

## Introduction : L'effet de reconnaissance

### La citation énigmatique

En gros plan, une main pose sur le disque l'aiguille d'un très vieux phono. Son un peu grêle de piano : à la main gauche, de minuscules arpèges de deux notes battent la mesure, tandis qu'à la main droite une petite mélodie inconclusive semble annoncer quelque chose. Pour moi qui ai souvent écouté *Le Voyage d'hiver*, la citation est indubitable, immédiatement reconnue. Ce cycle de *lieder* de Schubert raconte un voyage métaphorique vers la mort, et son dernier *lied*, dont le film n'a gardé que l'introduction, raconte la rencontre du Voyageur – du *Wanderer* romantique – avec un personnage, le joueur de vielle, qui incarne muettement cette mort.

Ce sont les toutes premières images de l'avant-dernier film de Bergman, *Larmar och gör sig till* (1997) ; le personnage qui écoute du Schubert est pour l'instant dans un asile psychiatrique, où peu après il verra apparaître « Sa Majesté » la Mort, sous la forme d'un clown blanc<sup>1</sup>. Tout est donc fort clair, du moins pour qui a entendu le message caché dans la petite musique : elle annonce, sur un autre mode et un autre ton, la mort qui va apparaître. Mais que se passe-t-il si je ne connais pas cette œuvre ? Je peux néanmoins voir le film, et même le comprendre : il reste l'étrangeté de ce personnage qui remet par trois fois la même musique sur le tourne-disque ; il reste que Schubert est une figure importante de l'œuvre (on verra un film sur

---

• 1 – D'où le titre français, *En présence d'un clown*, alors que le titre original suédois est une citation du célèbre monologue de *Macbeth* ; la pièce de théâtre également tirée du même scénario a été titrée, plus justement, *S'agite et se pavane*. Pour un commentaire plus détaillé, je me permets de renvoyer à mon article, « To the last syllable of recorded time », *Cinéma 04*, automne 2002 ; voir aussi Jean NARBONI, *En présence d'un clown*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2008.

ses derniers jours); il reste, si on y est sensible, l'atmosphère mélancolique de cette musique aigrette. Pourtant, cela me privera de rendre absolument justice aux intentions de Bergman : alors que l'apparition « en chair et en os » de la Mort prend la forme grotesque d'un clown, féminin et salace de surcroît, l'évocation de la mort dans le *lied* est indirecte, délicate, rêveuse, elle renvoie à une mort abstraite – et l'opposition de ces deux idées de la mort est au cœur du film.

Ce genre de citation n'est pas rare en cinéma, dans les films d'auteur mais pas seulement. Que se passe-t-il par exemple lorsque, vers la fin de *Vivre sa vie* (1962), la voix *off* de Jean-Luc Godard lit des fragments du *Portrait ovale* de Poe? ou quand, dans la boîte de nuit où se rend le héros de *Point Blank* (John Boorman, 1967), apparaît une reproduction en noir et blanc de la *Bethsabée au bain* de Rembrandt? Le spectateur se voit confronté à l'imprévisible irruption d'une œuvre d'art. Dans les trois exemples que je viens de donner, il s'agit d'œuvres célèbres, citées de manière sinon littérale, du moins assez exacte. Qui pourrait jurer cependant que tous les spectateurs de ces films auront identifié les œuvres citées, auront pu être sensibles aux modifications que leur citation leur fait subir, et auront compris la raison de leur présence? Le *lied* de Schubert n'est là que par quelques notes de son introduction. La fable de Poe, essentielle au film (la voix de JLG le dit expressément : « c'est notre histoire, un peintre qui fait le portrait de sa femme »), est escamotée dans sa dimension fantastique : à charge pour le spectateur de s'en souvenir. La reproduction du tableau de Rembrandt est en noir et blanc; projetée en fond de décor durant quelques secondes, elle succède à d'autres images, des visages de femme surtout : même si on reconnaît cette peinture, que faire de Rembrandt, de Bethsabée (qui se souvient vraiment de l'histoire de cette héroïne biblique?).



Godard : Poe.



Point Blank : Rembrandt.

