

N°3 L'image dans le récit II/II

- **Jean-Marc Limoges**

La Mise en abyme imagée

La mise en abyme (l'œuvre dans l'œuvre) est une configuration dont tous les arts – littérature, théâtre, peinture, photographie, cinéma, musique, bande dessinée – nous auront fait entrevoir les multiples visages. Cependant, comme la mise en abyme ne se résume pas au simple « roman dans le roman », « tableau dans le tableau » ou « film dans le film » mais qu'elle peut aussi nous offrir divers métissages – bande dessinée dans le film, pièce de théâtre dans le roman, tableau dans la photo –, cette configuration peut vite gagner en complexité. Nous voudrions ici comparer la mise en abyme littéraire et la mise en abyme cinématographique, et plus particulièrement la mise en abyme cinématographique imagée (que l'on pourrait distinguer des mises en abyme sonores – voire bruitées, parlées ou musicales – et « écrites ») ; film dans le film certes, mais aussi émission de télévision dans le film, tableau dans le film, photo dans le film, etc. Plus précisément encore, c'est aux rapports temporels entre l'image dans le film et le film lui-même que nous voudrions réfléchir afin d'établir ceux qui seraient propres à la mise en abyme cinématographique imagée (et que les mises en abyme littéraires – ou que les mises en abyme cinématographiques sonores ou écrites – ne sauraient nous offrir, sinon au prix de diverses contorsions). Nous proposerons, à partir des incontournables travaux de Lucien Dällenbach sur la mise en abyme en littérature, de la brillante suite que lui a donnée Dominique Blüher au cinéma

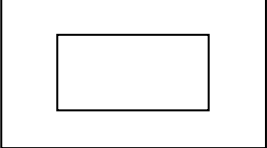
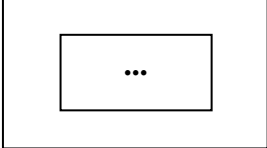
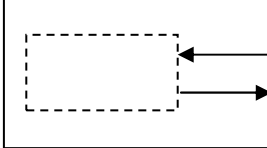
et d'une précision sur laquelle Sébastien Févry a attiré notre attention, cinq rapports temporels possibles, dont le dernier seulement – celui que nous ajouterons à la liste – sera propre à la mise en abyme cinématographique imagée.

Types de mises en abyme

Dans *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Lucien Dällenbach, passant en revue les ouvrages ayant porté sur la mise en abyme depuis le fameux *Journal* (1889-1939) d'André Gide, remarque d'abord que plusieurs « auteurs confond[ent] sous un terme unique [« mise en abyme »] des réalités distinctes » (p. 59). Il soutient, au terme de ce survol, que la mise en abyme peut les incarner toutes les trois « sans jamais cesser de rester une » (p. 52). Il en propose alors trois « types »¹ : la mise en abyme est « simple » quand le « fragment [emboîté] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude » (p. 51), elle est « infinie » quand le « fragment [emboîté] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et (...) enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite » (p. 51) et elle est « aporistique » – ou peut-être faudrait-il dire « aporétique » – quand le « fragment [emboîté est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (p. 51). Ces précisions permettent ainsi à l'auteur de reformuler la définition de la mise en abyme qu'il avait donnée (définition que nous reformulons à notre tour pour des besoins de clarté tout en respectant la pensée de l'auteur) : « est mise en abyme tout miroir interne [ou toute œuvre emboîtée] réfléchissant [un aspect] du récit [ou de l'œuvre emboîtante] par reduplication simple, [infinie] ou [aporétique] » (p. 52). Nous reproduisons le tableau suivant (dont les icônes sont de nous) :

¹ Nous ne parlerons pas, ici, des « espèces » – ou des « mises en abyme élémentaires » (les mises en abyme « fictionnelle », « énonciative », « textuelle », « métatextuelle » et « transcendantale ») – que recense aussi Dällenbach, afin de ne pas alourdir inutilement notre propos. Il n'est qu'utile de savoir que toutes les mises en abyme dont nous parlerons seront des mises en abyme « de l'énoncé » ou plus précisément des « mises en abyme fictionnelles ».

TABLEAU I

SIMPLE	INFINIE	APORÉTIQUE
		

Pour illustrer ce qu'il entend par mise en abyme simple, Dällenbach donne plusieurs exemples tirés notamment du roman français du XIX^e siècle. Il cite *La Muse du département* de Balzac, où nous pouvons lire les fragments d'un autre roman, *Olympia ou les Vengeances romaines*, réfléchissant une partie de l'histoire ; *L'Homme qui rit* de Hugo, où nous trouvons le résumé d'une représentation écrite par Ursus, *Chaos vaincu*, mettant en scène, de façon métaphorique, le propos même du récit ; *La Curée* de Zola, où on présente d'abord la *Phèdre* de Racine, mais aussi le poème dramatique de M. Hupel de la Noue, *Les Amours du beau Narcisse et de la Nymphe Écho*, pièce dans laquelle la relation unissant les protagonistes renvoie à celle qu'entretiennent Renée et Maxime ; *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, où nous pouvons entendre une prophétie préfigurant le destin du héros, Julien ; et *Une vie* de Maupassant, où le narrateur décrit une tapisserie représentant les malheurs de Pyrame et de Thisbé annonçant également le destin de l'héroïne, Jeanne. Dans tous ces cas, une œuvre (roman, pièce, poème, prophétie, tapisserie)² réfléchit un moment de l'histoire (passé, présent ou à venir) du roman dans lequel elle se trouve.

