

## Le rêve en tant que formation hétérogène qui dépasse le sujet discursif<sup>1</sup>

---

Francesca Rachele Oppedisano<sup>2</sup>

Is the artist in control of his creative process or is he/she more like a dreamer? Is it possible to compare the work of art to the construction of the dream when the artist takes a position that is analogous to that of the subject of the unconscious? In other words, is the work of art comparable to a dreamlike representation in which something necessarily remains unsaturated? Does the artist dominate his creative process or is the artist comparable to a dreamer? Beginning with the interpretation of Freud's dreams, through a few examples drawn from the cinema of Alfred Hitchcock, Federico Fellini, Wim Wenders and some others taken from the performing arts of the second half of the 20th century, such as Matteo Nasini, Andrea Lanini, we will seek to highlight the recursive core that relates the dream to the work of art.

L'artiste maîtrise-t-il son processus créatif ou est-il plutôt semblable à un rêveur ? Est-il possible de comparer l'œuvre d'art à la construction du rêve au moment où l'artiste prend une position analogue à celle du sujet de l'inconscient ? Autrement dit, l'œuvre d'art est-elle comparable à une représentation onirique dans laquelle quelque chose reste nécessairement non saturé sur le plan du signifié ? En commençant par l'interprétation des rêves de Freud à travers quelques exemples tirés du cinéma de Hitchcock, de Fellini, de Wenders et des arts du spectacle de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tels Matteo Nasini et Andrea Lanini, nous essaierons de mettre en lumière le noyau récursif qui dilue le rêve dans l'œuvre d'art.

*Keywords* : Art, Cinema, Dream, Psychoanalysis, Performing Arts

*Mots-clés* : Art, Cinéma, Rêve, Psychanalyse, Art de la Performance

---

<sup>1</sup> Pour mentionner cet article : Francesca Rachele Oppedisano, « Le rêve en tant que formation hétérogène qui dépasse le sujet discursif », in May Chehab et Beatrice Barbalato (dir.), *Auto/biographie : prémonitions, rêves, cauchemars*, in *Mnemosyne o la costruzione del senso* n. 14, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2021.

<sup>2</sup> Palais des Expositions, Rome.

## 1. Les images rêve

Nous essaierons d'établir une analogie entre la façon dont le sujet discursif se manifeste dans le rêve par des productions formelles *non discursives* et la manière dont ce type de productions a été l'objet de 'répliques' ou de 'traductions' dans l'art et dans le cinéma, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours. La représentation du rêve en images artistiques sonne au premier abord comme la *représentation d'une représentation*. Grâce à Freud, nous savons que le rêve est déjà une façon pour la conscience de traduire et d'organiser, avec les seuls moyens linguistiques dont elle dispose (la représentation par l'images et la représentation verbale), un contenu inconscient qui se sert de ces moyens linguistiques pour rendre manifeste, pour représenter, justement, un contenu inconscient. Cette formation onirique est hétérogène puisqu'elle est constituée d'images et de mots dont le rapport sous-tend une logique qui n'est pas celle codifiée par les conventions de communication. Le caractère hétérogène dont est composée la matière onirique peut être déduit du rapport apparemment arbitraire qui caractérise les relations entre représentation de mot et représentation d'image, facilement vérifiables dans des circonstances de rêve qui, au réveil, se révèlent absurdes ou privées de sens. Ce n'est pas par hasard que Freud compare les formations oniriques aux rébus :

Le contenu du rêve est donné sous forme de hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement traduits dans la langue des pensées du rêve. Supposons que je regarde un rébus : il représentera une maison sur le toit de laquelle on voit un canot, puis une lettre isolée, un personnage sans tête qui court, etc. [...]. Je ne jugerai exactement le rébus que [...] [lorsque] je m'efforcerai de remplacer chaque image par une syllabe ou par un mot qui, pour une raison quelconque, peut être représenté par cette image<sup>3</sup> (Freud S. 2009 : 267-268).