Voir un film est un acte culturel, qui suppose qu'on connaisse certaines choses – les mêmes, à vrai dire, que dans nombre d'autres circonstances de la vie en société, impliquant un certain bagage commun. Cette question des connaissances, de leur plus ou moins grande extension, de leur distribution dans divers publics relève de la sociologie, et je n'ai guère à en dire, en dehors de mon expérience de quarante ans d'enseignement à l'université, qui m'a sans cesse réappris que le savoir culturel, très inégalement partagé, l'est rarement comme on s'y attendrait. Mais en outre, un film dispose de toute une gamme de moyens pour me communiquer une référence culturelle, me mettre en sa présence et provoquer éventuellement ma reconnaissance. Ces moyens vont du plus direct au plus souterrain, et ce que le film suppose de son spectateur est bien différent selon les cas.

## La référence expresse : la citation et son « cadre »

Pour s'assurer que le spectateur va reconnaître, voire identifier, une œuvre citée, le film a plusieurs solutions. On pourrait par exemple penser que le titre d'un film est une indication précieuse, et il est vrai que, s'il s'appelle *Hamlet* ou *L'Avare*, on est en droit d'attendre, non seulement une citation, mais une adaptation. En dehors de ce cas particulier, le titre, qui n'entretient avec le film qu'un rapport assez arbitraire, peut plus souvent tromper que guider la reconnaissance. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe* de Renoir (1959), il y a bien une scène de pique-nique en plein air (pas exactement un déjeuner, pas vraiment sur l'herbe), mais elle ne cite aucune des toiles de Monet, de Cézanne, de Manet qui portent ce titre. On en gardera, au mieux, l'idée d'une vague référence à des contemporains et amis d'Auguste Renoir – lequel n'a pas peint de *Déjeuner sur l'herbe* mais dont l'esprit, peut-être, est évoqué dans le film.

Un moyen moins ambigu consiste à produire, à l'intérieur même du film, un cadre culturel qui aide à situer l'œuvre et à la reconnaître. On peut ainsi montrer le titre du livre dont un extrait est lu (ce que fait Godard avec Poe dans *Vivre sa vie* en 1962, avec *Capitale de la douleur* d'Eluard dans *Alphaville* en 1965). On peut présenter une œuvre de musique dans un concert (cela donne déjà, au moins, une indication sur le genre de musique). S'agissant de peinture, son cadre le plus évident est le musée. Lorsque, dans *Les Amants du Pont-Neuf* (Leos Carax, 1991), Juliette Binoche pénètre la nuit dans la grande galerie du Louvre, elle y passe devant quelques toiles historiques (dont *Le Radeau de la « Méduse »*), pour



Carax : Géricault.

aboutir en plan rapproché devant un autoportrait de Rembrandt; ce cadre ne saurait à lui seul souffler l'identité des œuvres reproduites à qui ne les connaît pas, mais il les situe avec efficacité. De même, lorsque, au début du *Syndrome de Stendhal* (Dario Argento, 1996), Asia Argento erre dans le musée des Offices à Florence, elle explore un autre site touristique fameux et les œuvres qu'elle regarde, de la *Bataille de San Romano* d'Uccello à la *Méduse* du Caravage, sont toutes célèbres – jusqu'à la *Chute d'Icare* de Bruegel dans laquelle elle s'abîme.

À défaut de musée, on peut jouer des ressources de la collection privée et même du « musée imaginaire ». Dans la salle de conférences de la station spatiale de *Solaris* (Tarkovski, 1972), cinq reproductions d'œuvres de peinture sont accrochées à la paroi; l'une d'elles (*Les Chasseurs dans la neige*, de Bruegel) est longuement contemplée par la jeune femme au statut ontologique indéfini, et la caméra l'explore pour nous, détail par détail. Les cinq tableaux reproduits sont tous de Bruegel; on y reconnaît *La Tour de Babel* et *La Chute d'Icare*; le film n'en dit pas plus, mais un contexte culturel est créé, sans équivoque. De manière

différente, une reproduction des mêmes *Chasseurs dans la neige* est utilisée dans la brève scène de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) où Kirsten Dunst exprime sa mélancolie en exposant sur les rayonnages de la bibliothèque les reproductions de certains tableaux. Le filmage en caméra à l'épaule ne s'arrête sur rien longuement, et les *Chasseurs*, comme les autres peintures reproduites, ne sont vus que fugitivement. Mais l'« effet musée » lié à la bibliothèque d'art joue son rôle, et, comme aux Offices dans le film d'Argento, on repère (moins aisément, sans doute) une succession d'œuvres très connues (le *David et Goliath* du Caravage ou l'*Ophélie* de



Argento : Piero



Hill cerf.

