

Gian Maria Tore

Post-scriptum

Puissances et limites de la mise en abyme

Ou Quand il y a fait de langage

La tradition savante, qui nous habite à des procédures bien établies ; les écoles, qui finissent toujours par nous apprendre à classer les phénomènes ; l'esprit positiviste, qui colore encore notre rapport à la connaissance ; ajoutons aussi le confort intellectuel, qui nous décourage à interroger les procédures par lesquelles nous construisons notre propre savoir : nombreuses sont les raisons pour oublier que *la mise en abyme – comme toute figure poétique ou rhétorique – est un fait de langage*. La mise en abyme n'est guère un fait constaté, naturel : elle est un objet de sens, construit, dans et grâce à un discours, une lecture, une interprétation.

Le but de ces pages est ainsi de préciser et défendre une approche critique de la mise en abyme. Ne pas s'appuyer sur cette dernière comme sur une évidence sur laquelle il n'y a pas à discuter : le simple enchaînement d'un récit dans un récit, ou plus rarement d'une image dans une image, ou d'une image dans un récit ou d'un récit dans une image¹. Ne pas partir de l'idée de la simple reproduction d'un objet

• 1 – Ainsi, par exemple (exemple parmi d'innombrables autres), l'entrée « mise en abîme (ou : en abyme) » dans AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 (2001) : « Terme de rhétorique, proposé par André Gide et universellement adopté par la suite, signifiant l'enchaînement d'un récit dans un autre. [...] Le sens narratologique s'est conservé tel quel en cinéma (le récit "en abîme" est un récit dans le récit, sur des modes variables, comme en littérature, le plus courant étant rattaché au *flash-back*). En outre, on a parfois, de manière plus approximative, désigné par là l'existence d'une structure seconde dans la figuration ou la représentation (par exemple, le fait de montrer dans un film le tournage d'un film imaginaire est souvent assimilé, à tort, à une mise en abîme). »

au sein de l'objet même, de son reflet mécanique, indiscutable donc. Plutôt éclairer la mise en abyme comme un cas de réflexivité langagière, absolument discutable.

Par ailleurs, déjà Gide, dans son texte fondateur (si tant est qu'un texte fondateur soit forcément une autorité), définissait la mise en abyme en référence aux « œuvres », et précisait qu'elle consiste en une « transposition » du « sujet » de celles-ci « à l'échelle des personnages ». Or, parler en termes d'œuvres, invoquer la transposition, pointer le sujet, c'est bien faire de la mise en abyme une affaire sémiotique, qui mérite sans doute d'être approfondie davantage : de quelle manière lisons-nous quelque chose comme une œuvre ? quand y a-t-il transposition ? comment statuer du sujet d'une œuvre ? C'est à un tel travail que nous nous attelérons ici, dans un parcours à trois étapes, que, par commodité, on peut nommer respectivement « réflexivité », « référentialité » et « interprétation² ».

Réflexivité

La première étape à franchir pour s'approcher de la mise en abyme de la manière la plus compréhensive et fine possible, c'est sans doute admettre l'importance foncière de la réflexivité, qui n'est guère un simple reflet mécanique, c'est-à-dire au-delà (ou en deçà) de toute interprétation. La réflexivité est coextensive en quelque sorte aux faits de langage, c'est-à-dire de ce qui relève, par constitution, d'une interprétation. Dans une formule qu'on pourrait avancer : ce qui n'est pas réflexif n'est pas langagier, et ce qui est langagier est aussi réflexif, dans des modalités et à des échelles différentes. *La mise en abyme n'est alors qu'un cas, c'est-à-dire un certain mode et degré, de réflexivité, qui reste à être établi (selon la manière dont on interprète la réflexivité même du cas en question).*

Accordons-nous donc, d'entrée de jeu, qu'il y a une différence considérable entre une approche scolaire de la mise en abyme et une approche critique, véritablement sémiotique : la première consisterait à identifier aussitôt la mise en abyme à tout enchaînement, ou emboîtement, ou enclave, alors que la seconde discuterait la mise en abyme, jugerait de son existence, à partir de l'épaisseur réflexive d'un texte. La seconde approche, en effet, s'attachant à la réflexivité avant tout, sait qu'un enchaînement, en soi, n'est guère réflexif ; et que, par conséquent, bien

• 2 – Rappelons par ailleurs que, si l'étude qui a institutionnalisé *de facto* la « mise en abyme » comme objet de recherche est DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, la première contribution scientifique sur le sujet est plutôt CHASTEL André, « Le tableau dans le tableau » (1964-1967), repris dans *Fables, formes, figures. II*, Paris, Flammarion, 2000 [1978], chap. xxxviii – contribution qui toutefois rejette la notion de mise en abyme comme étant peu rigoureuse, trop rapide (cf. aussi la courte préface que Chastel ajoute à son article au lendemain de la parution de l'ouvrage de Dällenbach : p. 73-74).

d'enchâssements ne produisent pas de mises en abyme. (L'approche scolaire donne à Gide la plus grande autorité sur la question tout en oubliant que pour celui-ci on doit pouvoir trouver, à l'échelle des personnages, la « transposition » du sujet de l'œuvre : la réflexion de cette dernière, et pas une simple duplication, un enchâssement quelconque.) Ainsi, corollaire majeur, ce cas d'enchâssement qu'est l'œuvre dans l'œuvre ne produit pas forcément de mise en abyme.

Certes, la mise en abyme comporte la partition d'un tout : elle est, par définition, une opération de mise en rapport entre une totalité et une partie de celle-ci. Mais l'enchâssement n'est qu'une forme de partition parmi beaucoup d'autres possibles (sans doute la plus évidente). Il n'en demeure pas moins que ce à quoi il faut s'attacher de prime abord, ce n'est pas l'emboîtement d'une partie dans un tout, mais la réflexivité que la partie ouvre sur le tout. Seulement ensuite, on examinera le « mode » dont l'abyme est inclus dans le tout, que ce soit par emboîtement ou pas. En d'autres termes, il faudrait renverser la procédure d'identification de la mise en abyme : ne pas commencer par les partitions d'un tout, comme si elles étaient déjà données, indépendamment de leur valeur, et y voir aussitôt des mises en abyme. Plutôt : partir de l'épaisseur sémiotique du tout, se sensibiliser à ses plis réflexifs, essayer d'en restituer le relief, établir éventuellement que, dans celui-ci, il y a des mises en abyme.

