

# *Trois films électroniques pour repenser la transition numérique*

**Arnaud Widendaële**



De nombreux travaux se sont penchés au cours de la dernière décennie sur les conséquences pratiques, théoriques, esthétiques, etc., des bouleversements engagés par la « digitalisation<sup>1</sup> » généralisée. Si plusieurs chercheurs se sont employés à cerner la nouveauté sans précédent du phénomène (Rodowick, Bordwell)<sup>2</sup>, d'autres ont plutôt fait apparaître des correspondances avec les premiers temps du cinéma (Grusin, Gaudreault et Marion)<sup>3</sup>. En dépit de leurs différences, cependant, la plupart de ces travaux ne questionnent pas le lien manifestement indéfectible établi entre la technologie numérique et les usages associés au nouvel état du cinéma. Or, nous souhaiterions justement réévaluer l'importance d'une série de films négligés, réalisés à partir des années 1960, qui ont expérimenté certaines méthodes pouvant faire songer aux pratiques actuelles. Renouant avec un syntagme d'époque, nous avons choisi de réunir ces films, projetés en salles mais réalisés grâce à des outils électroniques et non pas numériques (caméras, consoles, etc.), sous l'appellation de « cinéma électronique ». Il s'agit de *Harlow* (Alex Segal, 1965), *200 Motels* (Frank Zappa et Tony Palmer, 1971), *Parade* (Jacques Tati, 1974), *Steppenwolf* (Fred Haines, 1974), *Ève avait l'éclat métallique de l'été* (Frank Verpillat, 1979), *Il mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, 1980) et *One from the Heart* (Francis Ford Coppola, 1982). On retrouve notamment cette appellation de « cinéma

---

<sup>1</sup> Le terme est emprunté à André Gaudreault et Philippe Marion dans *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2013, p. 60. Les auteurs font la distinction entre la « numérisation » qui réfère au « procédé », et la « digitalisation » qui réfère au « processus ».

<sup>2</sup> David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2007 ; David Bordwell, *Pandora's Digital Box : Films, Files, and the Future of Movies*, Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012.

<sup>3</sup> Richard Grusin, « DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions » [2006 et 2007], dans Shane Denson et Julia Leyda (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, ReFrame Books, 2016, p. 65-87 ; André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, op. cit.

électronique » dans certains entretiens d'Antonioni et de Coppola à la sortie de leurs films<sup>4</sup>, et sous la plume du chercheur Michael Nielsen dans deux articles de 1984 et 1990<sup>5</sup>. Pour rappel, l'électronique renvoie à un mode d'enregistrement des images en mouvement fondé sur « la transcription de variations lumineuses [...] en variations électriques<sup>6</sup> » selon un rapport d'analogie (d'où la dénomination de « vidéo analogique »). Avant le développement du numérique qui, lui, fonctionne par codage, la télévision, l'art vidéo, la vidéosurveillance, etc., reposaient sur cette technologie.

Cet article voudrait réinterroger la rupture induite par le syntagme de « révolution numérique » en proposant une approche archéologique d'inspiration foucauldienne, privilégiant un modèle de description historique attentif aux « survivances », aux « décalages », aux « réactivations », c'est-à-dire aux discontinuités<sup>7</sup>. La méthode archéologique, selon Foucault, consiste à décrire des « énoncés » qui eux-mêmes forment, à plus grande échelle, des « discours ». L'énoncé désigne le mode d'existence toujours singulier d'un « ensemble de signes<sup>8</sup> » (phrases, dessins, tableaux, etc.) dont l'identité varie historiquement selon sa « surface d'émergence », son « instance de délimitation » et sa « grille de spécification<sup>9</sup> ». Il s'agira ici de confronter certains des énoncés qui accompagnèrent trois films électroniques avec des énoncés plus récents, touchant le cinéma numérique. L'ère numérique sera elle-même scindée en deux périodes : les années 2000, phase de transition du « tournant numérique », puis les années 2010, marquées par une série de perfectionnements techniques (taille et qualité des capteurs, possibilités de l'étalonnage, etc.). Nous nous pencherons plus précisément sur *Parade*, *200 Motels*, et *One from the Heart*, trois films hybrides illustrant chacun une modalité d'usage particulière de l'électronique. Le premier, nous le verrons, l'utilise presque uniquement comme une technologie d'enregistrement, le

<sup>4</sup> Notamment : Michelangelo Antonioni, « Le réalisateur et l'électronique (1983) », *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 164-167 et Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n° 262, décembre 1982, p. 27-34.

<sup>5</sup> Michael Nielsen, « Hollywood's High Frontier: The Emergence of Electronic Cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 36, n° 2, printemps 1984, p. 31-42, p. 72 ; Michael Nielsen, « Labor's Stake in the Electronic Cinema Revolution », *Jump Cut*, n° 35, avril 1990, p. 78-84. Nous renvoyons également le lecteur à l'article de Barbara Turkiquer dans le présent numéro concernant les anciens programmes de La Fémis.

<sup>6</sup> Dominique Belloir, « Vidéo et Créativité », dans Dominique Belloir et Jean Narboni (dir.), « Vidéo Arts Explorations », *Cahiers du cinéma*, hors-série, n° 10, 1981, p. 8.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, « Un nouvel archiviste », *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », 2004, p. 30.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 158.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 60-71.

deuxième en exploite certaines virtualités plastiques et le dernier le mobilise à toutes les étapes de réalisation.