Millais), d'un peu moins connues (le *Pays de Cocagne* de Bruegel), et de très peu connues (un dessin de Carl Fredrik Hill).

Cette scène de *Melancholia* est précieuse pour ce qui m'occupe, à un double titre. D'abord, les *Chasseurs dans la neige*, qui n'y sont qu'entraperçus, avaient déjà été montrés, bien plus longuement, au prologue, dans un plan contemplatif et statique, où le tableau commençait à brûler : lorsque l'image réapparaît entre les mains du personnage, la relation se fait quasi automatiquement entre ces deux apparitions, et même le spectateur qui n'a jamais entendu parler de cette œuvre de peinture peut du moins comprendre qu'elle joue un rôle dans la mélancolie du personnage et du film. D'autre part, la suite des œuvres exhibées par Kirsten Dunst dans la scène de la bibliothèque est loin d'être indifférente : elle commence par ce Bruegel qui a brûlé auparavant, se poursuit par une Ophélie et une tête coupée suffisamment angoissantes, un Pays de Cocagne qui renvoie indirectement à la vanité<sup>2</sup>, et se termine par Hill. Le geste du personnage consiste à remplacer des reproductions de peintures géométriques et constructivistes par des œuvres connotant toutes la mélancolie, et cette dernière reproduction est la plus significative de toutes : c'est l'œuvre de quelqu'un qui a eu l'ambition d'être le plus grand peintre de son époque, et qui est devenu fou ; dans une histoire de fin du monde où règne la mélancolie, cette citation obscure est aussi plus profonde que celle, élégante mais lointaine, de Caravage et même celle, un peu convenue, de Bruegel.

Que nous disent ces quelques exemples ? D'abord que la construction d'un « cadre » culturel pour la présentation des œuvres de peinture citées par un film est toujours efficace, à tout le moins en attirant l'attention sur le fait qu'une référence est opérée. Même si le spectateur ne reconnaît pas l'œuvre citée, il sait du moins qu'une citation est faite (cas typique, le cerf de Hill). En outre ce cadre est un outil sémantique commode. Faire apparaître une œuvre de peinture dans un musée ou à défaut, dans une collection systématique, cela peut faciliter la reconnaissance de l'œuvre comme œuvre, mais surtout cela lui donne du sens. Les cinq toiles de Bruegel au mur de la station spatiale font « résonner » les *Chasseurs dans la neige* tout autrement que la collection de livres d'art dans le manoir du riche anglais ; au reste, le musée est un cadre tellement attendu pour des œuvres de peinture que Carax et Argento peuvent faire accepter à leur spectateur qu'un autoportrait de Rembrandt soit vu au Louvre (qui n'en possède aucun), et *La Chute d'Icare*, aux Offices (alors qu'elle est à Bruxelles).

Mais bien sûr, ce qui ressort de ces trop lapidaires descriptions, c'est que le film joue toujours plusieurs cartes sémiotiques à la fois. Pour en rester à la toile de

---

<sup>2</sup> – Voir dans le présent volume l'analyse de Marie-Camille BOUCHINDOMME, « La mélancolie des images (*Melancholia* de Lars von Trier) », p. 205-218.

Bruegel citée par Tarkovski et von Trier, elle est, dans le premier cas, découpée en fragments qui insistent sur de nombreux détails figuratifs, dans le second cas, citée deux fois. Dans l'un et l'autre cas, l'œuvre, à défaut d'être préalablement connue du spectateur, sera ainsi *reconnue* par lui, investie, appropriée. On le voit encore mieux dans le cas de l'énigmatique citation du brame du cerf de Hill, laquelle reste évidemment, « cadre » ou non, parfaitement irreconnaissable pour la majorité des spectateurs, qui n'a jamais entendu parler de ce peintre<sup>3</sup> – mais parfaitement expressive, quoique obscurément. Le spectateur, qui entrevoit cette image étrange et inconnue comme point final d'un défilé d'œuvres célèbres, ne peut que la rapporter à cette liste, supposer que c'est aussi une œuvre, sinon célèbre (car il la connaîtrait), du moins importante à quelque titre<sup>4</sup>. C'est cette insistance perceptible, ou plutôt, la manière dont elle pousse le spectateur à accorder son attention de manière particulière aux œuvres citées, que j'appelle « effet de reconnaissance » (« effet », car cela, encore une fois, ne présuppose pas qu'on soit toujours capable de *nommer* ce qu'on « reconnaît » comme souligné).