² On aura compris que l'œuvre dans l'œuvre peut revêtir diverses formes. Ce qui, dans l'œuvre, réfléchit (ou cite ou résume) la fiction elle-même peut être, égrène Dällenbach, une « lettre » (p. 77, n. 3), un « manuscrit » (p. 92), un « livre » (p. 92), un « roman » (p. 86), une « nouvelle » (p. 77, n.1 et p. 96), un « conte » (pp. 80-81 et p. 97), une « légende » (p. 97), un « mythe » (pp. 80-81), un « refrain » (p. 94, n. 3), une « chanson » (p. 84), un « oratorio » (p. 88), une « représentation théâtrale » (p. 77, n. 3, p. 94, n. 2 et pp. 97-98), voire une « prophétie » (p. 84) ou un « présage » (p. 84) ou encore une « tapisserie » (p. 86) ou un « tableau » (p. 88 et p. 94, n. 3), bref, une « œuvre d'art » (p. 95), que celle-ci soit « peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle » (p. 95).

Pour illustrer ce qu'il entend par mise en abyme infinie, Dällenbach évoque *Paludes* d'André Gide, qui met en scène un romancier écrivant *Paludes* (pp. 42-45 et aussi p. 146, n. 2) et *Contrepoint* d'Aldous Huxley, contenant des « extraits du carnet de Philip Quarles », également romancier, rêvant d'« introduire dans le roman un romancier », puis « un second, dans le roman du premier », puis « un troisième, dans le roman du second » et « ainsi de suite, jusqu'à l'infini » (pp. 32-40 et aussi p. 146, n. 1). Il faut toutefois admettre qu'il n'y a pas, à proprement parler, dans les romans de Gide ni de Huxley, de roman reprenant le roman reprenant le roman... Dans un cas, le roman *Paludes* qu'écrit le narrateur de *Paludes* n'est pas l'histoire de quelqu'un écrivant *Paludes* (mais bien l'histoire de Tityre), dans l'autre, il n'y a même pas de roman, mais simplement l'« idée » d'un roman.

Mais Dällenbach mentionne aussi *Les mille et une nuits*, fresque dans laquelle évolue un personnage – Schéhérazade – devant passer le reste de ses jours à raconter des histoires au Sultan, et dont l'une – du moins dans la « version » de Borges – constitue l'histoire d'un personnage racontant des histoires au Sultan (p. 145, n. 1). Tzvetan Todorov rappelle le passage, tiré des *Enquêtes* de Borges :

Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui – monstrueusement – s'embrasse elle-même... Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire³...

Bien que cette lecture soit des plus convaincantes, il faut toutefois souligner que Dällenbach est revenu sur ce passage en ces termes : « La vertu auto-enchâssante (d'ailleurs partielle, contrairement à ce qu'affirme Borges dans *Enquêtes*) de cette six cent deuxième nuit est sans doute imputable à la manière dont les contes ont été réunis en recueil. *Felix culpa !* » (p. 121, n. 1). Réservez quand même l'exemple, et admettons que Schéhérazade raconte bel et bien au Sultan l'histoire de Schéhérazade racontant des histoires au Sultan...

³ T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 84.

Ce cas de figure nous oblige, à l'instar de Dällenbach, à faire une remarque d'importance, notamment pour qui désire passer des mises en abyme littéraires aux mises en abymes cinématographiques imagées : « le dédoublement interminable [c'est-à-dire la mise en abyme infinie] est littéralement [on pourrait même dire « littérairement »] voué à demeurer sinon à l'état de *programme*, du moins au stade de l'*ébauche* » (p. 145, nous soulignons). En effet, poursuit-il, « en littérature [ce procédé] ne se signale (...) qu'à l'état de *projet*, de *référence emblématique* ou de *réalisation partielle* » (p. 146, nous soulignons)⁴.

Aussi Dällenbach éprouve-t-il plus de facilité, pour illustrer la mise en abyme infinie, à puiser ses exemples dans les arts de l'image, et notamment dans la publicité. Il évoque la « boîte de cacao de marque hollandaise » sur laquelle on voit l'« image d'une jeune paysanne en coiffe de dentelle qui [tient] dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image » (p. 34, n. 1)⁵, les « réclames du *Quinquina Dubonnet*, où il y a une bouteille portant une étiquette, sur laquelle il y a la même bouteille, portant à son tour la même étiquette, sur laquelle il y a de nouveau la bouteille, portant, etc., etc. » (p. 35, n. 2)⁶, la « boî[t]e de *Quaker Oats* [sur laquelle] on voit un quaker tenant dans la main une boîte de flocons d'avoine, sur laquelle est un autre quaker tenant une autre boîte, sur laquelle est un nouveau quaker, etc. » (p. 35)⁷, exemples auxquels nous pourrions