Voici une illustration d'une telle procédure discursive, à partir du cas célèbre de *Citizen Kane* (Welles, 1941). Dans ce film sur le « citoyen Kane », on voit apparaître un puzzle : d'abord, c'est la femme de Kane qui joue avec le puzzle, ensuite c'est le journaliste qui enquête sur Kane qui le montre, précisément à la fin de son enquête. Oui, le puzzle dans *Citizen Kane* est clairement *l'image condensée* de l'enquête qu'on y mène pour reconstruire la vie de Kane, bout à bout, à partir du dernier mot mystérieux que celui-ci aurait prononcé avant de mourir, « Rosebud ». Le puzzle est donc aussi l'image condensée du film entier, qui, à partir de l'enquête, se veut une reconstruction du citoyen Kane, pièce après pièce. En somme, le puzzle dans *Citizen Kane* est une partie du film dans lequel se réfléchit le sens du film : une mise en abyme de ce dernier. Si bien que nous pouvons établir une sorte de formule test de la mise en abyme : *le puzzle dans Citizen Kane est le puzzle qu'est Citizen Kane*. En d'autres termes – première définition de la mise en abyme – nous pouvons établir qu'un élément partiel du film identifie le sens du film même dans sa totalité.

Pourtant, même dans un cas aussi simple, l'identification de la mise en abyme n'est pas immédiate, indiscutable, à solution unique. Certes, le journaliste prend le puzzle dans ses mains et déclare : « Je pense que Rosebud n'est qu'une pièce d'un puzzle, une pièce manquante. » Le film indique ainsi, à un moment précis, par la bouche de l'un de ses personnages, que le puzzle qu'on y voit est une image de la vie de Kane ; ses éléments, des pièces qu'il faut retrouver et réunir. Mais demandons-nous : pourquoi le journaliste pense-t-il que Rosebud est une pièce d'un puzzle ?

dons-nous, pour commencer : sans une telle explicitation verbale à propos du puzzle, est-ce que ce dernier aurait toujours fonctionné de la même manière ? Notre réponse sera sans doute : oui et non. Oui : parce qu'au moment où le journaliste prononce cette phrase, on en est à la fin de l'enquête qui a parcouru tout le film et a clairement essayé de coller bout à bout le « puzzle Kane », sans y trouver la « pièce Rosebud ». Non : parce que ne pas verbaliser un propos, ce n'est pas « la même manière » de le signifier que le verbaliser ; verbaliser est une manière d'expliquer. Mais – première complication – qu'est-ce qu'expliquer ? En ce qui concerne le cinéma, et les images en général : faut-il forcément des mots pour expliciter un propos ? Et même en ce qui concerne la parole : savons-nous toujours quand un propos est explicite ? Car dans la parole comme dans l'image, l'explicite (ou l'implicite) a plusieurs degrés : il est une affaire de plus ou moins, et donc de seuils à établir et, voudrait-on dire, *d'un discours à évaluer dans sa totalité*. Dans *Citizen Kane*, on peut imaginer par exemple que le journaliste ait dit : « Rosebud est une pièce manquante », sans nommer le mot « puzzle », mais tout en ayant un puzzle dans ses mains. Ou qu'il ait déclaré quelque chose d'encore moins clairement lié au puzzle, comme : « Rosebud reste une énigme », toujours en gardant le puzzle dans ses mains. Ou encore qu'il se soit exclamé : « Rosebud??! pfft ! », en jetant alors le puzzle. Si l'on croit que, pour être telle, la mise en abyme doit être explicite, quel serait le critère de l'explicitation : à partir de quand, dans *Citizen Kane*, le puzzle est-il explicitement une mise en abyme du film – à partir de quand la mise en abyme n'est-elle plus la réponse du libre jeu interprétatif du spectateur ?

Imaginons aussi que le journaliste n'ait rien dit ni fait. Indépendamment donc de toute explicitation verbale et gestuelle possible au sein de la représentation filmique, la question demeure toujours – deuxième complication – si et quand le puzzle reste une image condensée de *Citizen Kane*. Songeons à l'autre moment où ce même puzzle apparaît : lorsque, bien avant la déclaration finale de l'échec de l'enquête, il figure dans les mains de la femme de Kane ennuyée. On est, à ce moment du film, dans l'une de ces pistes que l'enquête entend recoller bout à bout. (Certes, donner un tel compte rendu du film, dire qu'il consiste en une enquête qui entend « recoller bout à bout » plusieurs pistes, c'est déjà le lire dans une version qui rendra évidente l'image du puzzle... Mais c'est bien là une évidence provoquée au sein d'une interprétation qu'on aura construite. Nous y reviendrons.) Le puzzle dans les mains de la femme de Kane, est-ce aussi une mise en abyme de la vie de Kane et du film ? Ou bien faudra-t-il soutenir que le puzzle est une mise en abyme seulement à la fin, lorsque l'enquête se sera développée dans toute son ampleur et que l'enquêteur nous en explicitera le jeu de pièces à rassembler ? Quid du spectateur intelligent qui avait déjà tout vu : devra-t-il attendre la déclaration publique finale, devra-t-il se résigner au fait qu'il n'y a mise en abyme

que lorsque tout le monde en est averti *verbatim*? Et un tel spectateur sera-t-il encore plus mortifié si l'avertissement final n'est pas verbal, n'est pas, en quelque sorte, explicitement formulé?