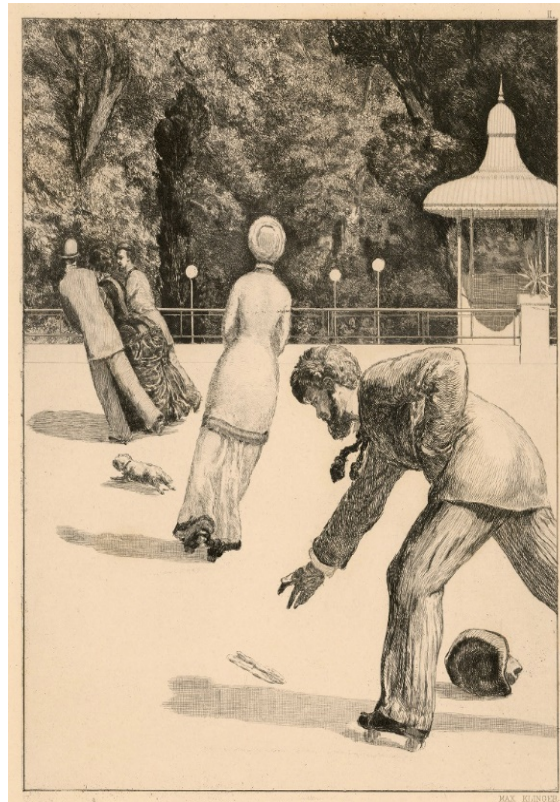
Dans le rébus, comme le savent bien tous ceux qui ont fréquenté au moins une fois les revues spécialisées consacrées aux énigmes, les phonèmes et les lettres isolées placés au-dessus ou à proximité de la scène représentée ne sont jamais dans un rapport connotatif, ils ne renvoient jamais au signifié de ce qu'ils n'indiquent ni, encore moins, au contenu de la vignette. La solution du rébus, en effet, n'a rien à voir avec le contenu des images qui y sont représentées. La scène du rêve ne dit rien du contenu du rêve, du message pour le dire prosaïquement – que l'inconscient veut envoyer au sujet. Afin de déchiffrer le rêve, le mot, qui peut être présent dans le rêve et se manifester à travers une articulation vigile en récit procédant par associations d'idées, est nécessaire. En outre, les images du rêve se servent de tout ce qui passe inaperçu ou inécouté durant la

---

<sup>3</sup> Traduit en français de l'édition italienne.

F.R. Oppedisano : Le rêve en tant que formation hétérogène qui dépasse le sujet discursif

veille ; c'est un matériau que Freud décrit comme résidu diurne (*ibid. passim*). Le résidu diurne nous traverse apparemment sans laisser de trace dans notre conscience mais glisse, pour ainsi dire, vers le réservoir inconscient dans lequel tout est conservé, et refait parfois surface dans la conscience sous forme de symptôme ou de formation onirique.



Max Klinger, *Ein Handschuh (A Glove)*, 1881

C'est exactement dans ce sens que Max Klinger<sup>4</sup>, en 1884, donne vie à une série de gravures intitulées *Ein Handschuh (A Glove)*. Il s'agit très probablement de la première fois qu'un artiste représente à travers un acte créatif l'évolution narrative d'un processus d'auto-analyse. Il commence par un élément tiré d'un fait réel ; la première gravure de la série représente le protagoniste du récit en train de ramasser le gant perdu par une femme durant une promenade en patins. À partir de cet événement dérisoire se déclenche une série de renvois imaginaires desquels on déduit que le gant agit comme un résidu diurne ; il devient en soi un événement signifiant prêt à déclencher toute une série de chaînes de signifiants articulées autour du noyau thématique de la série, le délire amoureux dont l'artiste est victime. Il convient de souligner ici que l'artiste est en même temps l'auteur et le protagoniste du récit, exactement comme dans les rêves.

Comme Klinger, mais de façon spéculaire, le cinéaste Alfred Hitchcock se servira des images fournies par la réalité pour articuler l'histoire d'une guérison. Le protagoniste du film intitulé *La maison du docteur Edwardes* n'incorpore pas dans son système psychique un élément offert par l'expérience de la réalité pour construire une expérience onirico-imaginaire, il relie plutôt au réel des expériences vécues mais refoulées qui sont la cause de son mal-être. Pour lui, le réel prend son sens (un sens inquiétant) puisqu'il le reconduit par analogie inconsciente à l'origine du drame qui ronge sa psyché. La réalité est là pour parler clairement, à travers une série de signes que le sujet commence à savoir déchiffrer, à savoir interpréter, avec l'aide d'une psychologue, et qui le conduiront à redécouvrir la vérité de son mal.