⁴ Dällenbach explique : « La raison de cet inaccomplissement se discerne sans peine. Elle tient à la structure même d'une représentation dont la profondeur implicite se heurte aux limites du récit [...]. Non qu'une œuvre de langage ne se puisse résumer. Mais la croire capable d'englober le résumé de son résumé et, dans celui-ci, le résumé du résumé de son résumé, serait ne point compter avec la *contrainte linéaire* qui la régit. Le pourrait-elle d'ailleurs que ces résumés successifs, tour à tour interrompus et repris, en viendraient fatalement à excéder la patience et la compétence mémorielle du lecteur : la mémoire phosphorescente étant *limitée*, les *degrés d'imbrication devraient l'être aussi* ; et quand même ils ne le seraient pas, comment parviendraient-ils à susciter le vertige en se présentant selon une disposition successive ? » (pp. 145-146, nous soul.) D'ailleurs, dans son article « Mise en abyme », paru dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (1997), Dällenbach rappelait que la littérature (notamment « les comédies de Tieck ou *Les Faux Monnayeurs* ») ne nous donnaient « en littérature [qu'] une idée approchée » (p. 12).

⁵ Il s'agit d'un exemple emprunté à Michel Leiris auquel on pourrait ajouter cette autre boîte, de la même marque, sur laquelle on voit l'image d'une jeune infirmière tenant dans ses mains un plateau sur lequel on retrouve une boîte identique, aussi ornée de la même image.

⁶ L'exemple est emprunté directement à *Contrepoint* d'Aldous Huxley (p. 344).

⁷ L'exemple est emprunté à *Histoire du roman français depuis 1918* de Claude-Edmonde Magny (p. 245) qui se réfère à *Contrepoint* de Huxley.

ajouter la fameuse *Vache qui rit*, cette boîte de fromages sur laquelle « on voit une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit [*sic*] dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d'oreilles etc. »⁸ Ce passage du texte littéraire à l'image (publicitaire) donne à penser. Nous y reviendrons.

Enfin, quand vient le temps d'exemplifier la mise en abyme aporétique, Dällenbach laisse tomber les exemples picturaux pour offrir un exemple... cinématographique (d'ailleurs canonique), le *8½* de Fellini. Il ne parvient pas à donner des exemples picturaux parce que l'œuvre dans l'œuvre ne peut être l'« œuvre même » qu'à la condition qu'elle *n'apparaisse pas* dans celle-ci (en effet, si l'œuvre même *apparaissait* dans l'œuvre, la mise en abyme deviendrait automatiquement infinie). Aussi, pour qu'une œuvre soit aporétique, pour que l'œuvre dans l'œuvre soit l'œuvre même, il ne faut que la *décrire*, que l'*évoquer*, que la *rêver*, elle doit demeurer (non par impossibilité – comme c'est le cas pour la mise en abyme infinie – mais par *nécessité*) à l'état de « programme », d'« ébauche », de « projet », de « réalisation partielle » et ne jamais paraître en son centre. Citant l'article de Christian Metz, « La construction "en abyme" dans *Huit et demi*, de Fellini », Dällenbach répète que « pour que l'œuvre "en abyme" apparaisse ne faire qu'une avec celle qui la contient [c'est-à-dire pour être aporétique], il faut lui retirer toute possibilité *de se distinguer* » (p. 147, n.1, nous soul.), c'est-à-dire d'*apparaître* dans l'œuvre (d'où les pointillés dans l'icône que nous avons présentée au début). Il sera donc nécessaire de semer tout au long du récit des indices nous permettant d'affirmer que l'œuvre à faire *est* l'œuvre faite. Aussi, l'exemple par excellence de mise en abyme aporétique en littérature se trouve-t-il, selon nous, dans *La Recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, œuvre dans laquelle un romancier rêve, tout au long du livre, au livre qu'il écrira et qui est le livre que nous sommes en train de lire. Et on aura compris que cette

⁸ Cité sur le site <http://www.lettres.org/lexique/> à l'entrée « Mise en abyme » (consulté le 1^{er} janvier 2008). Cité aussi par Sébastien Févry (p. 24) et par Lucien Dällenbach dans son article « Mise en abyme » paru dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (1997).

œuvre peut être dite « aporétique » justement parce qu'elle est demeurée à l'état de programme, d'ébauche, de projet tout au long de la *Recherche*.