## Entre cinéma et télévision : le « spectacle » de Tati

Réalisé avec les moyens de la télévision suédoise, *Parade* a été tourné en trois jours avec quatre caméras vidéo disposées, la plupart du temps, autour d'une piste de cirque. Les prises sélectionnées ont ensuite été transférées sur pellicule 16 mm afin que le cinéaste puisse retrouver ses gestes habituels en phase de montage : jauger la bande à l'œil nu, couper, coller. Puis le montage obtenu sur film a été reproduit à l'identique à partir des bandes magnétiques, et le résultat à nouveau transféré sur pellicule, 35 mm cette fois, en vue de l'exploitation<sup>10</sup>. Tati a donc su tirer profit des avantages économiques offerts par la vidéo tout en conservant les gestes appris et perfectionnés au fil de sa carrière. L'essentiel étant pour lui de pouvoir sentir le support entre ses doigts<sup>11</sup>. Enthousiasmé par les apports de la nouvelle technologie dans le domaine de la création cinématographique, le cinéaste a tout bonnement désigné la vidéo, suite à cette expérience, comme « l'avenir<sup>12</sup> » du cinéma.

Les déclarations de Tati et les diverses recensions publiées dans la presse semblent s'accorder, malgré leurs différences, sur l'idée d'une indétermination identitaire qui résonne, selon nous, avec la « phase d'hybridité<sup>13</sup> » que traversera le cinéma à partir des années 2000. *Parade*, en effet, ne se laisse pas facilement catégoriser car il transgresse des usages dominants. Le film fait d'abord l'objet d'une double exploitation, sur le petit écran et en salles<sup>14</sup>. Il présente ensuite une série d'attractions effectuées dans un cirque, comme le fait à la même époque une célèbre émission de télévision française créée par Gilles Margaritis, intitulée *La Piste aux étoiles* et diffusée entre 1956 et 1978. Le public français des années 1970 a donc tendance à associer les numéros de cirque au divertissement télévisé. Jean Rochereau estime ainsi que le film de Tati « fera

---

<sup>10</sup> La méthode est détaillée dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*. Cf. Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979, p. 24.

<sup>11</sup> C'est ce qu'il explique aux étudiants de l'IDHEC : « [...] j'ai fait un montage comme j'ai l'habitude sur la pellicule, c'est un peu un vieux truc de sculpteur, on travaille avec ses mains... C'est normal, à mon âge, que je puisse pas m'adapter [...] ». Cf. Jean-André Fieschi, *La Voix de Jacques Tati*, Strasbourg, Limelight – Les Éditions Ciné-fils et le Festival Cinéma de Mulhouse « Espoirs en 35 mm », 1996, p. 12.

<sup>12</sup> Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », art. cité.

<sup>13</sup> Voir le préambule du présent numéro.

<sup>14</sup> Si une telle collaboration reste exceptionnelle, notons tout de même qu'à la même période Ingmar Bergman réalise *Scènes de la vie conjugale* selon le même modèle.

peut-être le bonheur des télévisions non pourvues de “Piste aux étoiles”<sup>15</sup> ». D’autres critiques s’étonnent même qu’un tel film ait sa place en salles. On peut lire, par exemple, dans *Cinéma 81* « que *Parade* est fait pour la télévision et que sa diffusion dans des salles trop vastes sur des écrans trop grands lui enlève le charme et l’intimité qui en sont la base<sup>16</sup> ». Une telle appréciation est significative dans la mesure où elle présuppose un partage entre les films selon leur degré de compatibilité avec le grand écran. *Parade* serait fait pour la télévision et ne saurait migrer en salles, par conséquent, sans perdre une partie de ses qualités. Dans la revue *Écran*, Alain Lacombe revient sur cette crispation suscitée par la double exploitation du film :

[...] on a beaucoup dit que ce film faisait très « télévision ». Cette remarque banale en soi, est en réalité significative. Elle découle de l’idée que l’on se fait en France du spectacle télévisuel. Il semble inconcevable que l’on puisse présenter au cinéma un « show » qui aurait pu être conçu pour la télévision. À la limite, c’est là le grand mérite de Tati : avoir su perturber notre habitude de regard<sup>17</sup>.

Cette dernière phrase souligne l’originalité de *Parade* et son caractère résolument minoritaire au début des années 1970. Le film se situe dans un entre-deux, à la fois entre pellicule et vidéo, quelques scènes ayant par ailleurs été tournées sur film<sup>18</sup>, et entre cinéma et télévision, bouleversant, comme l’écrit Lacombe, « notre habitude de regard ». À l’instar de *200 Motels*, que nous étudierons plus loin, l’une de ses singularités tient donc au phénomène de « déterritorialisation<sup>19</sup> » qu’il met en jeu quelques décennies avant que cette notion ne soit mobilisée pour commenter l’état du cinéma à l’ère numérique.

On observera une situation comparable au début des années 2000 lorsque le dernier film d’Ingmar Bergman, *Saraband* (2003), fera lui aussi l’objet d’une double exploitation. Si Bergman lui-même, comme le rappelle sa productrice, a hésité avant de projeter sur grand écran cette « pièce intime » tournée pour la

---

<sup>15</sup> Jean Rochereau, « Parade », *La Croix*, 14 mai 1974.

<sup>16</sup> Auteur inconnu, « Parade », *Cinéma 81*, n° 276, décembre 1981, p. 100.

<sup>17</sup> Alain Lacombe, « Parade », *Écran*, n° 33, février 1975, p. 58.

<sup>18</sup> Plusieurs scènes du film ont été enregistrées sur pellicules 16, super 16 et 35 mm, en amont et en aval de la session de tournage vidéo. Cf. David Bellos, *Jacques Tati. His life and art*, Londres, The Harvill Press, 2001, p. 315-319.