Le cinéma est l'art qui, plus que tout autre, a été comparé au rêve. Une comparaison qui s'appuie avant tout sur la liberté de manipuler l'espace-temps et de produire de libres associations d'images et de mots. La différence principale entre le rêve représenté au cinéma et le rêve 'véritable' est certainement que le premier se plie à un acte créatif volontaire.

Dans sa célèbre interview de Hitchcock, François Truffaut note que lorsque le cinéaste anglo-saxon décide de faire un film sur le rêve, ou plutôt sur la psychanalyse, il rend son film moins onirique car il se sert de beaucoup de mots et d'une logique de la représentation plutôt rigoureuse.

Il est très évident pour moi que beaucoup de vos films, comme *Notorious* ou *Sueurs froides*, [note de l'auteur : le titre original est *Vertigo*, 1958] ressemblent vraiment à des rêves filmés. Alors, à l'annonce d'un film de Hitchcock abordant la psychanalyse... on s'attend à quelque chose de complètement fou, de délirant, et finalement c'est un de vos films les plus raisonnables, avec beaucoup de dialogues [...] (Truffaut F. 1995 : 136).

---

<sup>4</sup> Max Klinger (German, 1857–1920), *Ein Handschuh*, Opus VI, 1881, 1er ed. (publ. 1881) par l'auteur.

Qu'est-ce que Truffaut veut dire ? Il est très probable que Hitchcock écrivit en effet un petit essai de psychanalyse à travers la syntaxe cinématographique, qu'il ne fasse pas de l'art *pur*, comme le voudrait le critique et cinéaste français :

Je voulais seulement tourner le premier film de psychanalyse. J'ai travaillé avec Ben Hecht qui consultait fréquemment des psychanalystes célèbres. Quand nous sommes arrivés aux séquences de rêve, j'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc. J'ai demandé à Selznick de s'assurer la collaboration de Salvador Dalí. [...] Je voulais Dalí à cause de l'aspect aigu de son architecture... les longues ombres, l'infini des distances, les lignes qui convergent dans la perspective... les visages sans forme... (Truffaut F. 1995 : 134-135)<sup>5</sup>.

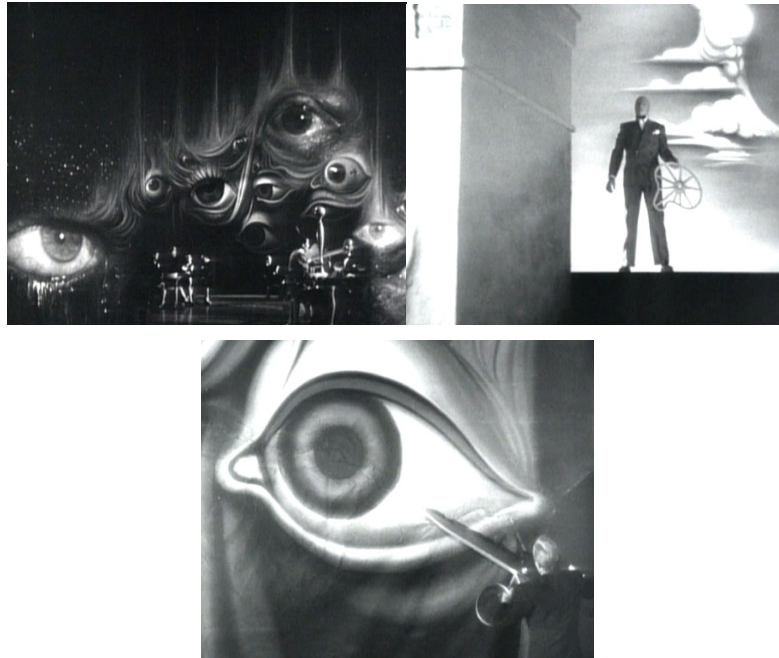
Pour les *véritables* scènes de rêve, Hitchcock se sert donc des dessins réalisés par l'artiste catalan surréaliste par excellence, Salvador Dalí. À l'époque du film, c'est peut-être l'un des artistes les plus connus du grand public d'outre-Atlantique. Comme si Hitchcock avait voulu filmer deux façons possibles, les seules peut-être, à travers lesquelles l'inconscient peut être représenté au cinéma. La première correspond à la manière dont l'inconscient *parle* à la conscience à travers les images, ce que Freud définit comme le niveau le plus archaïque dont se sert l'inconscient pour se manifester à la conscience. Pour cela, le metteur en scène se sert des lemmes iconographiques à l'époque récurrents dans l'art de Dalí : l'œil (comme celui peint sur un drap et coupé avec les ciseaux en hommage à Buñuel)<sup>6</sup>, la roue liquide, les cadrages aux perspectives vertigineuses.