Modalités temporelles

Aux pages 82 à 94 de son essai, Lucien Dällenbach établit un découpage temporel qui n'a pas connu, à ce que nous en savons – ni dans son propre travail, ni dans celui de ceux qui s'en sont inspirés – tout le retentissement qu'il aurait mérité. Reprenant les avancés de Gérard Genette (notamment celles exposées dans « Discours du récit »), Dällenbach tente une systématisation de l'« *achronie* que représente toute mise en abyme fictionnelle » (p. 82, l'auteur souligne). Il suggère alors de parler de trois « espèces » de mises en abyme (voir note 1) – nous préférons cependant parler de trois « modalités temporelles » afin d'éviter toute confusion –, selon les trois « modes de discordance » (p. 83) possibles entre ce que Genette appelle le « temps de l'histoire » (l'ordre dans lequel les événements se présentent *dans la diégèse*) et le « temps du récit » (l'ordre dans lequel les événements se présentent *dans le discours*). Il propose ainsi de parler de mise en abyme « prospective » – ou « liminaire » (p. 83) ou « inaugurale » (p. 85) ou « prophétique » (p. 86), qu'il nomme aussi « *boucle programmatique* » (p. 83) –, de mise en abyme « rétrospective » – ou « terminale » (p. 87), qu'il nomme aussi « *coda* » (p. 87) – et de mise en abyme « rétro-prospective » – qu'il nomme aussi « *pivot* » (p. 89) – et qui constitue une « charnière entre un *déjà* et un *pas encore* » (p. 89).

Dans sa thèse de doctorat, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (1997), Dominique Blüher précise que la mise en abyme prospective « réfléchit *avant terme* l'histoire à venir » (p. 74, nous soulignons), que la mise en abyme rétrospective « réfléchit *après coup* l'histoire accomplie » (p. 74, nous soulignons) et que la mise en abyme rétro-prospective « réfléchit l'histoire en découvrant les *événements antérieurs* et les *événements postérieurs* à son point d'ancrage dans le récit » (p. 74, nous soulignons).

Ne s'intéressant qu'à la littérature, Dällenbach donne, comme exemples de mises en abyme prospectives, *Zauberschloss* (1830) de Ludwig Tieck, où un

personnage raconte, tout juste avant les fiançailles de Luise, une histoire qui anticipe celle du récit principal et *Les Dix petits nègres* (1939) d'Agatha Christie où une comptine annonce les diverses morts dont seront victimes les différents personnages – exemples auxquels on pourrait ajouter ceux qu'il avait lui-même précédemment donnés de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (1877) de Flaubert, où une prophétie préfigure le destin du héros et *Une Vie* (1883) de Maupassant, où une tapisserie représentant les malheurs de Pyrame et de Thisbé – décrite par le narrateur – annonce le destin de l'héroïne. Il offre ensuite, comme exemples de mises en abyme rétrospectives, *Rome* (1896) de Zola, roman au terme duquel l'abbé Pierre Froment voit dans un tableau le symbole de son propre échec à Rome et *Le Docteur Faustus* (1949) de Thomas Mann, où un oratorio résume des pans de l'histoire qui se termine. Enfin, pour illustrer ce qu'il entend par mise en abyme rétro-prospective, il rapporte l'exemple de *Henri d'Ofterdingen* (1801) de Novalis : le personnage principal découvre, au milieu du récit, un livre qui « récapitule et préfigure sa vie entière » (p. 91).

Il est toutefois une autre modalité temporelle que ne pouvait pas offrir la littérature et que peut, en revanche, offrir le cinéma. Dällenbach l'entrevoit d'ailleurs, par la négative, quand il écrit : « incapable de dire la même chose *en même temps* qu'elle, l'*analogon* de la fiction, en le disant *ailleurs*, le dit à *contretemps* et sabote par là même l'avancé successive du récit » (p. 82, l'auteur souligne). Dominique Blüher, reprenant le travail là où Dällenbach l'avait laissé, ajoute à ces trois modalités temporelles – qu'elle nomme indifféremment « espèce » (p. 74), « type » (p. 86), « fonction » (p. 74) ou « catégorie » (p. 85) –, une quatrième possibilité, que le cinéma accomplit. Elle parle de mise en abyme « simultanée » – qu'elle nomme aussi « *arrière-fond* » – pour qualifier ces configurations dans lesquelles une « action (...) se déroule *en même temps* dans une salle de cinéma et à l'écran » (p. 87, nous soulignons). Il faudrait toutefois ouvrir une telle définition, trop restrictive, afin de pouvoir l'appliquer à toute autre configuration que le « film dans le film », en insistant sur ceci que la mise en abyme simultanée peut reposer sur n'importe quel support, qu'il soit visuel (film

certes, mais aussi tableau, photo, etc.), voire sonore (musique, chanson, etc.) ou même écrit (roman, poème, etc.).