Si nous reconnaissions que la mise en abyme est un fait de langage et que tout fait de langage possède une nature souple et non tranchée, dynamique et non figée, nous pouvons répondre à ce double questionnement sur l'identification de la mise en abyme dans *Citizen Kane* comme il suit. Premièrement, le puzzle est, dès sa première apparition *dans ce film*, une mise en abyme de ce dernier : non pas une mise en abyme pleine et réalisée, mais plutôt une mise en abyme *en puissance*. Ou alors : une mise en abyme *en rétrospection*, par interprétation après-coup, à partir du moment où son sens a pu être développé, réalisé, explicité le plus possible. Car c'est là le destin propre de la plupart des faits de langage : ils se configurent à partir du sens qui est construit, lequel ne peut qu'être dans une large mesure rétrospectif. Deuxièmement, une mise abyme, un fait de langage n'ont pas besoin d'être énoncés pour être tels, ne doivent pas être marqués pour exister. Ainsi, comme on sait bien en linguistique pragmatique, je ne dois pas marquer mon énoncé d'une inversion sujet-verbe, ni d'un point d'interrogation, ni encore moins d'une lexicalisation du type « ceci est une question » ou « je te demande » pour qu'il fasse sens comme une question. Dès lors, pourquoi une mise en abyme devrait-elle être signalée d'une manière ou d'une autre? Certes, une question peut se formuler en différents degrés d'explicitation : par la simple référence à une situation connue ou par l'intonation, par un mot qui la lexicalise ou par une inversion sujet-verbe. Mais la question, encore avant d'être une fonction grammaticale ou un contenu lexical, est une valeur illocutoire, une activité énonciative, un sens, une valeur de ce qui est dit. Et cette valeur sémiotique se joue dans un large éventail de formulations : des plus frontales, les formulations pratiquement sans équivoques, aux plus vagues ou sibyllines, les formulations pratiquement indécidables (lesquelles, il ne faut pas l'oublier, sont particulièrement chères dans le langage ordinaire et dans le langage artistique). Ce n'est pas à la formulation de la question que nous nous attachons en premier lieu dans un discours, mais à son sens, qui nous apparaîtra comme étant interrogatif, ou assertif, négatif ou positif, etc. ; car on peut poser une question, c'est-à-dire produire un énoncé de sens interrogatif, dans une formulation grammaticalement assertive, on peut nier dans un énoncé qui n'offre que des marques affirmatives, etc. C'est pourquoi, de la même manière, nous devrions nous attacher avant tout à l'épaisseur réflexive d'un discours et ensuite à ses modes et ses degrés de mises en abyme³.

• 3 – Je me permets de renvoyer, pour une discussion plus poussée sur la question des marques, de la réflexivité et en général de la pragmatique de l'énonciation, à : TORE Gian Maria, « L'énonciation

Pour développer une telle approche et préciser le rapport entre réflexivité et mise en abyme, commençons par admettre que, d'une part, il serait à tout le moins imprécis, voire même peu pertinent, de soutenir que le puzzle est « enchassé » dans *Citizen Kane*, et, d'autre part, il est « important » de le considérer comme sa mise en abyme. Les deux mots entre guillemets résument l'enjeu. Enchâssement d'une part : existent des mises en abyme sans enchaissement. Importance d'autre part : ce n'est pas le puzzle en soi qui produit la mise en abyme, puisque tout puzzle dans un film, un roman, une œuvre, un discours ne met pas en abyme celui-ci ; ce n'est pas le fait de l'enchaissement ou du puzzle qui produit la mise en abyme, c'est le fait que *dans cette partie du discours éventuellement enchaissée ou avec puzzle on trouve des propriétés importantes pour la compréhension de discours même dans sa totalité*.

Ce qu'il faut ajouter à une définition complète de la mise en abyme, c'est en effet que la totalité en question doit être discursive : elle doit être une œuvre, dans une acception restreinte mais certainement typique de la mise en abyme, à la Gide (nous y reviendrons), ou en tout cas une grandeur de type interprétatif. La mise en abyme est donc, plus précisément, plus clairement, une partie d'un discours qui réfléchit le sens de tout le discours, et qui alors partage avec celui-ci un certain nombre de qualités importantes pour sa compréhension⁴.

La mise en abyme isole certaines qualités d'un discours plus vaste et les met en exergue en raison de l'espace plus réduit qu'elle leur offre. Elle en est précisément une image condensée. Aussi fait-elle mieux comprendre le sens global de celui-ci, d'où son rôle cognitif, révélateur même. D'où aussi sa portée, diraient certains, herméneutique : la mise en abyme *nous apprend mieux ce que nous sommes en train d'apprendre déjà*. Car le sens d'un discours est en quelque sorte déjà là (faute de quoi, nous ne détecterions pas la mise en abyme), mais il est vaste, feuilletté,

comme concept clé des sciences du langage : peut-on la définir? », in Marion COLAS-BLAISE, Laurent PERRIN et Gian Maria TORE (dir.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, notamment p. 445 sq. ; pour une étude plus vaste et détaillée sur l'ensemble des phénomènes réflexifs, à partir de laquelle je tire les conséquences de ces pages : TORE Gian Maria, « La réflexivité : Une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata – Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n° 4, 2013, p. 53-83.

• 4 – Il faut souligner la nature discursive de la mise en abyme pour ne pas tomber dans une approche réductrice ou, à l'extrême opposée, trop amplificatrice. Cette dernière consisterait à croire que la mise en abyme existe dans n'importe quel fait *naturel*, et pas seulement dans un fait *langagier*. Ainsi, un miroir dans lequel on peut voir une pièce, le miroir par exemple de notre salle de bains, serait *ipso facto* la mise en abyme de celle-ci – alors que c'est un miroir dans un discours, dans un tableau ou dans un poème par exemple, dans une publicité ou dans un jeu scénique à la limite, qui peut produire une mise en abyme. À l'autre extrême, l'approche réductrice supposerait qu'il n'y a que le récit qui produit des mises en abyme – comme l'indique le titre même de l'étude de référence de DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, op. cit. ; cf. aussi la définition citée plus haut dans AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire*, op. cit.