---

<sup>5</sup> Le générique du film s'achève par la citation suivante de la pièce de théâtre de William Shakespeare, *Jules César* : « The fault... is not in our stars / But in ourselves ». Une préface écrite suit : « Notre histoire a pour sujet la psychanalyse, méthode par laquelle la science moderne traite les problèmes émotifs des gens sains. La psychanalyse cherche seulement à induire le patient à parler de ses problèmes cachés de manière à ouvrir les portes verrouillées de son esprit. Une fois que les complexes qui perturbent le patient sont découverts et interprétés, la maladie et la confusion disparaissent... et les démons de la déraison sont expulsés de l'âme humaine ».

Ces citations (la citation dans le texte et celle de cette note se suivent l'une après l'autre au début du film).

<sup>6</sup> Je fais référence au fameux passage du film de Luis Buñuel, *Un chien andalou*, France, 1929, sujet et scénario : Luis Buñuel, Salvador Dalí, durée : 21 minutes, film NB.



Photogrammes tirés d'Alfred Hitchcock, *La maison du docteur Edwardes*, 1945

Le deuxième niveau, plus raffiné, est constitué du discours qui opère par signifiants, articulant une série d'unités de sens qui définissent un plan de lecture symbolique se traduisant à son tour sur le plan filmique par des cadrages fortement significatifs et, plus exactement, perturbants pour le sujet du récit du film. Ainsi, dans un sens purement cinématographique, le premier niveau est représenté par une certaine consistance iconique, tandis que le deuxième joue un rôle déterminant sur le plan syntaxique. Le contenu latent du rêve est représenté à travers l'élaboration du symptôme, basée sur les signes parlants de la réalité qui conduiront à la vérité profonde du rêve, l'événement traumatique d'où provient le mal-être du patient. Gilles Deleuze fait observer que le véritable rêve n'est pas associé aux images de Dalí, mais qu'il est articulé en noyaux de signifiants à l'intérieur des règles strictes de la syntaxe cinématographique :

F.R. Oppedisano : Le rêve en tant que formation hétérogène qui dépasse le sujet discursif

[...] ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche, qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. Série d'images disséminées qui forment un grand circuit, dont chacune est comme la virtualité de l'autre qui l'actualise, jusqu'à ce que toutes ensemble rejoignent la sensation cachée qui n'a jamais cessé d'être actuelle dans l'inconscient du héros, celle du toboggan meurtrier (Deleuze G. 1985 : 79).





Photogrammes tirés d'Alfred Hitchcock, *La maison du docteur Edwardes*, 1945

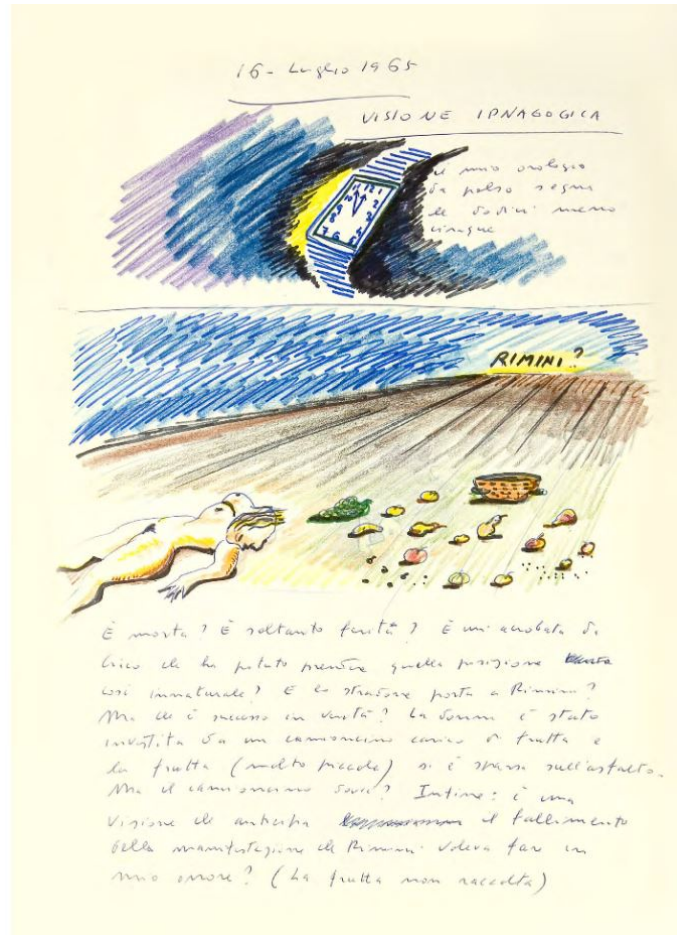
Tandis que Hitchcock réalise un essai cinématographique sur l'interprétation des rêves, Federico Fellini envisage le cinéma comme un moyen pur, sans représentation interposée, de penser par l'image. Si les références de Hitchcock renvoient au père de la psychanalyse, en Fellini, lui, s'appuie lui sur un de ses plus célèbres élèves : Carl Gustav Jung. Au début des années 1960, Fellini a fait une analyse avec le psychanalyste et collaborateur de Jung, Ernst Bernhard, fondateur de l'A.I.P.A. en Italie<sup>7</sup>. On pourrait avec raison faire remonter le cinéma de Fellini à une technique