Blüher tente à son tour d'illustrer ces différentes modalités temporelles au cinéma. Elle donne d'abord, comme exemples de mises en abyme prospectives, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (R. W. Fassbinder, 1982), dans lequel le film que regarde Veronika (Rosel Zech), au début du film même, annonce son propre déclin ; en effet, précise Blüher, « l'extrait du film second *Schleichendes Gift* résume (...) par son titre "poison lent", l'histoire de Veronika Voss que le film dévoilera par la suite » (p. 76). Mais Blüher cite aussi *La Passion de Jeanne d'Arc* (C. Th. Dreyer, 1928) qui apparaît dans *Vivre sa vie* (J.-L. Godard, 1962) et qui annonce la mort de Nana (Anna Karina) à la fin du film même, ainsi que la fameuse séquence d'actualités *News on the March* ouvrant *Citizen Kane* (O. Welles, 1941) et qui révèle un avant-goût de l'histoire à laquelle nous assisterons. Elle offre ensuite, comme exemples de mises en abyme rétrospectives, les divers extraits de films qui ponctuent *Crime and Misdemeanors* (W. Allen, 1989) et qui réfléchissent, chaque fois, une partie de l'histoire dont nous venons d'être témoins. Elle présente aussi, comme exemples de mises en abyme rétro-prospectives, *Les Aventuriers* (R. Enrico, 1966), au début duquel est tourné un film amateur « qui dévoilera aux chercheurs (au milieu du film) l'emplacement du trésor » (p. 85) et *Splendor* (E. Scola, 1988), à l'intérieur duquel est projeté *It's a Wonderful Life* (F. Capra, 1946), qui résume et préfigure la situation de Jordan (Marcello Mastroianni). Enfin, après l'exemplification, au cinéma, de ces « trois catégories que l'on a pu emprunter à la critique littéraire » (p. 86), Blüher expose, comme exemples de mises en abyme simultanées, *Sherlock Jr.* (B. Keaton, 1924) et *The Hard Way* (J. Badham, 1991), mais surtout *Saboteur* (A. Hitchcock, 1942), suspense à la fin duquel Frank Frye (Norman Lloyd), poursuivi par des policiers armés, se réfugie dans un cinéma où il se défend par des coups de feu, tandis que, derrière lui, sur l'écran, un homme tire aussi des coups de feu.

Matière de l'expression

Dans *La Mise en abyme filmique : essai de typologie* (2000), Sébastien Févry, s'inspirant des travaux de Christian Metz (et, par son intermédiaire, de ceux de Louis Hjelmslev), distingue la mise en abyme « homogène », la « mise en abyme qui s'exprime par le biais d'une seule matière de l'expression » (p. 30) de la mise en abyme « hétérogène », la « mise en abyme (...) qui se déploie en usant du son et de l'image » (p. 30). Les premières, précise-t-il, peuvent être « imagées », « verbales », « musicales », « bruitées » ou « graphiques ». Aussi, si l'on suit bien ses exemples, est « imagée » la mise en abyme qui se manifeste par l'image *du film emboîtant* (et non celle dont l'œuvre *emboîtée* se manifeste par l'image), est « sonore » la mise en abyme qui se manifeste par le son *du film emboîtant* (et non celle dont l'œuvre *emboîtée* se manifeste par le son), etc. Toutefois, il ne suffit pas, selon nous, de ne porter attention qu'à la matière à laquelle l'œuvre emboîtante (celle que nous percevons) recourt pour manifester son contenu, mais il s'agit aussi de porter attention à celle à laquelle l'œuvre *emboîtée* (celle que perçoivent ou que peuvent percevoir les personnages) recourt pour manifester le sien, puis d'observer comment, en somme, celle-ci se manifeste *dans et par* celle-là. En fait, Févry ne semble s'intéresser qu'aux configurations que nous pourrions appeler « directes » – une *image emboîtée* se manifestant par l'*image emboîtante*, un *son emboîté* se manifestant par le *son emboîtant*, etc. – et laisser de côté les configurations que nous pourrions nommer « indirectes ». Comment qualifier, par exemple, un tableau mis « en abyme » dans un roman ? Est-ce une mise en abyme « imagée » ou « graphique » ?

Nous maintenons pour notre part que la mise en abyme imagée recoupe les œuvres emboîtées reposant sur un support (un canal) dont le contenu peut, être vu et par les personnages, et par les spectateurs. On remarque que le support (le canal) emboîté pourra certes prendre diverses formes (film, émission, bande dessinée, etc.), mais qu'il se manifestera toujours, par l'image, *dans le film*, et sera toujours manifesté par l'image *du film*. Ainsi, les mises en abyme imagées constituent des configurations qui mettent en leur centre des affiches, des photos, des tableaux, voire même des pièces de théâtre ou de marionnettes qui seront vus,

à la fois, et par les personnages, et par les spectateurs. Passons en revue des exemples de mises en abyme cinématographiques imagées prospectives, rétrospectives, rétro-prospectives et simultanées, puis, tentons de voir si une nouvelle modalité temporelle ne pourrait pas être recensée.

* * *

Mise en abyme imagée prospective

Fright Night (T. Holland, 1985) s'ouvre sur une émission de télévision mettant en vedette Peter Vincent (Roddy McDowall) pratiquant un exorcisme. Le film lui-même se terminera par une semblable scène d'exorcisme pratiquée par Vincent.

Being John Malkovich (S. Jonze, 1999) s'ouvre sur une pièce de marionnettes dans laquelle un pantin de bois effectue une danse qui sera reprise par John Malkovich (lui-même) beaucoup plus tard dans le film.

Plus loin, dans le même film, nous assistons à une discussion entre deux marionnettes, discussion qui sera immédiatement (et textuellement) reprise par les deux personnages, Craig (John Cusack) et Maxin (Catherine Keener), qu'elles représentaient.

Mise en abyme imagée rétrospective

Dans *Annie Hall* (W. Allen, 1977), nous assistons à une scène dans laquelle Alvy (Woody Allen) rompt avec Annie (Diane Keaton). Quelques instants plus tard, nous revoyons la même scène, jouée par deux jeunes comédiens (Charles Levin et Robin Mary Paris) pratiquant la dernière pièce d'Alvy. La scène a donc des airs de déjà-vu.