ambigu, alors que dans la mise en abyme il devient isolé, réduit, pointé (faute de quoi l'abyme coïnciderait avec l'espace discursif qui l'accueille). Le puzzle de *Citizen Kane* monte en épingle le sens fragmentaire de celui-ci : le fait qu'on doive s'amuser ou fatiguer à le reconstruire bout à bout, y chercher un ordre par tentatives, revenir sur nos pas, viser à un tableau final. C'est sans doute là l'une des qualités exceptionnelles de ce film, notamment par rapport à l'histoire du cinéma (car d'un certain point de vue jamais avant on n'avait construit un film de telle manière) : c'est pourquoi, disions-nous, la mise en abyme de ce sens, le sens-puzzle du film, y est importante (sans doute l'est-elle un peu moins aujourd'hui, en dehors de sa valeur didactique). Mais « important » ne veut pas dire « essentiel » : *Citizen Kane* est beaucoup plus que ce discours-puzzle ; l'image du puzzle ne refléchit qu'un ensemble réduit de qualités sémiotiques du film, un sens possible, important sans doute, mais pas unique. C'est pourquoi, par ailleurs, l'on peut suivre son discours sans en relever cette mise en abyme : on peut s'attacher à d'autres propriétés sémiotiques du discours, qui seront tenues alors pour plus importantes pour sa compréhension. C'est là, à vrai dire, le propre de tout fait de langage : la lecture réflexive y est plus une possibilité qu'une nécessité ; une mise en abyme peut y être relevée ou pas, une question sera saisie ou ignorée, une citation reconnue ou méconnue. Le fait de langage, qu'on nous passe la formule, est fait de langage. Est discursif tout ce qui est discutable.

Référentialité

La mise en abyme, disions-nous, est un mode de réflexivité discursive. D'autres modes existent : la réflexivité discursive peut aussi ne pas être, comme la mise en abyme, (1) manifestée dans une partie du discours, localisable, ponctuelle, et (2) référée à la totalité discursive qui l'accueille, toute interne à celle-ci. C'est cette dernière question de la référence et de la sui-référence de la mise en abyme qui va nous intéresser maintenant, pour opérer de nouveaux distinguos.

Citizen Kane, avec un objet à morceaux à recomposer, le puzzle, ne fait que se référer à lui-même comme objet à morceaux à recomposer. Mais *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, Hitchcock, 1954), avec un personnage qui, contraint à rester assis, passe son temps à espionner les voisins à travers la fenêtre, ne se réfère pas tant à lui-même qu'à n'importe quel film, au dispositif même du cinéma, qui oblige n'importe qui à rester assis pour une durée déterminée et observer ce qui se passe dans le rectangle de l'image. Ce n'est pas là donc un discours mis en abyme ; tout de même, c'est un discours ouvertement réflexif. Dans *Fenêtre sur cour*, la réflexivité est plutôt, pour ainsi dire, externe : c'est tout le cinéma qui est visé ;

dans *Citizen Kane*, elle est bien plus fortement interne : c'est le film qui réfléchit sur son propre sens, ce qu'il faudrait appeler en toute rigueur une autoréflexion.

En effet, trop souvent l'on ignore la différence entre la réflexivité d'un discours qui ne s'adresse qu'à lui-même (l'autoréflexivité) et la réflexivité d'un discours qui s'adresse aux moyens qu'il emprunte, à la situation qui le valide et qu'en retour il altère (la réflexivité pure et simple, pour ainsi dire). La mise en abyme est sans doute le cas le plus évident de la première catégorie. Le cas le plus étudié de la seconde est constitué par le vaste ensemble des phénomènes intertextuels. Dans une parodie ou une citation, normalement l'œuvre ne se réfère pas à elle-même, mais à d'autres œuvres – tout en étant bien réflexive, « au second degré » comme le dit Genette, car elle ne se limite pas à énoncer ou mettre en scène quelque chose (faute de quoi on ne pourrait reconnaître la parodie ou la citation en tant que telles et on ne resterait ainsi qu'à un discours au premier degré)⁵.

Nous devons voir que le sens, l'effet sémiotique de ces deux types de réflexivité est bien différent. *Citizen Kane* met en scène un puzzle et par là même le montre comme le sens de ce que lui-même met en scène. En d'autres termes, il construit le référent interne du puzzle et par là même se réfère à lui-même. Le puzzle fonctionne au premier degré, comme simple puzzle dans une situation donnée, et au second degré, comme modèle du film, c'est-à-dire de la situation qui produit la situation du puzzle. Un discours avec une mise en abyme, c'est bien un discours avec une automodélisation. D'où l'effet cognitif – vertigineux – d'une connaissance qui vise à construire la connaissance en quoi elle consiste. Or, une parodie, une citation, un phénomène intertextuel, intermédiaire, interartistique consistent plutôt à construire un référent interne en se référant non pas à eux-mêmes mais à ce qu'on appelle la Littérature, le Cinéma, l'Art. Une parodie ou une citation normalement ne modélisent pas le discours qui les accueille, ne produisent pas une sémiotique interne, une spirale cognitive, un vertige de la connaissance ; ils alimentent plutôt l'écriture, la cinéphilie, le monde des arts, bref quelque chose de plus vaste, qui plutôt qu'être déconstruit et relancé, plutôt qu'être « abîmé », est franchement exalté.