---

<sup>7</sup> L'acronyme correspond à *Associazione Italiana Psicologia Analitica* (Association Italienne de Psychologie Analytique). Fondée à Rome en mai 1961 par Ernst Bernhard, psychanalyste et collaborateur de Carl Gustav Jung, et par un groupe de ses disciples, avec l'intention d'approfondir et de diffuser la connaissance de la pensée jungienne en Italie.



précise de visualisation dont Jung se faisait le promoteur auprès de quelques sujets extrêmement créatifs : la méthode hypnagogique. Les hallucinations hypnagogiques sont un état intermédiaire entre l'état de veille et l'état qui précède le sommeil. Dans ces limbes, dans lesquels la conscience n'est pas encore tout à fait endormie, les images qui remontent involontairement à la conscience depuis des territoires autres que ceux du tableau de ce qu'on nomme le réel peuvent être retenues et générer un processus créatif dans lequel l'auteur se met pour ainsi dire en contact avec quelque chose de mystérieux. Le fait d'être attentif à ces productions involontaires permet à l'artiste de diriger l'acte créatif et de s'abandonner en même temps à des visions inattendues. C'est le même Bernhard qui encouragea Fellini à tenir une sorte de journal d'images de ses rêves et de ses visions entre 1961 et 1983 ; le journal est connu sous le titre de la publication posthume *Le livre de mes rêves* (Fellini F. 2007). Sur une des pages du livre datées du 16 juillet 1965 apparaît justement l'esquisse d'une de ces visions, accompagnée du commentaire suivant : « vision hypnagogique ; ma montre indique midi moins cinq ». L'analyse de la page est emblématique de la façon dont Fellini filma, c'est-à-dire au-delà de la frontière d'une réalité donnée que seul le cinéma peut représenter de la même manière et avec le même naturel dont nous apparaît le soi-disant monde réel. Durant une interview télévisée (Zavoli S. 1964), Fellini demande à son interlocuteur avec conviction : « Tu penses vraiment que tout ce qui vit dans ton imagination est irréel ? », le cinéma rend en effet réel un imaginaire à travers la possibilité de manipuler le facteur temps (nous savons grâce à Freud que l'inconscient ne connaît pas les règles conventionnelles du temps) et l'illusion de l'image en mouvement.



Federico Fellini, 16 juillet 1965, Vision hypnagogique, extraite de *Le livre de mes rêves*.