## La référence implicite (et la pseudo-citation)

Avec la citation de Hill, et les résonances profondes mais dissimulées qu'elle peut avoir, on voit se profiler un cas bien plus fréquent, celui de la citation incomplète, approximative, non située, voire détournée ou déformée, et qui suppose un jeu plus complexe avec le spectateur, entre connivence culturelle et simple disponibilité au signifiant. Lorsque Tarkovski cite *L'Adoration des Mages* dans *Le Sacrifice* (1986), l'œuvre est non seulement nommée mais longuement commentée, de manière presque didactique pour qui n'en connaîtrait rien. Au contraire l'apparition de la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca dans la longue scène initiale de *Nostalghia* (1983) est remarquablement dénuée de commentaire. Le jeu



Tarkovski : Vinci.



Tarkovski : Ucello.

- 3 – Je dois moi-même à Alain Bonfand de m'avoir instruit sur ce point, et l'en remercie.
- 4 – Il n'est pas difficile d'imaginer ce qui a pu motiver von Trier à l'insérer (génie et folie).

dramatique et scénique fait parfaitement comprendre son rôle dans l'histoire que raconte le film : c'est une image thérapeutique (voire miraculeuse), et elle souligne, muettement mais clairement, la frustration du personnage de femme. Si on ne sait rien de cette œuvre, en revanche, on ne saisira pas la stratégie figurative complexe qui a amené Tarkovski à filmer, non la fresque elle-même, mais une reproduction à l'identique, dans un décor qui n'est pas le sien<sup>5</sup>.

On bute évidemment ici, une nouvelle fois, sur l'éternelle question de la culture du spectateur, et même de son étendue : une chose est de reconnaître cette œuvre souvent reproduite, une autre est de savoir avec précision à quoi elle a servi historiquement et en quel lieu – et c'est bien pourquoi le film, prudemment, ne fait rien reposer d'essentiel sur une identification parfaite de l'œuvre (identification qui n'ajoute que des connotations). Il en va ainsi très souvent dans les films, où la présence, avouée ou un peu dissimulée, de citations picturales doit pouvoir jouer également pour ceux qui savent et pour ceux qui ne savent pas. Pour prendre un exemple célèbre, les reproductions de tableaux qui occultent l'orifice dans la paroi par lequel Norman Bates va regarder Marion Crane se doucher, dans *Psycho* (1960), peuvent donner lieu à une triple lecture : pour tout le monde, ce sont des caches que l'on ôte pour se livrer au voyeurisme ; qui est un peu plus attentif verra qu'ils représentent, chez van Sant un garçon fermant une porte avant d'étreindre une femme, chez Hitchcock deux vieillards autour d'une femme nue ; enfin, qui a une connaissance plus précise de la peinture y retrouvera *Le Verrou* de Fragonard et une *Suzanne au bain* d'auteur inconnu.

Il en va de même lorsque la citation est, non pas littérale mais déguisée et plus ou moins allusive. Dans *Quo Vadis?* de Guazzoni (1913), un combat de gladiateurs est filmé de manière à reproduire littéralement, à sa fin, une toile alors célèbre de Gérôme, *Pollice verso*. Ou bien, le *Cauchemar* de Füssli imité par Rohmer dans *La Marquise d'O.* (1976). Dans l'un comme l'autre cas, il n'est pas indispensable de reconnaître ces œuvres ni même de repérer leur présence, ce qu'elles servent à exprimer n'étant pas obscur : une certaine conception de l'Antiquité – et une certaine conception de l'esthétique du *tableau* – dans *Quo Vadis?*, une atmosphère trouble et ténébreuse dans



Quo Vadis? : Gérôme.

• 5 – Voir la belle analyse de Luc VANCHERI, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 113 sq.





Gérôme Pollice verso.