Restons-en aux exemples cinématographiques, qui offrent la possibilité de conjuguer les approches narratives avec les approches visuelles – approches trop souvent séparées, alors qu'on connaît bien le pouvoir heuristique de la comparaison, du questionnement transversal, de la mise à l'épreuve par transposition. (Et le lecteur bienveillant reconnaîtra que la portée de mon discours n'est nullement

• 5 – GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. À juste titre, Genette parle de littérature au second degré, car c'est bien la littérature (ou l'art, le cinéma, etc.) qui se réfléchit dans l'intertextualité (l'interartisticité, l'intermédiaire). Dans la mise en abyme, par contre, c'est bien l'œuvre particulière qui se réfléchit.

confinée au domaine cinématographique.) Songeons donc à deux films-dans-les-films célèbres : celui qu'on tourne, c'est-à-dire qu'on met en scène, qu'on construit en référent interne, dans *Huit et demi* (8 ½, Fellini, 1963) et celui qu'on tourne dans *La nuit américaine* (Truffaut, 1973). Le film tourné dans *Huit et demi*, on le comprend progressivement le long du film, c'est le film *Huit et demi* lui-même. Avec *Huit et demi* revient ainsi, mais de manière infiniment plus complexe, le questionnement ouvert par le puzzle de *Citizen Kane* : il s'agit d'une mise en abyme discutable, en tant que largement potentielle ou rétroactive, et allusive, ou en large partie liée à la manière dont on interprète les différentes séquences du film. *Huit et demi* est l'un des jeux les plus vertigineux qui soit de mise en abyme à la taille du film entier. La référence interne, ce dont le film parle, est constamment susceptible d'être une réflexion interne du film même, une sui-référence ; le film ne ferait en quelque sorte que parler de lui à tout moment⁶. Par contre, rien de tel dans *La nuit américaine*, où l'on tourne un film autre que le film en question : *La nuit américaine* est un film qui veut parler de ce que c'est que faire un film en général, les coulisses du monde fragile et fascinant du cinéma. Certes, le réalisateur du film enchassé dans la *Nuit américaine* est joué par Truffaut lui-même, le réalisateur du film enchaissant : c'est là une mise en abyme qu'offre ce film. Certes, on trouve des répliques du type « arrêtons tout ce cinéma » : encore de petites mises en abyme. Il n'en demeure pas moins que le film mis en scène dans *La nuit américaine* est trop difficilement assimilable à *La nuit américaine* même. Nous ne disons pas qu'il ne l'est absolument pas, nous disons que les qualités qu'il partage avec le film dans sa totalité sont peu importantes pour comprendre le sens de ce dernier, beaucoup moins importantes que ne le sont les qualités du puzzle pour comprendre la valeur sémiotique de *Citizen Kane*. C'est toujours une question d'importance : d'évaluation, de plus ou moins, d'interprétation. En conclusion, *La nuit américaine* est bien un film réflexif : un film sur le monde dont il est partie et auquel il contribue, le cinéma ; mais *Huit et demi* est un film on ne peut plus autoréflexif : un film sur le film qu'il constitue.

À son tour, l'exemple complexe de *Huit et demi* ouvre deux nouveaux problèmes. Le premier, nous ne l'approfondirons pas tout de suite, c'est celui de la manifestation des mises en abyme. Nous avions vu qu'elles doivent être localisables : par définition, il s'agit de parties d'un tout. Or, dire qu'un film tel *Huit et demi* tend à être un enchaînement de mises en abyme, et que donc le film est presque l'ensemble de ses « abymes », cela constitue par définition un cas limite.

• 6 – Cf. l'étude sémiotique pionnière de la mise en abyme : METZ Christian, « La construction "en abyme" dans *Huit et demi*, de Fellini », *Revue d'esthétique*, n° 19, 1, 1966, p. 96-101 ; repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1971 (1968), chap. ix.

Aussi faudrait-il, pour une analyse fine, opérer une nouvelle distinction : entre autoréflexivité ponctuelle (le cas du puzzle, réflexion locale d'un discours global) et autoréflexivité diffuse (le cas d'un discours qui pourrait ne se construire qu'à travers une quantité ouverte de réflexions, potentielles ou réelles)⁷. Le deuxième problème, plus central pour notre étude de la mise en abyme, c'est celui non pas de l'étendue de l'« abyme » mais de sa profondeur : y a-t-il des « abymes » discursifs sans fond, c'est-à-dire des mises en abyme qui ne font pas autre chose que réfléchir un discours qui se réfléchit ainsi à l'infini ? La mise en abyme peut-elle constituer une autoréflexion pure ?

Nous avons appelé la partie du discours « en abyme » une mise en scène interne, un référent construit par le discours. Le discours en question figure, représente, dit quelque chose : il fonctionne aussi au premier degré. Et il peut n'être compris qu'au premier degré : en ignorant ce que par là même le discours est en train de montrer, présenter, modéliser, la manière dont il raisonne sur lui-même, parle de sa propre parole, figure sa propre logique de figuration. C'est que la partie du discours « en abyme », comme tout fait de langage, est à la fois transparent et opaque, transitif et réflexif. Le puzzle du discours qu'est *Citizen Kane* reste bien la figuration, transparente, d'un jouet, un passe-temps, un objet de collection qui passe de main en main ; et par là même il peut constituer la monstruation, opaque, du fait que la réalité peut être un casse-tête, comme c'est en effet le cas dans *Citizen Kane* (pli autoréflexif).

Ainsi une mise en abyme pure, ce serait un discours qui ne serait qu'au second degré : une monstruation vide en quelque sorte. C'est là notre deuxième problématisation de la mise en abyme : *la mise en abyme pure n'existe pas*, car elle serait l'auto-anéantissement de la parole ou de la vision même qui la produisent, paradoxalement réduites à leur seul « abyme », sans restes. Notre corollaire est donc que *c'est la composante impure de la partie « en abyme », la composante de la mise en abyme qui n'est pas « en abyme », réflexive, qui est intéressante*. La figure d'un puzzle, par exemple, ou éventuellement la figure d'un miroir, d'un plateau de tournage. Car c'est à partir de cette dernière composante qu'on lira la mise en abyme. Ou

• 7 – À cela, il faudrait ajouter aussi, pour compléter le tableau et donc la compréhension d'ensemble, une réflexivité globale : il s'agit de la figuralité (le fait que tout un discours permette de raisonner sur sa propre logique, comme dans les paraboles ou dans nombreuses approches de l'œuvre d'art) et de l'exemplarité (le fait que quelque chose dans son ensemble soit l'exemple de ce qu'elle incarne, comme dans l'échantillonnage, ou comme lorsqu'on parle du « fellinien » de Fellini ou du « kafkaïen » de Kafka). La première est une réflexivité globale interne ; la deuxième, externe. Ainsi, y aurait-il deux axes qui permettent de cartographier le vaste ensemble des phénomènes réflexifs : la manifestation, qui sera diffuse/ponctuelle/globale, et l'orientation, qui sera interne/externe ou autoréflexive/simplement réflexive. Pour une présentation approfondie d'une telle cartographie, je renvoie encore une fois à : TORE Gian Maria, « La réflexivité », *op. cit.*, p. 70 sq.

pour être plus clair : c'est à partir de *l'intérêt discursif* de cette composante qu'on établira son *importance réflexive*.