Dans *Pee-wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985), Pee-wee (Paul Reubens) assiste, dans un ciné-parc, à un film inspiré de sa propre vie. Il nous est alors donné de revoir des scènes rappelant vaguement – puisqu'elles ont été évidemment embellies pour le film – celles que nous avons déjà vues précédemment.

Mise en abyme imagée rétro-prospective

Dans *American Psycho* (M. Harron, 2000), nous surprenons le jeune et ambitieux cadre Patrick Bateman (Christian Bale) s'adonner à des activités physiques devant son téléviseur. Scène semblable dans *Short Cuts* (R. Altman, 1993) où nous découvrons l'aviateur cocufié Stormy Weathers (Peter Gallagher) s'adonner à des activités tout aussi physiques (mais moins constructives) pendant que le téléviseur, là encore, diffuse ses images au second plan. Or, si, dans les deux cas, nous avons une mise en abyme rétro-prospective, le second, se double aussi d'une mise en abyme simultanée. Dans le premier cas, Bateman fait ses exercices devant le film d'horreur *The Texas Chain Saw Massacre* (T. Hooper, 1974) alors qu'il a *précédemment* tué, à coups de hache, l'un de ses collègues de travail et assassinera *subséquemment*, à la scie mécanique, une jeune prostituée. Dans le second cas, Stormy a tronçonné, tronçonne et tronçonnera les meubles de son ex-copine au moment même où, derrière lui, une émission de bricolage nous montre un homme percer un mur.

Mise en abyme imagée simultanée

Dans *Saboteur* d'Alfred Hitchcock (l'exemple était donné par Dominique Blüher), un homme entre dans un cinéma pour semer les policiers qui le poursuivent. Or, il nous est permis de voir, *à l'écran*, un homme tirer un coup de feu, immédiatement suivi d'un second coup de feu tiré, *devant l'écran* celui-là, par le fugitif. On le constate, cette mise en abyme est simultanée en cela que les deux actions se déroulent *en même temps*.

Même cas de figure dans *Fright Night* (dont nous avons parlé plus haut). Au début du film, le jeune Charley Brewster (William Ragsdale) aperçoit, par la fenêtre de sa chambre, deux hommes qui transportent un cercueil tandis que son amie Amy (Amanda Bearse), assise devant le téléviseur, regarde une émission qui présente, au même moment, des hommes transportant un cercueil.

Dans *A Nightmare on Elm Street 5 : The Dream Child* (S. Hopkins, 1989), la mise en abyme repose sur une bande dessinée (dans le film). Au milieu

du récit, le jeune bédéphile Gurney Orderly (Michael Ashton) découvre une bande dessinée racontant, en images, l'exacte histoire du film que nous sommes en train de regarder – jusque-là, la mise en abyme est clairement rétrospective. Or, en tournant les pages, Gurney arrive inévitablement au moment de l'histoire où il regarde sa BD et nous offre, du même coup, une mise en abyme simultanée – on remarquera au passage que les vignettes suivantes sont vides et que la mise en abyme ne saurait être qualifiée de prospective.

Mise en abyme imagée instantanée

Cependant, nos recherches nous ont permis de remarquer que si les diverses mises en abyme répertoriées avaient besoin du récit filmique (ou, à tout le moins, d'une autre image) pour être perçues comme des mises en abyme, la mise en abyme simultanée pouvait quelquefois être perçue à l'intérieur d'une seule et même image (configuration que la mise en abyme littéraire ne pouvait évidemment pas nous offrir). Ces mises en abyme, qu'un arrêt sur image nous permet de saisir d'un seul coup d'œil (un peu comme le fait la peinture ou la photographie), nous proposons de les nommer « instantanées ». Dès lors, la mise en abyme imagée peut, tantôt n'être que simultanée – c'est-à-dire se produire *en même temps* mais *dans deux plans* –, tantôt être plus précisément instantanée – c'est-à-dire *en même temps* et *dans le même plan* ; avec une image dans l'image.

Une séquence de *Pleasantville* (G. Ross, 1998) illustrera la nuance. Au début du film, David (Tobey Maguire) et sa sœur Jennifer (Reese Whitherspoon) se disputent la télécommande. À la télé, au même moment, se déroule une scène semblable. Jusque-là, la mise en abyme n'est que simultanée puisqu'elle se déroule *en même temps*, mais qu'elle nous est montrée *en deux plans*. Or, une troisième image nous permettra de capter d'un seul coup d'œil les deux actions. Dès lors, la mise en abyme pourra être dite « instantanée ».

