker, quien se atreve, en medio de todas las imágenes fijas, a rodar, en movimiento, el rostro de una mujer que abre los ojos.

¿La fotografía le ha enseñado algo sobre el cine? ¿O el cine sobre la fotografía?

La fotografía nunca ha dejado de enseñarme cómo hacer cine. Y el cine me recuerda en todo momento que para nada se rueda el movimiento, ya que toda imagen se vuelve recuerdo y todo recuerdo se petrifica y se fija.

En toda fotografía existe la suspensión de un movimiento que finalmente es un rechazo del movimiento. El movimiento está implícito. En toda película existe la voluntad de capturar la vida en movimiento y de rechazar la vida inmóvil.

Pero la imagen fija está implícita en una película, como la amenaza de una avería del motor, como la muerte que acecha.

Fotografía y cine: ¿primos hermanos o hermanos enemigos?

El cine y la fotografía se remiten el uno a la otra —están implícitos— en sus efectos específicos. Para mí, el cine y la fotografía van parejos en mi cabeza, como un hermano y una hermana enemigos... después del incesto.

[Publicado en *Photogénies*, nº 5, abril de 1984, sin paginar.]

LAS PLAYAS DE AGNÈS (LES PLAGES D'AGNÈS, AGNÈS VARDÀ, 2008)

A propósito de *La Pointe Courte* (Agnes Varda, 1955) y del paso de la fotografía al cine

Para el montaje, Alain Resnais se unió a la ronda de voluntarios en cooperativa. Veo su rostro clásico, y no se pueden apreciar en sus rasgos la pasión y la curiosidad que siente por el arte, la cultura y todas las complejidades surrealistas.

Él mismo se ocupó de filmar un plano que faltaba. Sí, rodamos en mi patio un *raccord* de una calle de *La Pointe Courte*. [...]

Durante el montaje en 1955... un hombre llamaba por teléfono a menudo a Resnais: Chris Marker.

Cuando vino, lo único que vimos de él eran su cazadora de cuero, sus botas, los guantes y las gafas.

Es de una discreción tal que se hace representar por un gato llamado *Guillaume-en-Egypte*. Es autor de unas películas estupendas y de unos comentarios que no les van a la zaga. Es con él con quien me gusta hacer cosas, es mi amigo y mi interventor. Pero cambié su voz.

¿Por qué diste el salto de la fotografía a la cinematografía?

Verás, recuerdo que tenía necesidad de las palabras. Creía que si se ponían por una parte las imágenes y por otra las palabras, eso sería el cine. Por supuesto, luego aprendí que se trataba de otra cosa.

¿Eras cinéfila?

No, para nada. Hasta los veinticinco años, no había visto más que nueve o diez películas, tal vez.

No tengo una formación en cine, no he sido una espectadora asidua; lo imaginé y entonces, me lancé a hacerlo.

[...]

A propósito de *La cabane de l'échec*, instalación realizada para la exposición personal *L'île et Elle* en la Fundación Cartier (2006)

Esta cabaña tiene una historia.

Agnès Varda: *La Pointe courte* (1955)





Agnès Varda: *Ma Cabane de l'échec* (2006)

Había una vez dos actores, guapos y espléndidos, que habían actuado en una película que resultó un fracaso. Como una espigadora hacendosa, recuperé las copias abandonadas de esta película y desenrollamos las bobinas. Los dos actores guapos y espléndidos se reencontraron en las paredes y en los muros, atravesados por la luz.

¿Qué es el cine? Luz que llega de alguna parte y que es retenida por imágenes más o menos oscuras o coloridas.

Cuando estoy allí, tengo la impresión de que vivo en el cine, que es mi casa, me parece que siempre lo ha sido.

[Extracto del comentario y del diálogo de la película *Las playas de Agnès*.]

Christa Blümlinger es profesora de estudios cinematográficos en la Universidad Vincennes-Saint-Denis (París 8) y profesora invitada en la Free University de Berlín. Ha desarrollado numerosas actividades críticas y curatorias en Viena, Berlín y París. Entre sus publicaciones destaca la edición de escritos de Harun Farocki (en francés) y de Serge Daney (en alemán) y libros sobre películas de ensayo y teoría del cine. Su publicación más reciente en alemán es: *Kino aus Zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlín: Vorwerk 8, 2009), y en francés, *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, co-editado con Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny et alii (París, Presses Sorbonne Nouvelle, «Théorème 14», 2011). También ha publicado numerosos artículos en inglés sobre el arte multimedia, películas de ensayo y películas de vanguardia.

Notas

* Montaje de textos de Agnès Varda, establecido por Christa Blümlinger [Filmfotomontage, Textfragmente, ausgewählt von Christa Blümlinger]. En HAMOS, Gusztáv; PRATSCHKE, Katja; TODE, Thomas (eds.) (2010), *Viva Fotofilm, bewegt/unbewegt* (pp. 81-97). Marburg: Schüren. *L'Atalante* agradece a la autora de la selección de los fragmentos y a los editores del libro citado, así como a Agnès Varda, la cesión de este texto —que ve la luz por vez primera en castellano, según la versión de Luis Guillermo de Felipe—, así como de las imágenes que lo acompañan.

1 Cada serie de quince emisiones se confía a una personalidad distinta y constituye su *álbum imaginario*. Entre estas personalidades figuran, al lado de Agnès Varda, Robert Doisneau, Christian Caujolle, Henri Cartier-Bresson, Samia Souma, entre otros.

Bibliografía

- AQUIN, Stéphane (ed.) (2004). Agnès Varda. En *Global Village: The 1960s*. Ghent: Snoeck Publishers.
- BASTIDE, Bernard (1995). *Les Cent et une nuits, chronique d'un tournage*. París: Pierre Bordas et fils.
- BLÜMLINGER, Christa (2010). Les cartes postales chez Agnès Varda. En GUIDO, Laurent y LUGON, Olivier (eds.), *Fixe/animé, croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle* (pp. 311-326). Lausanne: L'Age d'Homme.
- CORTELLAZZO, Sara; MARANGI, Michele (1990). *Agnès Varda*. Torino: Edizioni di Torino.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1996). *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- FRIEZE Foundation, Londres (2009). *A Talk: Agnès Varda*. En <http://www.friezefoundation.org/talks/detail/a_talk_agnes_varda/> [Fecha de consulta: 01/03/2011]
- HAMOS, Gusztáv; PRATSCHKE, Katja; TODE, Thomas (eds.) (2010). *Viva Fotofilm, bewegt/unbewegt*. Marburg: Schüren.
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- KOENIG QUART, Barbara (1989). *Women Directors. The Emergence of a New Cinema*. Santa Bárbara: Praeger.
- LAMBERT, M.; TIMPLEDON, Miriam T.; MARSEKEN, Susan F. (2010). *Agnès Varda*. Beau Bassin: Betascript Publishing.
- RICE, Shelley (2011). El hilo de Ariadna: en las playas que son Agnès Varda. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 12.
- SMITH, Alison (1998). *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.
- VARDÀ, Agnès (2005). *Varda par Agnès*. París: Éditions des Cahiers du Cinéma.