Nous disions : la figure d'un miroir; et pas simplement : un miroir. On connaît, en effet, le *Gedankenexperiment* qui nous ferait songer une mise en abyme pure de l'image : un miroir qui montre un miroir qui montre un miroir qui montre un miroir... Bref, quelque chose qui se réfléchirait à tel point dans quelque chose d'autre qu'elle contient qu'elle finirait pour s'y assimiler; et qui serait aussi, semble-t-il, non visible : comment pouvoir voir un tel miroir qui se réfléchit entièrement dans un autre miroir qui se réfléchit entièrement dans un miroir, et ainsi de suite? Il faut bien une distanciation entre les miroirs, voire une inclinaison, qui non seulement produit un décadrage et donc une ouverture vers quelque chose d'externe, mais aussi – on ne l'a sans doute pas assez souligné – fait du miroir un objet, une figure, un référent interne à la perspective ainsi adoptée⁸.

Interprétation

La mise en abyme n'est pas un fait naturel : elle possède une existence sémiotique. Elle n'est pas la duplication mécanique d'un tout rapetissé à son propre sein : elle est un cas d'autoréflexivité discursive, plus ou moins localisable. Elle est la présentation du sens global sur une échelle locale. On ne peut la reconnaître qu'en décidant du sens global *et* du sens local, dans un va-et-vient. Le sens local éclaire, révèle le sens global : avec l'image du puzzle, on comprendra mieux le sens de *Citizen Kane*, il deviendra plus *intéressant*. Le sens global autorise, alimente le sens local : avec une certaine interprétation de *Citizen Kane*, le puzzle deviendra une image éloquente, éclairante, *importante*.

Il apparaît donc que la mise en abyme n'est pas un fait brut qu'on constaterait simplement, sereinement : elle se discute. Elle demande à être définie par degrés, car elle est une question d'hypothèses et d'explicitations, et donc d'approximations, de plus ou moins. Mais aussi par modes, car elle est aussi une question de configurations plus locales (voir *La nuit américaine*) ou plus diffuses (voir *Huit et demi*), dont il reste à mesurer la portée, l'efficacité (dans *Huit et demi*, la mise en abyme, le fait sémiotique est bien plus puissant que dans *La nuit américaine*). Or, le plus ou moins énoncé, le plus ou moins puissant : comment cela s'apprend-il? Énoncé, explicité par rapport à quoi? Puissant, efficace où? La réponse, nous la

• 8 – Le panorama comparatif sur la mise en abyme dans l'histoire des arts proposé par Tadeusz Kowzan insiste plutôt sur cet aspect de la mise en abyme – au détriment, il est vrai, des questions de réflexivité et d'interprétation. La mise en abyme consisterait pour l'essentiel en des procédés qui, d'une manière ou d'une autre, partitionnent l'œuvre d'art et visent à en rompre l'unité : KOWZAN Tadeusz, « L'art en abyme », *Diogène*, n° 96, 1976, p. 74-100.

connaissons, mais désormais nous allons la pousser jusqu'au bout : la mise en abyme est un relief qu'on pratique *dans le discours*, et notamment *le discours d'une œuvre*. Les sémiotiques de l'artistique, les discours des œuvres étant éminemment denses et complexes (faut-il le rappeler?), la mise en abyme ne peut y être identifiée de manière tranchée, cernée sans discussion, répertoriée de manière scolaire.

Nous allons, pour terminer, prendre au sérieux l'idée que la mise en abyme, dans sa manifestation explicite et ponctuelle, est bien un cas particulier, et somme toute peu fréquent, d'un phénomène autrement plus vaste, variable, discutable : l'autoréflexivité qu'on peut pointer dans une œuvre. Et le corollaire qui s'ensuit : *la mise en abyme est présente, du moins en puissance, dans toute œuvre*.

Reprenons, pour commencer, la sémiotique de *Huit et demi* avec les questions soulevées sur le puzzle de *Citizen Kane*. *Huit et demi* est le récit d'un film qu'on essaie de tourner, qui s'avère être *Huit et demi* lui-même ; c'est une énorme mise en abyme, qui ne montre que peu d'images de plateaux et de tournages et se nourrit surtout des pensées, des rêves, des souvenirs du protagoniste, outre que de ses rencontres, de ses discussions, de ses expériences, qui, justement, devraient être le contenu de *Huit et demi*. Y a-t-il donc des moments du film qui ne sont pas susceptibles de rentrer dans la mise en abyme ? À quel moment du film commence la mise en abyme, où s'arrête-t-elle ? Est-ce au moment où l'on peut soupçonner la mise en abyme, ou bien seulement celui où elle devient claire ? Car voici le problème : la partie « en abyme », c'est la partie d'un discours qui donne à voir, éclaire le sens du discours entier. Or, le sens du discours est bien émergent et fluctuant, conjectural et rétroactif : à un certain moment de la lecture, on avance une interprétation qui est plus ou moins susceptible de prendre en compte une plus ou moins grande partie du discours même... Et voici le problème du problème, que nous devons prendre en compte désormais : le discours typiquement « en abyme », c'est le discours d'une œuvre.