Au cinéma, les exemples de mises en abyme instantanées de type simple ne manquent pas. Dans le film *Airplane!* (J. Abrahams, D. Zucker & J. Zucker, 1980), le capitaine McCroskey (Lloyd Bridges), dans un moment de réflexion, se place inopinément devant une photo, le représentant dans la même position. Dans

Friday the 13th Part VIII : Jason Takes Manhattan (R. Hedden, 1989), une immense publicité, derrière l’effrayant Jason Voorhees (Kane Hodder), représente un joueur de hockey arborant un masque tout semblable. Dans *The Life and Death of Peter Sellers* (S. Hopkins, 2004), une photographie géante nous montre un Peter Sellers (Geoffrey Rush) totalement euphorique derrière un Peter Sellers complètement défait. Dans *Hot Fuzz* (E. Wright, 2007), le louche entrepreneur Simon Skinner (Timothy Dalton), se plaçant avec arrogance devant sa photographie, arbore le même sourire sardonique. Dans *8 Femmes* (F. Ozon, 2001), la bonne Louise (Emmanuelle Béart), dans une ostensible attitude de défi, se voit réfléchi dans le portrait de sa maîtresse (Catherine Deneuve) ornant le mur derrière elle⁹. Dans *Week-end* (J.-L. Godard, 1967), un portrait de femme nue placé derrière Corinne (Mireille Darc), qui prend incidemment son bain, nous montre ce que le réalisateur s’amuse à nous tenir caché. Dans *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958), un tableau réfléchit les deux éléments d’importance – la natte de cheveux et le bouquet de roses – que porte Madeleine (Kim Novak). Enfin, dans *Death Proof* (Q. Tarentino, 2007), la posture que Brigitte Bardot emprunte sur une photographie tirée des *Bijoutiers du clair de lune* (R. Vadim, 1958) est mimée, avec une fausse désinvolture, par Jungle Julia (Sydney Poitier). Bref, toutes ces mises en abyme simples imagées simultanées peuvent être dites « instantanées » parce qu’elles nous présentent une œuvre dans l’œuvre qui réfléchit, mime, duplique, reprend, sur une image diégétique, ce que l’image même du film nous donne à voir.

S’il est aisé de trouver des exemples de mises en abyme imagées instantanées de type simple au cinéma, il sera en revanche impossible de trouver des exemples de mises en abyme de type aporétique pour la raison que nous avons évoquée plus haut : la mise en abyme ne peut être aporétique qu’à une seule condition : que l’œuvre *n’apparaisse pas* dans l’œuvre (mais ne demeure qu’à l’état de programme, d’ébauche, de projet, de réalisation partielle du film lui-même). En revanche, il sera bien plus facile de trouver des cas de mises en abyme

⁹ L’image est cependant tirée du livre *8 femmes* et non directement du film où la mise en abyme se dévoile quelque peu différemment, par un mouvement de caméra.

imaginées instantanées de type infini ; étaient d'ailleurs de ce type tous les exemples offerts par Dällenbach lorsqu'il abandonnait la littérature au profit de la peinture : les exemples de la boîte de cacao Doste, des bouteilles de *Quinquina Dubonnet*, des flocons d'avoine *Quaker Oats* et de la *Vache qui rit*, étaient tous des cas de mises en abyme imaginées instantanées de type infini. Or, toute mise en abyme imagée infinie ne sera pas forcément instantanée.

In the Mouth of Madness (J. Carpenter, 1995) représente un exemple de mise en abyme imagée infinie qui n'est pas instantanée. Le film raconte l'histoire de John Trent (Sam Neill), un assureur s'improvisant détective afin de retrouver Sutter Cane (Jurgen Prochnow), auteur de livres d'horreur à succès, bizarrement disparu. Le film commence à l'asile. On y voit Trent en camisole de force, hurlant qu'il n'est pas fou, se débattant sous la poigne de fer de deux infirmiers qui l'enferment dans une chambre capitonnée. Un peu plus tard arrive le Dr. Wrenn (David Warner) qui invite le patient à lui raconter son histoire. On apprend alors comment les éditeurs de Cane ont fait appel à Trent pour le retrouver. En effet, son dernier livre, *Hobb's End* (comme les précédents d'ailleurs), se vend bien mais le public attend impatiemment le prochain, *In the Mouth of Madness*, dont la publication risque d'être retardée, sinon interrompue, si on ne retrouve pas l'auteur. Trent raconte alors comment il a pénétré (physiquement) dans l'univers de *Hobb's End* afin d'y retrouver l'auteur qui s'y cachait et comment Sutter Cane lui avait remis le manuscrit de *In the Mouth of Madness* qu'il l'avait sommé de rapporter (dans le monde réel) à son éditeur. Victime de toutes ses manigances surnaturelles, incapable d'accepter la porosité des frontières entre son monde et le monde de la fiction, Trent devient fou. Fin de l'histoire. Le psy est remercié. Le patient se retrouve seul. Cependant, la porte de sa cellule est ouverte. L'asile est désert. On dirait une hécatombe. Trent en profite pour s'enfuir. Il erre dans les rues de la ville, saccagée par les lecteurs du livre qui sont tous, eux aussi, devenus fous. Il entre dans un cinéma où on présente une adaptation cinématographique du roman *In the Mouth of Madness* avec, dans le rôle titre, nul autre que John Trent. Le film raconte donc l'histoire à laquelle nous venons d'assister : Trent est à l'asile, hurlant qu'il n'est pas fou, puis se retrouve, au terme de sa captivité,

devant un film qui raconte son histoire... La dernière image est donc rétro-prospective, en cela qu'elle renvoie au début du film, mais annonce aussi sa suite.