Sous un tout autre aspect, aussi bien culturel que stylistique, un autre cinéaste d'envergure s'est interrogé sur les rêves en les considérant, contrairement à Fellini, radicalement différents par rapport à la réalité et, en fait, irrémédiablement inconciliables avec elle, au point de constituer pour le rêveur un piège narcissique fatal. Dans le film intitulé *Jusqu'au bout du monde* en Wenders

imagine un logiciel vidéo capable de traduire les données fournies par l'électroencéphalogramme d'un sujet endormi en signaux vidéo, restituant les images produites durant le sommeil paradoxal. Selon Wenders, permettre au rêveur de voir ses rêves, même ceux dont il ne se souvient pas au réveil, suscite un tel état de dépendance envers les images produites que cela lui fait perdre le contact avec la réalité. Vers la fin du film, le poète, protagoniste du long-métrage et alter ego du metteur en scène, affirmera que le seul traitement possible réside dans les mots. Il affirme ainsi ce que Freud soutenait concernant le sens de l'interprétation des rêves pour le sujet : l'inconscient communique à la conscience à travers la représentation par l'image, mais ce qui compte pour le sujet de la guérison, c'est le récit du rêve articulé en mots, c'est ce qu'on appelle la *talking cure*, qui confère aux mots un extraordinaire pouvoir guérisseur par rapport aux symptômes qui se manifestent au sujet dont le rêve est porteur de façon primitive, à travers les images. Avec ce film, Wenders s'interroge sur la façon dont une société du futur se rapporte au monde de la production des images et sur la manière dont elle peut en devenir victime dans certains cas. En effet, au début du film, le protagoniste récite : « Au commencement était le Verbe. Et si, à la fin, ne nous restaient que des images ? »

## 2. Rêveurs en pleine performance

Matteo Nasini est un artiste musicien et performeur qui travaille avec la matière fournie par les rêves, ou plutôt, par les rêveurs, en traduisant – ou conviendrait-il peut-être de dire, en interprétant – ondes produites par le cerveau pendant le sommeil paradoxal en images sculpturales ou sonores. Par l'intermédiaire d'une technologie capable de revêtir la matière onirique de formes et de sons en interprétant musicalement les impulsions générées par les ondes cérébrales du rêveur en temps réel, Nasini donne corps et forme à ce qui arrive au rêveur dans le but de faire partager, contrairement aux sujets du film de Wenders, cette expérience à d'autres sujets. Voici comment Nasini décrit son travail *Sparkling Matter* (2016-2018) :

Dans *Sparkling Matter*, parce que je voulais observer en profondeur notre sommeil et le mystère qui l'entoure, la composition musicale a été laissée à la pensée dans les formes où il nous est le moins donné de la connaître, lorsque l'esprit est libre de rêver. C'est ainsi que s'est créée une exploration libre de notre inconnu pour donner la parole aux différents états de conscience. Quatorze électrodes ont donc été utilisées pour superviser l'activité électrochimique du cerveau, en envoyant des signaux indépendants à des logiciels de conversion.

Ces programmes transforment en temps réel les données de l'électroencéphalogramme en signaux reconnaissables par un logiciel audio capable de les traduire en sons (Nasini, Portfolio, 2019) [nous traduisons].

Cependant, il est ici permis de se demander si attribuer un son aux fréquences ne serait pas une opération arbitraire. N'est-il pas question, d'une certaine façon, de trahir le rêve en le traduisant ? Dans ce cas, ce qui compte est la possibilité de réaliser un acte créatif et de faire d'une expérience éminemment subjective, unique et non reproductible, une expérience objective, collective et reproductible. En réalité, l'aspiration est toujours d'abattre une barrière et de persister dans ce qui est la vocation de l'artiste depuis toujours : représenter l'irreprésentable.

Une autre façon d'émanciper le solipsisme tragique de Wenders est représentée par l'installation performative d'Andrea Lanini intitulée *Due sogni è meglio di uno* (« Deux rêves, c'est mieux qu'un seul ») qui a eu lieu au Musée d'Art Contemporain de Rome (MACRO), à l'intérieur du projet MACRO ASILO, du 17 au 22 septembre 2019.

Loin de nous l'idée d'encourager une déplorable consommation des rêves, même si parfois la dure réalité nous fait aspirer à un réveil plus lent que d'habitude. Nous voulons plutôt proposer ce doublement du rêve rendu possible seulement si les deux rêveurs sont différents. Dans ce cas, le rêveur raconte son propre rêve à un autre rêveur, recevant en échange un rêve qu'il ne pourra jamais rêver, exactement comme c'est le cas pour son interlocuteur. Mais les deux rêves, provenant, après un long voyage, de deux univers mentaux différents, se rencontreront dans la trame du récit, avant de s'évanouir dans l'ombre de la nuit suivante. Dans le but d'obtenir cet échange de rêves, chaque rêveur/visiteur est invité à apporter un de ses rêves au rêveur/artiste pour en recevoir un autre, rêvé par ce dernier. [Nous traduisons].