Depuis qu'on conçoit l'œuvre comme on la conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire depuis la fondation de l'esthétique, le romantisme de Iéna et la proclamation de l'« absolu littéraire », on pense que « toute totalité pourrait bien être fraction, et toute fraction à vrai dire totalité »⁹. Or, n'est-ce pas là la définition (ou plutôt la constitution, scellée par le romantisme allemand) d'une possibilité infinie d'« abymes » ? Tout discours est idéalement un microcosme : des images condensées du monde ; et tout discours est à son tour fait de fragments, d'autres microcosmes : des images condensées du discours. C'est une « réflexion [...] dans une

• 9 – SCHLEGEL Friedrich, *Fragments critiques*, § 14 (1797), in Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 82.

série infinie de miroirs. [...] Pour chaque totalité que ses produits doivent former, [ils] adopte[nt] une organisation semblable des parties¹⁰ ». En somme, le discours, et notamment le discours promu par les romantiques, c'est-à-dire l'œuvre d'art, est une œuvre-monde : il met « en abyme » le monde qui la produit et est mis « en abyme » par les parties qu'il produit.

On sait en effet que la « crise romantique », la « révolution esthétique » ont consisté à remplacer, dans les activités artistiques, le principe d'imitation par le principe de motivation : chaque œuvre se suffit et se motive par elle-même ; elle est close et se refléchit en elle-même. Elle n'imiter pas, ne reproduit pas la nature, la Création : elle *est* nature qui crée, elle est création active. Aussi ne dit-elle qu'elle-même, à travers tous ses aspects, infiniment ; elle est une puissance autoréflexive¹¹. Elle est art de l'art (« poésie de la poésie », « poésie transcendante » disaient, entre autres, les romantiques), qui ne fait que diffraction son propre propos dans toutes ses parties : « mainte production dont nul ne met en doute la cohésion n'est nullement une œuvre mais seulement [...] un fragment ou plusieurs, une masse, un arrangement » : « bien d'ouvrages dont on loue la belle ordonnance ont moins d'unité qu'un amas bariolé de trouvailles qui, animées de l'esprit d'un seul esprit, tendent vers un seul but¹² ».

Certes, la mise en abyme, on la pratiquait déjà avant le « régime esthétique » instauré à l'âge de l'Art qui commence avec le romantisme allemand : on la trouve régulièrement dans le « régime représentatif », c'est-à-dire mimétique, de l'âge des Beaux-Arts¹³. Les œuvres accueillaient en leur sein des scènes, des compositions exemplaires de leur propre sens général. Rudolf Arnheim l'a bien montré, en parlant du « microthème » des compositions visuelles : « une version petite et très abstraite du sujet du tableau. Normalement situé près du centre de la composition, le microthème est souvent mis en scène par une pantomime de mains¹⁴ ». Dans les Beaux-Arts, ce qui est représenté au centre d'une composition visuelle, démontre Arnheim, est un modèle de la composition générale. Cela peut être aussi ce qui se

-
- 10 – *Fragments de l'Athenaeum*, § 116 (attribué à SCHLEGEL Friedrich, 1798), in Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 112.
 - 11 – Pour ces questions on ne peut plus vastes, on se référera au moins à : TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 ; LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, *op. cit.* ; LE BLANC Charles, MARGANTIN Laurent et SCHEFER Olivier, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003.
 - 12 – SCHLEGEL Friedrich, *Fragments critiques*, § 103 (1797), in Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 93.
 - 13 – Pour l'opposition entre ces deux « âges » et « régimes » : cf. RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
 - 14 – ARNHEIM Rudolf, *The Power of the Center. A Study in the Composition in the Visual Arts, Revised Edition*, University of California Press, 1982, p. 239, nous traduisons.

passe dans un jeu de regards, de gestes et d'écritures peints disséminés sur toute la composition, comme on l'apprend dans les analyses de Louis Marin¹⁵. Mais dans l'Art, dans la création au sens romantique (dont nous sommes les pleins héritiers – que l'on songe seulement à la banalité actuelle du mot « création »), un tel jeu auto-modélisant perd sa place assignable, ses contours précis, sa linéarité, pour investir toute l'œuvre et devenir potentiellement infini¹⁶. Disons mieux, un tel jeu ne fait qu'un avec l'œuvre en tant que puissance : l'œuvre est, en tant que telle, création active, totalité infinie, et donc ensemble de renvois internes et externes sans limites¹⁷.

Ainsi, suite à cette conception (reconnue ou ignorée), n'approche-t-on pas encore aujourd'hui une œuvre en avançant une interprétation et en pointant comment et combien ce sens est porté, préfiguré, condensé, dans telle situation que l'œuvre raconte, dans tel procédé que l'œuvre emprunte ? Quoi de plus commun que de demander, à une œuvre d'art, des mises en scènes ou des aspects formels qui parlent du sens de l'œuvre même ? L'œuvre d'art est toujours marquée, au fond, par le double sceau romantique de la clôture et de la réflexivité infinie ; toujours approchée comme un tout qu'on peut sans cesse scruter dans ses détails parfaitement exemplaires du tout lui-même.

La conception romantique, esthétique joue aussi (on l'oublie peut-être davantage) dans le rapport de l'œuvre au monde qui l'a accouchée. L'œuvre d'art nous pousse, pratiquement par définition, à nous focaliser non seulement sur ses parties comme étant les images condensées de l'œuvre elle-même, mais aussi sur sa totalité comme étant l'image condensée de la vie, du monde dont elle émane. Autrement dit : elle est vue volontiers comme une mise en abyme géante de son créateur. Rien de très mystique : songeons, par exemple, à toutes les fois où nous regardons les

• 15 – Cf. MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997 (Galilée, 1977).

• 16 – C'est ce qui apparaît aussi dans la courte histoire du tableau-dans-le-tableau tracée par Chastel : dans l'art moderne et contemporain, « dans la mesure même où le peintre se préoccupe moins de ce qu'il peint : un nu, une nature morte, que du tableau même qu'il peint, dans cette mesure exacte, il tend à produire, au lieu de la toile au sens traditionnel, un tableau-dans-le-tableau » (CHASTEL André, « Le tableau dans le tableau », *op. cit.*, p. 94).