<sup>19</sup> Le mot est bien sûr emprunté à Gilles Deleuze. Voir notamment : Philippe Dubois, « Introduction » dans Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro et Alessandro Bordina (dir.), *Où, c’est du cinéma. Formes et espaces de l’image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, « Zeta Cinema », 2009, p. 7-10 ; Philippe Dubois, « Mouvements improbables. Parcours d’exposition » [2002-2003], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma », 2011, p. 263-309.

télévision en vidéo numérique<sup>20</sup>, certains critiques ne manquent pas de souligner la compatibilité du film avec la salle. Marie-Noëlle Tranchant estime par exemple que « c'est à juste titre qu'on le sort sur grand écran, tant l'image est pure et les éclairages somptueux<sup>21</sup> ». De même, Yann Tobin [N.T. Binh] insiste sur l'écart entre *Saraband* et *Scènes de la vie conjugale* (1974), tourné lui aussi pour la télévision mais sur pellicule 16 mm, en évoquant une production luxueuse (vidéo HD, tournage en studio, décors construits) et par conséquent « l'impression d'un film beaucoup plus composé visuellement (lumière, précision des cadrages, détails du décor)<sup>22</sup> » que son prédécesseur. En dépit de son exploitation en salles, Thomas Sotinel rappellera pour sa part, lorsque le film sortira en DVD, que le petit écran demeure bel et bien son « habitat naturel<sup>23</sup> » ... Bien que la vidéo, désormais numérique, ait finalement gagné le droit de migrer vers la salle, on retrouve de *Parade* à *Saraband* une même tension concernant les conditions de visionnement les plus appropriées.

Tati lui-même décrit *Parade*, non comme un film ou une émission de télévision, mais comme un « spectacle » et encourage les spectateurs à réagir, à applaudir, à sortir de la salle s'ils s'ennuient, etc., en d'autres termes, à abandonner le comportement habituellement prescrit dans une salle obscure<sup>24</sup>. À plusieurs reprises, il déclare explicitement avoir tenté de supprimer la « glace » entre le spectateur et l'écran, c'est-à-dire le quatrième mur<sup>25</sup>. Il aurait d'ailleurs souhaité, précise-t-il avec regret, que le film soit projeté « dans un décor spécial qui fasse oublier la salle de cinéma<sup>26</sup> ».

De même, si dans sa diégèse *Parade* se structure par des allers-retours entre la scène et les gradins, Tati signale très vite que le spectacle n'est pas toujours là où on l'attend : il circule. Le réalisateur a souligné cette dimension transversale en insistant sur le fait que son film n'était pas une simple captation de numéros filmés, prenant par là ses distances avec *La Piste aux étoiles*<sup>27</sup>. Le spectacle se déploie et touche différents objets de représentation, à commencer par le public, particulièrement bariolé. Si les numéros présentés alternent le plus souvent avec des plans de réaction, l'entracte est aussi l'occasion d'une série de

<sup>20</sup> Boris Lévy, « “Saraband”, ultime film d'Ingmar Bergman, diffusé à la télévision suédoise », *Le Monde*, 3 décembre 2003, p. 32.

<sup>21</sup> Marie-Noëlle Tranchant, « Ingmar Bergman, vingt ans après », *Le Figaro*, n° 18774, mercredi 15 décembre 2004, p. 23.

<sup>22</sup> Yann Tobin, « Face-à-face », *Positif*, n° 527, janvier 2005, p. 39.

<sup>23</sup> Thomas Sotinel, « Bergman, messages sur l'état de l'union », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> juillet 2005, p. 26.

<sup>24</sup> Jean-André Fieschi, *La Voix de Jacques Tati*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>25</sup> *Idem*, et Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, art. cité, p. 24.

<sup>26</sup> Jean de Baroncelli, « Un soir de fête avec Tati », *Le Monde*, 22 décembre 1974.

<sup>27</sup> Il y revient notamment dans l'émission *Radioscopie* du 23 décembre 1974, au micro de Jacques Chancel.

vignettes comiques qui explicitent ce principe de porosité (un spectateur est posté devant l'affiche d'un clown qui lui ressemble, un autre se baisse et dévoile son postérieur face caméra, etc.). Les attractions, en résumé, se retrouvent des deux côtés de la scène, et jusque dans les coulisses (plusieurs peintres occupés à figurer les décors se révèlent des jongleurs virtuoses).

Exprimant une forte volonté de transgression, *Parade* est donc une œuvre hybride qui réinterroge au début des années 1970 la différence entre cinéma et télévision ainsi que le modèle dominant de la salle obscure.

### Le « mix-médias » de Zappa

Pour des raisons économiques, la majeure partie de *200 Motels* a été tournée en vidéo, puis transférée sur pellicule par la société Vidtronics afin de permettre une exploitation en salles. Bouclé en une semaine, le tournage à plusieurs caméras dans les studios de Pinewood (Angleterre) a engrangé des dizaines d'heures d'enregistrement à partir desquelles Zappa a mis en forme son film, situant de son propre aveu l'essentiel du processus créatif en phase de montage<sup>28</sup>.

Structuré autour d'une suite de performances scéniques exécutées le plus souvent dans un rapport de « confrontation exhibitionniste<sup>29</sup> » (chansons, déclamations scabreuses, effeuillage, etc.), *200 Motels* développe une dimension attractionnelle qui le singularise par rapport aux longs métrages exploités en salles à la même époque. Si une intrigue minimale se tisse dans les marges, à l'occasion de plusieurs saynètes souvent absurdes, elle vaut surtout comme principe de liaison entre les chansons et autres numéros proposés. On trouve enfin, comme chez Tati, la présence d'un personnage de présentateur, haranguant ici le public : « *Ladies and gentlemen, 200 Motels, life on the road!* »

Dans *The True Story of 200 Motels* (Frank Zappa, 1988), Zappa décrit son film comme la « combinaison mix-médias d'un film, d'un opéra, d'un show télévisé et d'un concert de rock », autant de formes mobilisées selon lui pour raconter la façon dont les tournées « rendent fou ». On assiste également au milieu du film à une séquence d'animation (réalisée par Charles Swenson), renforçant encore l'hétérogénéité de l'ensemble. L'un des acteurs principaux et chanteur des Mothers of Invention, Howard Kaylan, interrogé sur le plateau de

---

<sup>28</sup> Tony Palmer est crédité au générique comme responsable du “*shooting screenplay*” et réalisateur des “*visuals*”. La collaboration avec Zappa s'est cependant avérée des plus chaotiques puisque le film *The True Story of 200 Motels* (Frank Zappa, 1988) nous apprend que Palmer a menacé, à la fin du tournage, de détruire toutes les bandes enregistrées.