*La Marquise d'O*. (et dans *Psycho*, l'idée d'un viol). La reconnaissance, cependant, a pour effet quasi immédiat d'alerter le spectateur sur le fait de la citation, et donc de l'avertir qu'il a affaire à un film dont la *semiosis* se joue à plusieurs niveaux.

J'ai pris des exemples de peinture, mais la citation musicale, presque toujours expresse, quoiqu'elle pose plus frontalement encore le problème de la culture (la musique du passé étant généralement moins familière que la peinture du passé), joue aussi plus naturellement, plus souplesment sur les qualités expressives propres du médium. Lorsque le jeune homme amoureux de sa très jeune belle-mère joue du Schumann (Bergman, *Sourires d'une nuit d'été*, 1955), même le spectateur le moins connaisseur de musique romantique peut sentir la véhémence passionnée de ce morceau ; le spectateur pianiste, ou simplement amateur, aura en prime de pouvoir la confirmer en nommant la pièce : *Aufschwung* (« élan »). Pour prendre un exemple où je ne sois pas dans ce rôle du connaisseur, la citation d'un morceau de David Bowie dans *Mauvais Sang* (Carax, 1986), me laisse incapable de dire comment il s'appelle et d'où il vient, mais j'en reçois comme tout le monde la connotation énergétique.

On peut avoir une connaissance très précise du référent, ou savoir seulement de qui est l'œuvre citée, ou seulement son sujet, ou, vaguement, qu'elle appartient à une culture spécialisée (« classique » ou non). Aussi, pour un film, entrer dans la voie de la citation cachée, de l'allusion ou de la pseudo-citation, mène-t-il à engager le spectateur dans une activité, imprévisible dans ses méandres, mais de nature nécessairement analytique. Un dernier exemple sur ce point : lorsque, dans la



grande scène centrale (celle de l'entreprise de séduction du dieu sur Rachel) de *Hélas pour moi* (Godard, 1993), on voit soudain apparaître *ex nihilo*, en guise de marque-page dans un livre ouvert, une carte postale représentant l'*Angelus dubiosus* de Klee (1939), l'effet est complexe, et à la surprise de cette apparition inattendue s'ajoute la perplexité quant à la référence. Beaucoup de spectateurs, surtout s'ils connaissent un peu les goûts de Godard, penseront à Klee, mais peu sauront nommer cette œuvre, qui n'est pas des plus connues. Qu'en faire, dès lors, dans mon appréhension du film ? dois-je aller au-delà de la force, indéniable, de sa brusque apparition ? dois-je par exemple m'attacher au titre – cet ange dans le doute qui pourrait, après tout, être Rachel... Je n'insiste pas : on entre là dans la voie de l'interprétation, et on sait comment elle est pavée – mais là encore le film a ménagé ma *reconnaissance* de ce que je ne connais pas forcément.



Godard : Klee.

## De la surprise au ressaisissement

Ce dernier exemple met en évidence un trait assez important de la citation érudite ou déguisée : la surprise. Celle-ci peut d'ailleurs prendre bien des formes, en dehors de l'apparition soudaine, et par exemple, être véhiculée par l'intermédiaire d'un personnage. Un cinéaste comme Albert Lewin a beaucoup aimé cette situation, à la fois narrative et figurative, d'un personnage qui découvre un tableau, et permet au film de nous le faire découvrir à notre tour<sup>6</sup>. On reconnaît là le schème de la première scène du *Portrait de Dorian Gray* (1945), à la fin de laquelle on voit tout à coup le fameux portrait, en couleurs, ou celui de la scène finale de *The Moon and Sixpence* (1942), lorsque, après en avoir entendu longuement parler, on voit enfin les œuvres du peintre. Plus nettement encore, l'étonnement d'Ava Gardner devant le portrait d'elle que brosse James Mason dans *Pandora* (1951), et la véritable stupéfaction de George Sanders découvrant la *Tentation de saint Antoine* dans *Bel-Ami* (1947). Dans ces deux derniers cas, une bonne part de la

• 6 – Sur Lewin et sa façon de faire survenir (ou « sous-venir ») la peinture dans des films, je renvoie à Alain BONFAND, *Le cinéma saturé*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Vrin, 2011, et à Pierre-Henry FRANGNE, « Que tout, au monde, existe pour aboutir à un film. Albert Lewin, l'art et les arts », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 112/113, Centre Pompidou, « Le cinéma surpris pas les arts », été-automne 2010.