Les rêves sont aussi acceptés sous forme anonyme.

Les mots du rêve composent des récits, et ces récits peuvent être partagés et échangés, devenant ainsi une partie de l'installation avec le vaste matériel onirique recueilli par l'auteur qui donne un de ses rêves au participant. Il semblerait ainsi que deux intérieurs communiquent entre deux intérieurs. La plus grande honnêteté est demandée au donneur, c'est pourquoi il est précisé que les récits sont aussi acceptés sous forme anonyme. La paternité du rêve ne compte pas, il s'agit, pour ainsi dire, d'une œuvre collective très personnelle. En ce qui concerne le matériau produit par l'artiste, il se présente encore une fois sur les deux niveaux cités précédemment : textuel et iconique.

F.R. Oppedisano : Le rêve en tant que formation hétérogène qui dépasse le sujet discursif



1-2 Photos prises par l'auteure lors de l'exposition d'Andrea Lanini *Due sogni è meglio di uno*, Rome, MACRO, Musée d'Art Contemporain de Rome, Projet Macro Asilo, 17 septembre 2019

### 3. Conclusion. Le réveil

Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, Arthur Schopenhauer écrit :

Nous avons des songes ; la vie tout entière ne pourrait-elle donc pas être un long rêve ? ou, avec plus de précision : existe-t-il un critérium infaillible pour distinguer le rêve de la veille, le fantôme de l'objet réel ? On ne saurait sérieusement proposer comme signe distinctif entre les deux le degré de netteté et de vivacité, moindre dans le rêve que dans la perception ; personne, en effet, jusqu'ici, n'a eu présentes à la fois les deux choses à comparer, et l'on ne peut mettre en regard de la perception actuelle que le souvenir du rêve. [...] pour discerner le rêve de la réalité. L'unique critérium usité est tout empirique ; c'est le fait du réveil qui rompt d'une

manière effective et sensible tout lien de causalité entre les événements du rêve et ceux de la veille. [...]

Après toutes ces citations poétiques, je puis moi aussi me permettre d'employer une image. La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique : la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons. (Schopenhauer A. 2018 : 40-41). [Nous traduisons].

Il est probable que ce point de rupture qui sert à distinguer la vie du rêve constitue le noyau récuratif qui dilue le rêve dans l'œuvre d'art. Un point de suspension comparable au moment où la page est tournée, c'est-à-dire à la lettre, à un tournant, une respiration retenue, une pause rythmique *en levée* où l'artiste se sent appelé à aller à la recherche d'un sens entre deux inconnues, la vie et le rêve.

## Bibliographie

- Gilles DELEUZE (1985), *L'image-temps*. Cinémas 2, Paris, Éditions de Minuit, 1985.  
Federico FELLINI (2007), *Il libro dei sogni* (1961-1983), par Tullio KEZICH et Vittorio BOARINI ; avec un témoignage de Vincenzo MOLLICA, Milan, Rizzoli.  
Sigmund FREUD (2009 [1899]), « *L'interpretazione dei sogni* », in Cesare Luigi MUSATTI, *Opere di Sigmund Freud*, Turin, Boringhieri.  
Matteo NASINI, *Portfolio*, [http://www.matteonasini.com/matteo\\_nasini\\_portfolio.pdf](http://www.matteonasini.com/matteo_nasini_portfolio.pdf)  
Arthur SCHOPENHAUER (2018 [1819]), *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), avec une introduction de Cesare VASOLI, traduction italienne de Paolo SAVJ-LOPEZ et Giuseppe DE LORENZO, XVIII<sup>e</sup> ed. "Biblioteca Universale Laterza", Bari, Éditions Laterza.  
François TRUFFAUT (1994-1995 [1966]), *Il cinema secondo Hitchcock*, Parme, Pratiche.  
Sergio ZAVOLI (1964), *A tu per tu col grande regista. Zavoli racconta Fellini*, 1964, RAI, Radio Televisione Italiana, durée : 51:01 minutes.

### Films

- Alfred HITCHCOCK, *Spellbound*, 1945, USA, film NB, durée : 111 minutes  
Wim WENDERS, *Bis ans Ende der Welt*, 1991, Allemagne, Australie, France, États-Unis, film couleur, durée : 280 minutes (version du réalisateur).