<sup>29</sup> Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 61.

tournage, déclare que l'intention du cinéaste est de créer un film à la fois « plein de conneries » mais aussi par endroit « techniquement parfait », de sorte que le public quitte la salle en s'interrogeant sur le « message » transmis – or, précisément, c'est cette incompréhension selon Kaylan qui constitue le message. Les critiques français, d'ailleurs, ne manquent pas de souligner cet aspect déroutant. Pour Jean-Pierre Jeancolas, « le film échappe à toute tentative de description<sup>30</sup> », quand Hubert Niogret évoque, de manière significative, « une sorte de puzzle joué, chanté, dansé, à la fois déroutant, grotesque, truculent, boursoufflé, bouffon, qui défie toutes les appréciations critiques<sup>31</sup> ».

Le film, en outre, exploite les possibilités formelles de la technologie électronique. *200 Motels* multiplie les effets visuels au cours des chansons jouées en *live*, et propose une série d'altérations perceptives rendues possibles par les modifications du signal électronique. Si le projet, entrepris en 1970, est contemporain des œuvres de “*videographic cinema*” commentées par Gene Youngblood (Scott Bartlett, Tom DeWitt, Jud Yalkut, etc.)<sup>32</sup>, le film a ceci de singulier qu'il introduit dans la salle de cinéma des expérimentations visuelles jusque-là cantonnées aux universités et autres galeries d'art. Zappa s'est certes emparé de la vidéo pour des raisons économiques, comme nous l'avons évoqué, mais il a aussi exploité en quantité les effets disponibles sur les synthétiseurs et autres consoles électroniques : surimpression, incrustation, colorisation, solarisation, etc. De nombreux mélanges d'images ponctuent ainsi le film, redoublant la dimension attractionnelle de la performance *live* par des stimulations visuelles hypnotiques. Comme l'a notamment souligné Philippe Dubois à propos de l'art vidéo, les effets électroniques de mélanges d'images contreviennent aux principes d'unité et d'homogénéité qui gouvernent le cinéma dominant<sup>33</sup>. Or, ce travail plastique, en grande partie fondé sur la « métamorphose<sup>34</sup> », et produisant parfois la désagrégation des corps et des visages, se retrouve ici au sein d'un long métrage distribué en salles, brouillant dès lors les frontières institutionnelles. De manière exemplaire, le critique Jean-Jacques Dupuich écrit d'ailleurs que *200 Motels* « ne paraîtra vraiment neuf qu'à ceux qui ne connaissent pas l'“underground cinema”<sup>35</sup> ».

Enfin, le film joue de son origine télévisuelle (caméras électroniques, tournage en plateau) en pastichant la forme du show télévisé et en important

<sup>30</sup> Jean-Pierre Jeancolas, « 200 motels », *Jeune cinéma*, n° 61, février 1972, p. 44.

<sup>31</sup> Hubert Niogret, « Deux cents motels (200 motels) », *Positif*, n° 136, mars 1972, p. 68.

<sup>32</sup> Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co, Inc., 1970, p. 317-336.

<sup>33</sup> Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 140-163.

<sup>34</sup> Le terme est utilisé par l'artiste Scott Bartlett. Cf. Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 317.

<sup>35</sup> Jean-Jacques Dupuich, art. cité, p. 134.

certaines de ses conventions énonciatives. Nous avons déjà évoqué la présence d'un présentateur qui interpelle le public, et l'interroge parfois micro en main à propos des saynètes auxquelles il assiste. Notons qu'un autre personnage, « *Larry the Dwarf* » (Ringo Starr, grimé en Zappa), s'adresse lui aussi ponctuellement au spectateur, parodiant la posture du journaliste de terrain. *200 Motels* multiplie, *via* ces deux personnages, des adresses directes qui combinent regards à la caméra et gros plans de visage. Zappa exploite également les possibilités du tournage à plusieurs caméras, créant des effets de direct typiques des réalisations télévisées (réactions immédiates d'un public intradiégétique, rythme des changements de plans calé sur la musique, etc.). Le cinéaste a d'ailleurs insisté sur le fait que, contrairement à la plupart des représentations cinématographiques, les chansons du film avaient été enregistrées en *live*, d'un seul bloc<sup>36</sup>. Ces effets de direct amènent notamment Jean-Pierre Jeancolas, déjà cité, à désigner le film comme « un gigantesque happening<sup>37</sup> ».

Multipliant à la fois les emprunts à d'autres médias (théâtre, opéra, télévision) et les formes spectaculaires (chansons, effets visuels hypnotiques, animation, etc.) au sein d'un film tourné en vidéo et projeté en salles, Zappa confectionne un objet résolument hétérogène fondé sur une série de « passages<sup>38</sup> » qui font écho au phénomène de déterritorialisation des années 2000. Cette notion deleuzienne est notamment mise en avant par Philippe Dubois, en 2009, dans un volume qu'il coordonne (avec Lúcia Ramos Monteiro et Alessandro Bordina), au titre revendicatif, *Oui, c'est du cinéma*, réunissant un ensemble d'articles sur des œuvres croisant justement des pratiques artistiques distinctes (architecture, danse, théâtre, musique, etc.). Dans son texte de présentation, le chercheur rappelle les deux modalités de migration qui définissent, selon lui, l'élargissement du cinéma à l'ère numérique : la migration des images et celle des dispositifs<sup>39</sup>. Or, comme nous l'avons montré, ces deux aspects se retrouvent au cœur du projet de Zappa.