surprise vient du style incongru de ces œuvres : un Max Ernst dans un salon en 1880, un pseudo-Chirico peint à bord d'un bateau par un personnage vieux de quelques centaines d'années. Mais la surprise est amplifiée par l'effet d'apparition quasi magique. Lewin joue sciemment d'un trait psychologique bien connu : la force de la première sensation, celle qui nous atteint avant que nous ayons pu commencer à réfléchir. L'espace d'un moment, nous percevons quelque chose d'innomé, qui nous étonne et dont nous pressentons, sans bien savoir comment, que cela est essentiel.

Surprendre le spectateur par l'apparition d'une œuvre de peinture, c'est en un sens également donner un cadre à cette œuvre – non plus un cadre référentiel et qui permettrait l'identification, mais un cadre sensoriel, qui exhause l'œuvre citée, la propose à l'attention, la désigne comme intéressante. Au reste cette méthode de la surprise peut prendre bien des formes, dont certaines assez détournées ou assez perverses pour désigner en ayant l'air d'ignorer. Lorsque, dans *La Nuit* d'Antonioni (1961), Marcello Mastroianni passe devant une grande toile de Sironi intitulée *La Nuit*, la caméra le suit en panoramique, et le tableau n'est vu qu'en passant (et d'ailleurs pas en entier : il manque le haut) ; c'est peu dire cependant que la reconnaissance de cette œuvre soit intéressante pour une interprétation du film, et pas seulement parce que, selon toute probabilité, elle lui a donné son titre<sup>7</sup>.



Antonioni : Sironi.

On voit où je tends : la présence d'une œuvre d'art « dans un film » peut prendre bien des formes, et par ailleurs la probabilité que cette œuvre puisse aisément être reconnue par le public du film est infiniment variable. Œuvres très célèbres proposées frontalement (Rembrandt), au contraire œuvres secrètes et oubliées présentées fugitivement (Hill, Sironi), et toute la gamme entre ces deux extrêmes : ce qu'attend un film d'une telle citation d'œuvre, ce ne peut jamais être simplement qu'elle soit reconnaissable au sens d'une photo d'identité. L'écart entre un spectateur cultivé, qui entrera avec un plaisir spécifique dans le jeu « distingué » et distinguant (au sens de Bourdieu) de la circulation des noms propres, et un spectateur inculte qui recevra « seulement » une image de plus, cet

• 7 – Là encore, je renvoie au *Cinéma saturé*, Bonfand ayant été le premier (quarante ans après le film!) à mettre en évidence ce parallélisme des titres, et la sourde présence de la mélancolie sironienne chez Antonioni. Je note que, outre que cette œuvre est citée très fugitivement, elle n'est pas des plus connues de Sironi, tant s'en faut.

écart est incontestable. Mais l'un et l'autre ont une expérience commune : dans le film qu'ils regardent, autre chose est apparu, qui a ses lois esthétiques (sensibles, émotionnelles) et sa vie propre (même si on ne la connaît pas, on doit la supposer), bref, quelque chose qui apparaît comme une *œuvre*. Le point commun en effet entre toutes ces citations, c'est que non seulement elles respectent, mais qu'elles augmentent et même parfois exacerbent le caractère d'œuvre de ce qui comparait.

Je ne peux, dans un texte aussi bref, évaluer toutes les conséquences de cette remarque. J'en garde deux (que j'ai déjà soulignées au passage). D'abord, le fait même de l'apparition, qui conditionne la présence dans le film de cet organisme étranger qu'est une œuvre de peinture. Notant que le plus souvent cette œuvre apparaissait dans quelque chose comme un cadre (parfois plutôt guillemets, parfois plutôt parenthèse), j'ai rattaché ce cadre à la nécessité d'activer l'attention et la mémoire du spectateur ; mais le cadre où s'insère l'œuvre citée dans un film a aussi pour effet de la solidifier comme œuvre, paradoxalement de l'inclure en la laissant intacte. Le problème de la « reconnaissance », c'est aussi cela : sur quel dehors du film ouvre-t-on une fenêtre, en y faisant entrer une autre œuvre visuelle ? L'autre conséquence découle de celle-ci : puisque la peinture citée dans un film n'y apparaît que détournée, encadrée de quelque manière, elle jouera dans la partition sémiotique d'ensemble une partie singulière – et cette singularité, qui s'impose au spectateur, l'amène très naturellement à la prendre en compte dans sa compréhension du film (dans son analyse, s'il se mue en exégète). L'œuvre de peinture citée dans un film n'est pas toujours identifiée (avec nom, date et généalogie), mais elle est, en ce sens, toujours *reconnue*. Que je sache ou non, précisément ou vaguement, de quoi il s'agit, je sais que cela agit et doit agir : je sais que ma lecture du film en dépend.