Exemple structurellement semblable dans le court-métrage d'animation *Seulement 129 secondes* (M. Cright, 2004). Le film raconte l'histoire d'un gardien de nuit poursuivi par un monstre. Or, au bout de la 36^e seconde, nous apprenons que tout cela n'était qu'un film regardé par une fillette. Cependant, par un curieux cas de métalepse, le monstre se retrouve dans la salle et poursuit la jeune fille qui se réfugie dans un musée jouxtant le cinéma. Malheureusement pour elle, elle se fera croquer et se transformera en monstre. Le gardien du musée – le même qu'au début –, venu voir ce qui se passait, se retrouve nez à nez avec le mutant qui le poursuit de plus belle. Nouveau déboîtement : tout cela n'était qu'un film. Et nous revoilà dans la salle de cinéma où se trouve toujours la même fillette qui se fera poursuivre par le même monstre. La mise en abyme infinie est donc rétro-prospective en cela qu'elle rappelle et annonce ce qui arrive.

Spaceballs (M. Brooks, 1987) nous permettra enfin de passer de la mise en abyme infinie rétro-prospective à la mise en abyme infinie instantanée. Un peu après la trentième minute du film, les protagonistes Dark Helmet (Rick Moranis) et Colonel Sandurz (George Wyner), afin de savoir où se cache la princesse Vespa (Daphne Zuniga) qu'ils poursuivent, décident de visionner le film *Spaceballs* qu'ils ont réussi à dégoter (avant même sa sortie en salle !). Cette image aurait suffi à nous donner une mise en abyme infinie. Or, nos protagonistes décident de regarder, en accéléré, tout le début du film auquel nous avons *déjà* assisté. La mise en abyme infinie imagée est ici clairement rétrospective.

Cependant, nos personnages arrivent inévitablement au moment du film où ils regardent le film et où ils se verront regardant le film, regardant le film, regardant le film... nous offrant ainsi un superbe « vidéo feed-back » qui ressemble d'ailleurs aux publicités dont nous avons parlé plus haut.

Ainsi, les fameuses publicités vers lesquelles Dällenbach s'était spontanément tourné pour illustrer avec plus d'éloquence ce qu'il entendait par mise en abyme infinie n'étaient que des cas de mises en abyme imagées instantanées. Dans *Airplane II : The Sequel* (K. Finkleman, 1982), le capitaine

McCroskey (Lloyd Bridges) revient, le temps d'une pause, se planter devant une photo de lui-même dans la même position avec, derrière lui, encore une fois, une photo de lui dans la même position, et ainsi de suite. Dans *Ed TV* (R. Howard, 1999), un téléviseur nous renvoie, à l'infini, l'image du jeune Eddy Pekurny (Matthew McConaughey), filmé en direct, lors de son passage à l'émission de Jay Leno (lui-même), par les caméras de télévision qui le suivent 24 heures sur 24. Deux autres téléviseurs placés « en abyme » des films *The Game* (D. Fincher, 1997) et *Inland Empire* (D. Lynch, 2006) nous offrent aussi, d'un seul coup d'œil, des mises en abyme infinie instantanées.

* * *

Nous avons tenté, en passant de la mise en abyme littéraire (essentiellement « textuelle ») à la mise en abyme cinématographique – et plus précisément à la mise en abyme « imagée », c'est-à-dire celle se manifestant *par une image dans le film et par l'image du film* – d'exemplifier, après avoir exposé les trois types recensés par Lucien Dällenbach – simple, infini et aporétique –, les diverses modalités temporelles auxquelles les deux premiers types pouvaient donner naissance : prospectives, rétrospectives, rétro-prospectives, simultanées et instantanées. Il serait éventuellement intéressant de se questionner sur le type d'informations que nous donne chacune de ces configurations dans l'interprétation du film : s'agit-il d'un indice qui nous est révélé, de l'état d'esprit du personnage qui nous est dévoilé, etc. La « boucle programmatique », la « coda », le « pivot » et l'« arrière-fond » induisent-ils tous la même lecture ? Quelles sont leurs fonctions et leurs effets ? Ces configurations cherchent-elles à rompre ou à entretenir l'illusion filmique ? Cherchent-elles à s'afficher ou à s'effacer comme artifice ? Dans quel « sens » se manifestent ces réflexions ? Sont-ce les œuvres dans l'œuvre qui reprennent ce que les personnages ont fait, font ou feront, ou bien les personnages qui reprennent l'essentiel de ce que l'œuvre dans l'œuvre nous a donné, nous donne ou nous donnera à voir ? On voit la réflexion, presque infinie, à laquelle nous invitent ces divers jeux de miroirs.

Bibliographie

D. Blüher, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Paris, Septentrion, « Thèse à la carte », 1997.

L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

L. Dällenbach, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, pp. 11-14.

S. Févry, *La Mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, « Grand écran, petit écran. Essais », 2000.

Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I et II, Paris, Klincksieck, « D'esthétique », 1968 (tome I, 244 p.) et 1972 (tome II, 219 p.), 2003.