## La prévisualisation de Coppola

En équipant ses récents studios Zoetrope d'infrastructures permettant de renouveler en profondeur les méthodes de réalisation cinématographique,

---

<sup>36</sup> L'information provient de *The True Story of 200 Motels*.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Jeancolas, art. cité, p. 44.

<sup>38</sup> Le terme est bien sûr emprunté à Raymond Bellour dans sa présentation du premier volume de *L'Entre-images* (Éditions de La Différence, 2002).

<sup>39</sup> Philippe Dubois, « Introduction », dans Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro et Alessandro Bordina (dir.), *op. cit.*, p. 8.



Coppola est apparu au début des années 1980, quelques années après Zappa et Tati, comme un véritable « ambassadeur<sup>40</sup> » de l'électronique<sup>41</sup>. Si *One from the Heart* a bénéficié des facilités offertes par la vidéo, le film – désigné comme un « prototype expérimental<sup>42</sup> » – n'a cependant pas rapporté suffisamment d'argent pour amortir à la fois le coût des équipements et celui des décors gigantesques voulus par le cinéaste (qui a fait recréer en studio la ville de Las Vegas, aéroport compris), et ainsi ouvrir la voie à d'autres réalisations du même type.

Coppola a expliqué à plusieurs occasions (entretiens, dossier de presse, conférences) l'intérêt d'employer la nouvelle technologie en insistant à la fois sur le gain de contrôle et sur l'élargissement des possibilités créatives. Confinant ses prédécesseurs Godard et Antonioni au seul domaine de la « plasticité<sup>43</sup> » de la vidéo, le cinéaste a souhaité, pour sa part, revoir complètement ses habitudes de travail en mobilisant l'électronique à toutes les étapes de la réalisation. Or, les méthodes expérimentées tissent des liens assez étroits avec des pratiques actuelles.

Le principal point de rencontre concerne l'idée de prévisualisation. Coppola a d'abord tiré parti de l'électronique au stade de l'écriture en concevant, grâce à un ordinateur développé par Xerox, l'équivalent d'un story-board évolutif, réunissant différents matériaux au fur et à mesure du processus créatif. Accessible aux divers départements du studio, le story-board présentait systématiquement la dernière version du film en cours, et évitait par conséquent les problèmes d'ajustement entre collaborateurs. Le texte du scénario a d'abord été informatisé, avant d'être complété par une série de dessins figurant l'intégralité des plans du film (angles, focales, mouvements). À ce premier canevas ont ensuite été ajoutés les dialogues, enregistrés par le casting et synchronisés avec les plans ; puis les répétitions, intégrées après leur captation en vidéo, en remplacement des dessins correspondants<sup>44</sup>. Avant de commencer le tournage proprement dit, sur pellicule, le film pouvait donc déjà être prévisualisé par l'équipe grâce à ce document constamment réactualisé, rompant la linéarité production/tournage/postproduction<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », art. cité, p. 31.

<sup>41</sup> Dès 1979, lors de la 51<sup>e</sup> cérémonie des Oscars, Coppola annonce une « révolution des communications » qui devrait bouleverser le cinéma. On trouve une retranscription de son intervention dans « Mating Film with Video for 'One from the Heart' », *American Cinematographer*, vol. 63, n° 1, janvier 1982.

<sup>42</sup> Michel Ciment, art. cité, p. 31.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> On trouve une description détaillée de ces étapes dans « Coppola's Electronic Cinema System », *American Cinematographer*, vol. 63, n° 8, août 1982, p. 777-783.

<sup>45</sup> Dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, Coppola convoque la distinction bergsonienne entre le linéaire et le spatial, et associe l'électronique à cette dernière catégorie.

L'étape du tournage s'est vue elle aussi transformée par une autre modalité de cette prévisualisation. Un dispositif de *video assist* permettait en effet à Coppola et son chef-opérateur Vittorio Storaro de contrôler le cadre puis de visionner en direct les prises enregistrées afin de corriger dans la foulée les éléments défailants, sans avoir à attendre le développement du métrage. Chacune des caméras argentiques déployées sur les sept plateaux des studios Zoetrope était ainsi couplée à une caméra vidéo, elle-même reliée à un moniteur situé dans une régie de contrôle (un van argenté surnommé « *The Silver Fish* »). Le cinéaste pouvait s'y installer au moment du tournage ou des répétitions et diriger les scènes par microphone, de la même manière qu'un réalisateur de télévision. L'endroit était également équipé d'une table de montage électronique de façon à pouvoir monter le film au jour le jour à partir du matériel argentique transféré sur bande magnétique. Si l'essentiel du travail a été effectué en vidéo, le support de référence est demeuré la pellicule 35 mm pour des raisons touchant en priorité à la qualité du rendu visuel. Le cinéaste emploie ainsi en entretien la métaphore automobile du moteur électrique laissant inchangée l'apparence générale du véhicule :

Le traitement artistique du film doit son existence à la technologie vidéo de la même façon qu'une voiture doit son existence au moteur. Vous pouvez le remplacer par un moteur électrique sans que le chauffeur s'en rende compte, si l'on a pris soin de garder l'effet sonore de l'ancien moteur<sup>46</sup> !

Cette méthode qu'invente Coppola en s'inspirant entre autres de pratiques télévisuelles n'est pas sans lien avec une série d'usages numériques qui se systématisent à partir des années 2010, eux aussi fondés sur l'idée d'une prévisualisation comme le retour vidéo ou encore l'utilisation des LUT (*Look Up Tables*) simulant l'étalonnage du film avant la fin du tournage.