Il me reste deux remarques à ajouter. D'abord, sur les modalités de la présence d'une œuvre dans un film. J'ai fait jusqu'ici, avec mes exemples assez patents, comme si cette présence ne pouvait qu'être éclatante et sauter aux yeux, mais il est bien des cas de citation enfouie, presque invisible et qui n'apparaît qu'à la longue (et donc, plutôt à l'analyste qu'au spectateur). Qu'il me suffise ici de rappeler la présence souterraine de la *Desserte rouge* de Matisse dans *Deserto rosso* d'Antonioni (1964)<sup>8</sup>, ou celle des *Chasseurs dans la neige* dans *Le Miroir* (1974)<sup>9</sup>. Une telle « présence » invisible peut sembler être de toute autre nature qu'une citation directe, et en effet, pour la vision du film cela est incomparable. Mais ces citations enfouies, qui demandent à être exhumées par un travail de creusement, indiquent, tout simplement, ce qui peut être – voire doit être – également

• 8 – Là encore, suggestif parallélisme des titres, dont la découverte est due à Clotilde SIMOND, « La desserte rouge », dans Jacques AUMONT (dir.), *La Couleur en cinéma*, Milan/Paris, Mazzotta/Cinémathèque française, 1995.

• 9 – Mise en évidence, elle, par Olga Kobryn (dans son mémoire de master, inédit).

accompli à partir des citations ostensibles : elles indiquent qu'il y a là une donnée d'ordre herméneutique.

Enfin, dernière remarque, sous forme de repentir. Je suis parti de Schubert et d'une citation musicale, pour ne plus guère parler que de peinture. Je plaide évidemment la commodité (ou la quasi-impossibilité de traiter, en si peu de pages, de tous les arts). Il faudrait, pour envisager la citation musicale, passablement adapter mes propositions : le « cadre » d'une musique, dans un film, peut être le concert (qui serait l'équivalent culturel du musée). Concert public, comme à la fin de *Till gladje* de Bergman (1950), où le titre reçoit son explication : *Vers la joie*, c'est le finale de la Neuvième ; concert privé, comme l'*Aufschwung* de Schumann dans un autre Bergman que j'évoquais plus haut. Le cadre n'est pas le même, mais la manière de poser l'œuvre musicale comme œuvre, de nous la proposer, de nous la présenter, est très similaire, comme se ressemblent les divers modes de présence plus ou moins patente, plus ou moins brusque, plus ou moins décalée de l'œuvre musicale, et le fait qu'elle reste une œuvre, mais diversement interprétable (et interprétée) selon son traitement : l'*Arabesque* de Debussy n'a ni le même rôle, ni le même sens, jouée par Tippi Hedren dans *Les Oiseaux* (1963) ou présente sur la bande musicale du *Portrait de Jenny* (William Dieterle, 1948). Il existe même des citations dissimulées ou faites comme en passant, sans insister<sup>10</sup>.

J'ai déjà conclu : ce que j'ai essayé de suggérer, sous le nom un peu facile peut-être d'« effet de reconnaissance », c'est qu'il n'est pas indispensable de reconnaître, au sens usuel du mot, une œuvre d'art citée dans un film pour *reconnaître* qu'elle y joue un rôle à part, et qu'elle y est venue avec son histoire, sa généalogie peut-être, ses résonances – et que pour nous le rappeler, le film dispose de bien des moyens, qui engagent toute sa *semiosis*.

---

• 10 – J'ai commenté ailleurs, par exemple, la sourde présence de *La nuit transfigurée* de Schoenberg dans *Nouvelle Vague*. Jacques AUMONT, *Le Montreur d'ombre*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2012, p. 104.