• 17 – La totalité infinie, c'est ce sur quoi insiste avec finesse SCHEFER Oliver, dans LE BLANC Charles et alii, *La forme poétique du monde*, *op. cit.*, chap. III : « L'esthétique de la totalité » : la véritable définition du romantisme allemand serait sa « stratégie philosophique de l'indéfinition » (p. 69). « Il n'est donc pas sûr, comme l'affirment les auteurs de l'*Absolu littéraire*, que ce romantisme "recueille et relance" l'exigence idéaliste du Système à travers la question du fragment, et plus généralement à travers celle de l'œuvre absolue auto-réflexive ; il s'agit plutôt de souligner l'impossibilité du système proprement dit. Friedrich Schlegel note ainsi sans ambiguïté : "Chaque système ne peut être qu'une approximation." Ce qui, croyons-nous, modifie par contre-coup le statut de l'esthétique de cette période. En somme, la grande affaire de la philosophie comme de l'esthétique romantique aura plus été celle de l'*infini* que de l'*absolu*. Un *infini positif*[...] : l'*infini* romantique est une puissance d'illimitation de toutes les facultés humaines, fait de sens pour le *relativisme*, le *devenir* et la *pluralité* » (p. 77-78).

acteurs sur scène ou à l'écran comme étant en train de reproduire, sur l'échelle de l'œuvre, ce qu'ils vivent dans la « vraie vie ». Pensons à toutes les fois où ce regard devient même une clé d'interprétation importante de l'œuvre en question.

Un exemple qui a marqué l'histoire du cinéma sont les films qu'Ingrid Bergman a joués chez Roberto Rossellini. Ingrid Bergman, au sommet de sa carrière hollywoodienne, la star la plus désirée et la mieux payée, se proposa comme actrice à Rossellini, cinéaste qui tournait (comme on ne l'avait jamais fait avant) dans la rue, dans des situations volontiers « non professionnelles ». Elle quitta alors non seulement Hollywood, mais aussi un monde et une morale ; laissa son mari et leur enfant, alla travailler avec Rossellini avec qui elle se mariera et aura d'autres enfants ; le scandale éclata. Or, les six films de Rossellini avec Bergman se construisent volontiers autour de l'histoire d'une femme qui s'attache à un monde qui lui est étranger et lutte contre l'incompréhension générale pour suivre ses choix forts, qui ne sont pas ceux du succès, matériel ou idéologique. Ce sont les premiers films du cinéma qui célèbrent systématiquement une esthétique de la crise : crise du couple, crise des liens sociaux, crise des sentiments... mais aussi, et c'est sans doute encore plus important, crise de la logique narrative bien développée et acclamée, de la forme connue et reconnue, bref de la structure close du cinéma hollywoodien. En opposition au modèle classique et classiciste de celui-ci, on a voulu étiqueter « modernes » les films de Rossellini avec Bergman. Ce sont des films dont le propos est bien de « révéler le réel », mais non seulement au premier degré, du fait de parler de « la vie des gens », aussi au second degré, du fait qu'on y joue et on est soi-même à la fois ; ou peut-être devrait-on dire : on y joue un rôle (référent interne au discours du film) qui met en jeu soi-même (sui-référence, auto-modélisation, mise en abyme). En d'autres termes, comment ne pas perdre une telle richesse sémiotique sans s'attacher à la manière dont un nombre ouvert d'aspects de ces films transposent, à l'échelle des personnages et à l'échelle du film même, exactement ce que Rossellini et Bergman sont en train de faire dans le monde du cinéma et dans la vie en général¹⁸ ?

Certes, il s'agit là d'une mise en abyme spéciale : elle ne consiste pas dans le fait que l'œuvre est appréhendée comme un tout qui se réfléchit dans ses parties ; elle consiste dans le fait que la vie qui produit une œuvre est elle-même conçue comme un tout (une œuvre d'un autre niveau?) qui se réfléchit dans l'œuvre.

On sait que Genette traite ce cas de figure au sein de la famille, très nombreuse et variée, des métalepses¹⁹. Son propos est de soutenir, comme nous sommes en

• 18 – Pour une explication précise : cf. BERGALA Alain, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in Roberto ROSELLINI, *Le cinéma révélé. Textes réunis et préfacés par Alain Bergala*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005 (1984), p. 5-35.

• 19 – GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

train de le faire avec la mise en abyme, que « toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction [...]»²⁰ » (mais nous substituerions volontiers « fiction » avec « discours »). Ainsi, soutient Genette,

« Les relations “à la ville” entre acteurs, éventuellement conjugales (Montand-Signoret, Bogart-Bacall, Hepburn-Tracy, etc.), sont souvent de nature à enrichir les situations à la scène ou à l'écran, et les producteurs ne se privent pas d'en tirer parti – un parti qui exploite largement, auprès du spectateur informé (et qui pourrait ne pas l'être?), les ressources de la relation, éminemment métalpetique, entre la réalité extrafilmique et la fiction intrafilmique : la charge affective de semi-mélodramatiques comme *Guess Who's Coming to Dinner* [...] doit beaucoup [...] à la présence du duo doublement conjugal (ou quasi) formé par Katharine Hepburn et un Spencer Tracy à l'article de la mort [...]»²¹ ».

Mais on voit que la mise en abyme, dans l'approche que nous défendons, opère autrement. La métalepse, du moins dans l'approche de Genette, enrichit l'œuvre, le film par exemple, par un écho avec la vie qui produit celui-ci : tout se passe comme si par ailleurs le film et la vie, « la fiction intrafilmique » et « la réalité extrafilmique », fonctionnaient en autonomie. Or, la mise en abyme consiste précisément dans le fait que l'œuvre, le film par exemple, fait comprendre quelque chose d'important de la vie dont il est une partie indissociable. Il en présente une image condensée (comme le puzzle avec *Citizen Kane*), lui donne une forme clé, la modélise, de manière, nous l'avons vu, remarquable et discutable. Tant il est vrai qu'approcher la mise en abyme de manière critique, c'est bien en pointer tout à la fois les limites et les puissances.

- 20 – *Ibid.*, p. 131.
- 21 – *Ibid.*, p. 69.