Comme l'ont bien montré André Gaudreault et Philippe Marion, le cinéma numérique a lui aussi bouleversé la linéarité production/tournage/postproduction en offrant désormais aux cinéastes la possibilité d'une « mainmise sur tout le processus créatif<sup>47</sup> ». S'ils ne citent jamais Coppola, les auteurs mentionnent l'exemple du story-board numérique employé par Steven Spielberg pour *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), assurant une prévisualisation entière du film. Il est frappant de retrouver dans un ouvrage auscultant les bouleversements amenés par le numérique ce motif de la prévisualisation, autrefois désigné par Coppola comme un apport décisif du

---

Cf. Olivier Assayas, Lise Bloch-Morhange et Serge Toubiana, « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 43.

<sup>46</sup> Michel Ciment, art. cité, p. 31.

<sup>47</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, *op. cit.*, p. 84.

cinéma électronique, et sur lequel Serge Daney a notamment fait reposer une partie de sa critique à la sortie de *One from the Heart*<sup>48</sup>.

De manière symptomatique, plus généralement, la presse française de l'époque reproche au cinéaste l'un des effets collatéraux de cette méthode, à savoir, la destitution du privilège de l'acteur. On pointe en effet un déséquilibre entre le soin apporté aux images et le peu d'intérêt manifesté pour les personnages. Daney affirme par exemple que « [l']image est (grâce à la vidéo) “bien traitée” tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) “sous surveillance”<sup>49</sup> ». Joël Blocker estime de son côté que « décors, lumières, couleurs, musiques sont les vraies vedettes de ce film<sup>50</sup> », quand Alain Philippon affirme que « les techniques vidéo [se] taillent la part du lion<sup>51</sup> » aux dépens des acteurs et des personnages. Le même critique déplore également que visuellement, les corps ne se détachent guère des décors. S'il s'agit là d'un effet sciemment construit par le cinéaste aidé de son chef-opérateur (usant de stratégies diverses, parfois empruntées au théâtre), Philippon impute en bloc cette indifférenciation à l'utilisation de la technologie électronique. Pour lui, les corps des acteurs « sont soumis ici, de surimpression en projection frontale, à un traitement qui tend à leur ôter toute intensité, à les réduire à des sortes de figures électroniques<sup>52</sup> ». Ces reproches résonnent, à nouveau, avec certains énoncés associés aux images numériques, regrettant l'importance donnée à la forme au détriment des acteurs. Ainsi, par exemple, Ian McKellen, incarnant le magicien Gandalf le Gris dans *The Hobbit : An Unexpected Journey* (Peter Jackson, 2012), n'a pas caché son désarroi lors du tournage, lassé de jouer non pas face à des acteurs de chair et d'os, mais seul, devant un fond vert, afin que soit recréée en postproduction une fausse perspective regroupant de manière convaincante des personnages de tailles diverses (magicien, nains, elfes)<sup>53</sup>. En outre, tournés à 48 images/seconde (*High Frame Rate*), les plans de la trilogie du *Hobbit* altèrent selon certains la performance des acteurs, jugée moins

---

<sup>48</sup> Serge Daney, « Coppola : gigotons sous la pluie », *Libération*, 29 septembre 1982, p. 22-23. Philippe Dubois s'adossera à l'analyse de Daney dans deux textes de *La Question vidéo*, « Des années 70 aux années 80. Les “expériences vidéo” de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, p. 125-137 et « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*

<sup>49</sup> Serge Daney, art. cité, p. 22-23.

<sup>50</sup> Joël Blocker, « Coppola a encore frappé », *Le Point*, n° 488, 25 janvier 1982.

<sup>51</sup> Alain Philippon, « Minnelli, mine de rien », *Cahiers du cinéma*, n° 340, octobre 1982, p. 59.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>53</sup> Andrew Pulver, « The Hobbit's Gandalf almost proved a greenscreen too far for Ian McKellen », *The Guardian*, 20 novembre 2013. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/20/the-hobbit-gandalf-ian-mckellen-almost-quit-acting>.

naturelle<sup>54</sup>. La grande netteté obtenue par ce procédé amène ainsi plusieurs commentateurs, outre-Atlantique notamment, à comparer le premier des trois films à une captation *live* de représentation théâtrale ou à des programmes télévisés HD<sup>55</sup>. En France, à propos du dernier volet, *The Hobbit : The Battle of the Five Armies* (Peter Jackson, 2014), Cécile Mury estime que « tout ce que le film gagne en décors fabuleux [...], en effets spéciaux impressionnants [...], il le perd en cohérence narrative », et que son personnage principal, Bilbon (Martin Freeman), en « est réduit à jouer les utilités, dans le fracas des images numériques<sup>56</sup> ». À propos du même film, Vincent Malausa, de son côté, désigne avec lassitude – et sévérité – les personnages comme de « pures marionnettes » que le réalisateur agiterait une dernière fois dans un ultime épisode décrit comme une « baudruche bourrée jusqu’à la gueule de batailles synthétiques et de décors grandiloquents<sup>57</sup> ». Qu’il s’agisse de vanter le gain de contrôle offert par la prévisualisation ou de déplorer la dé-hiérarchisation qu’elle instaure entre les acteurs et les autres matières de l’expression, on constate que les énoncés émergeant dans le sillage du cinéma électronique entretiennent des correspondances manifestes, à quelques années d’écart, avec les commentaires suscités par le numérique.

L’expérience de *One from the Heart* mérite d’être réinscrite au sein d’une histoire du cinéma numérique dans la mesure, enfin, où elle met en jeu une interprétation de la pratique cinématographique particulièrement valorisée avec l’essor de la digitalisation. Comme nous l’avons évoqué, le numérique a entraîné pour certains une reprise en main du processus créatif, désormais libéré des aléas du tournage. Ce nouveau régime de la retouche, désigné par Laurent Jullier comme « l’empire du repentir<sup>58</sup> », reconfigure les possibles du cinéaste qui peut désormais disposer à sa guise des images enregistrées,

---

<sup>54</sup> Le journaliste Philippe Berry revient sur ces réactions dans son article « “The Hobbit” : Le nouveau format vidéo gâche-t-il la magie du film ? », *20 minutes*, 5 décembre 2012. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.20minutes.fr/high-tech/1058213-20121205-the-hobbit-nouveau-format-video-gache-t-il-magie-film>. L’article est cité par André Gaudreault et Philippe Marion, *op. cit.*, p. 105.

<sup>55</sup> Jesse David Fox, « What The Critics Are Saying About *The Hobbit’s* High Frame Rate », *Vulture*, 14 décembre 2012. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.vulture.com/2012/12/critics-on-the-hobbits-high-frame-rate.html>.

<sup>56</sup> Cécile Mury, « Le Hobbit : La Bataille des cinq armées », *Télérama*, n° 3387, du 13 au 19 décembre 2014, p. 49.

<sup>57</sup> Vincent Malausa, « “Le Hobbit 3 : la bataille des 5 armées”, hideux et bête, le cauchemar se termine enfin », *L’Obs avec Le Plus*, 12 décembre 2014. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://leplus.nouvelobs.com/contribution/1287905-le-hobbit-3-la-bataille-des-5-armees-hideux-et-bete-le-cauchemar-se-termine-enfin.html>.

<sup>58</sup> Laurent Jullier, « L’ère numérique : vers l’évanescence du trucage », *1895*, n° 27, 1999, p. 116.

devenues entre ses mains une matière malléable. Une telle flexibilité engage ainsi une plus grande personnalisation. Le cinéaste est aujourd'hui en mesure de modifier lui-même le visage de la réalité par la simple pression d'une touche de clavier, sans avoir à mobiliser une équipe entière<sup>59</sup>. Comme l'a écrit Lev Manovich, le cinéma à l'ère numérique est devenu un « ciné-pinceau<sup>60</sup> » – ce qui est une manière de souligner cette revalorisation du geste créateur.

Or, à la lecture des entretiens donnés par Coppola, on ne peut qu'être interpellé par la façon dont le cinéaste décrit *One from the Heart* comme une œuvre toute personnelle. « Le système électronique, déclare-t-il, met le cinéaste dans la situation d'un écrivain qui se trouve devant sa machine à écrire, ou dans celle d'un compositeur devant son piano<sup>61</sup> ». À l'encontre des commentateurs redoutant la victoire de la machine sur l'humain, le cinéaste désigne l'électronique comme un « instrument de création<sup>62</sup> » au moyen duquel il peut donner forme à sa subjectivité. Coppola a également déclaré qu'avant d'entreprendre *One from the Heart*, « il se sentait comme un peintre qui allait peindre un sujet très ordinaire [...] [et] qui allait mettre tous ses efforts dans le style du tableau<sup>63</sup> ». En dépit des moyens matériels et humains considérables mobilisés dans la réalisation du film, les métaphores employées réfèrent donc toutes à une pratique artistique solitaire, rendue concevable par l'usage d'infrastructures électroniques (ordinateur, régie de contrôle, écrans, consoles, etc.).

La manipulation des matières de l'expression (lumière, mouvements, décors, musique, etc.) telles de simple données, composant une maquette en constante évolution, refaçonne ici la façon de décrire la pratique du cinéaste, et ne manque pas d'évoquer les méthodes en cours dans le cinéma numérique.

En conclusion, nous soulignerons que les films présentés transgressent à la fois des usages dominants et des frontières institutionnelles en important dans les salles obscures des formes et des conventions qui perturbent les habitudes de regard des spectateurs (performances scéniques, métamorphoses d'images, adresses au public, effets de direct, indifférenciation corps/décors, etc.). Qu'ils

---

<sup>59</sup> Cette flexibilité a pu créer des tensions entre collaborateurs, notamment entre chefs opérateurs et étalonneurs. À ce sujet, voir notamment la thèse de Christopher Lucas, *Crafting Digital Cinema: Cinematographers in Contemporary Hollywood*, University of Texas at Austin, 2011.

<sup>60</sup> Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, « Perceptions », 2010, p. 527-528.

<sup>61</sup> Michel Pérez, « Coppola prépare une machine à remonter le temps », *Le Matin*, 2 octobre 1982.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Michel Ciment, art. cité, p. 28.

soient associés à d'autres « séries culturelles<sup>64</sup> » telles que la télévision, le cirque, l'art vidéo, l'opéra, etc., ou qu'ils mobilisent d'autres supports d'enregistrement, ces films sont appréhendés par une partie de la critique comme des objets singuliers, parfois inclassables, faisant écho selon nous à la situation du cinéma confronté au tournant numérique. Le cinéma électronique, par conséquent, nous invite à repenser la transition entre les paradigmes argentique et numérique en remettant en perspective certains énoncés associés de façon trop exclusive à la technologie numérique. Loin de constituer un quelconque chaînon manquant, le corpus électronique est plutôt à envisager comme un cas problématique qui met à l'épreuve l'historiographie du cinéma numérique et oblige à écarter le modèle de la rupture pour privilégier celui d'un faisceau de discontinuités.



## Bibliographie

- « Coppola's Electronic Cinema System », *American Cinematographer*, vol. 63, n° 8, août 1982, p. 777-783.
- « Mating Film with Video for "One from the Heart" », *American Cinematographer*, vol. 63, n° 1, janvier 1982, p. 22-27.
- « Parade », *Cinéma 81*, n° 276, décembre 1981, p. 100.
- ANTONIONI Michelangelo, « Le réalisateur et l'électronique (1983) », *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 164-167.
- ASSAYAS Olivier, BLOCH-MORHANGE Lise et TOUBIANA Serge, « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 42-51.
- BELLOIR Dominique, « Vidéo et Créativité », dans Dominique Belloir et Jean Narboni (dir.), « Vidéo Arts Explorations », *Cahiers du cinéma*, hors-série, n° 10, 1981, p. 7-14.

---

<sup>64</sup> La catégorie de « série culturelle » telle que l'a forgée André Gaudreault fournit, comme on sait, un cadre pour penser les échanges entre pratiques artistiques. Cf. notamment André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 114.

- BELLOS David, *Jacques Tati. His life and art*, Londres, The Harvill Press, 2001.
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Éditions de La Différence, « Les Essais », 2002.
- BERRY Philippe, « “The Hobbit” : Le nouveau format vidéo gâche-t-il la magie du film ? », *20 minutes*, 5 décembre 2012. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.20minutes.fr/high-tech/1058213-20121205-the-hobbit-nouveau-format-video-gache-t-il-magie-film>.
- BLOCKER Joël, « Coppola a encore frappé », *Le Point*, n° 488, 25 janvier 1982.
- BORDWELL David, *Pandora's Digital Box : Films, Files, and the Future of Movies*, Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012.
- CIMENT Michel, « Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n° 262, décembre 1982, p. 27-34.
- DANEY Serge, « Coppola : gigotons sous la pluie », *Libération*, 29 septembre 1982, p. 22-23.
- DANEY Serge, HENRY Jean-Jacques et LE PÉRON Serge, « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979, p. 15-24.
- DE BARONCELLI Jean, « Un soir de fête avec Tati », *Le Monde*, 22 décembre 1974.
- DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », 2004.
- DUBOIS Philippe, « Mouvements improbables. Parcours d'exposition » [2002-2003], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma », 2011, p. 263-309.
- DUBOIS Philippe, RAMOS MONTEIRO Lúcia et BORDINA Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, « Zeta Cinema », 2009.
- FIESCHI Jean-André, *La Voix de Jacques Tati*, Strasbourg, Limelight – Les Éditions Ciné-fils et le Festival Cinéma de Mulhouse « Espoirs en 35 mm », 1996.
- FOX Jesse David, « What The Critics Are Saying About *The Hobbit's* High Frame Rate », *Vulture*, 14 décembre 2012. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.vulture.com/2012/12/critics-on-the-hobbits-high-frame-rate.html>.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2008.

- GAUDREAUULT André et MARION Philippe, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2013.
- GAUDREAUULT André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- GRUSIN Richard, « DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions » (2006 et 2007), dans DENSON Shane et LEYDA Julia (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016, p. 65-87.
- GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « 200 motels », *Jeune cinéma*, n° 61, février 1972, p. 43-44.
- JULLIER Laurent, « L'ère numérique : vers l'évanescence du trucage », *1895*, n° 27, 1999, p. 113-120.
- LACOMBE Alain, « Parade », *Écran*, n° 33, février 1975, p. 57-58.
- LÉVY Boris, « “Saraband”, ultime film d'Ingmar Bergman, diffusé à la télévision suédoise », *Le Monde*, 3 décembre 2003, p. 32.
- LUCAS Christopher, *Crafting Digital Cinema: Cinematographers in Contemporary Hollywood*, University of Texas at Austin, 2011.
- MALAUSA Vincent, « “Le Hobbit 3 : la bataille des 5 armées”, hideux et bête, le cauchemar se termine enfin », *L'Obs avec Le Plus*, 12 décembre 2014. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://leplus.nouvelobs.com/contribution/1287905-le-hobbit-3-la-bataille-des-5-armees-hideux-et-bete-le-cauchemar-se-termine-enfin.html>.
- MANOVICH Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, « Perceptions », 2010.
- MURY Cécile, « Le Hobbit : La Bataille des cinq armées », *Télérama*, n° 3387, du 13 au 19 décembre 2014, p. 49.
- NIELSEN Michael, « Hollywood's High Frontier: The Emergence of Electronic Cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 36, n° 2, printemps 1984, p. 31-42.
- NIELSEN Michael, « Labor's Stake in the Electronic Cinema Revolution », *Jump Cut*, n° 35, avril 1990, p. 78-84.
- NIOGRET Hubert, « Deux cents motels (200 motels) », *Positif*, n° 136, mars 1972, p. 68-69.



- PÉREZ Michel, « Coppola prépare une machine à remonter le temps », *Le Matin*, 2 octobre 1982.
- PHILIPPON Alain, « Minnelli, mine de rien », *Cahiers du cinéma*, n° 340, octobre 1982, p. 59-61.
- PULVER Andrew, « The Hobbit's Gandalf almost proved a greenscreen too far for Ian McKellen », *The Guardian*, 20 novembre 2013. Dernière consultation le 14 septembre 2023 [En ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/20/the-hobbit-gandalf-ian-mckellen-almost-quit-acting>.
- RODOWICK David N., *The Virtual Life of Film*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2007.
- ROCHEREAU Jean, « Parade », *La Croix*, 14 mai 1974.
- SOTINEL Thomas, « Bergman, messages sur l'état de l'union », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> juillet 2005, p. 26.
- TOBIN Yann, « Face-à-face », *Positif*, n° 527, janvier 2005, p. 39-40.
- TRANCHANT Marie-Noëlle, « Ingmar Bergman, vingt ans après », *Le Figaro*, n° 18774, mercredi 15 décembre 2004, p. 23.
- YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co, Inc., 1970.