

Tonia Raus

Présentation « Cette impression que l'on n'en finira jamais »

Quand on parle de mise en abyme, tout le monde voit à peu près de quoi il s'agit : c'est, en France, l'effet « Vache qui rit » ou, au Pays-Bas et en Grande-Bretagne, l'effet « Droste »¹. De telles images d'Épinal, venues du monde du marketing, illustrent le principe de répétition d'une image en son sein et en version de plus en plus petite, jusqu'à l'indistinction, l'infini peut-être. En faisant partie intégrante de l'imagerie populaire, elles nous familiarisent avec la mise en abyme, voire même la banalisent. À l'instar de ces propos de Georges Perec, au sujet de son roman-somme *La Vie mode d'emploi* (1978) : « L'image revient souvent du camembert sur lequel on voit des moines manger un camembert sur lequel on voit des moines, etc. J'aime cette impression que l'on n'en finira jamais². »

C'est sous les auspices de cette citation qu'on aimerait placer la présentation de ce volume collectif consacré à sonder la mise en abyme. Car ce que recèle l'image d'un camembert sur lequel on voit des moines manger un camembert sur lequel on voit des moines etc., c'est bien une impression d'infini, par un retour certes au même mais au moyen de sa différence, sa ré-énonciation en version miniaturisée, sa remédiatisation en passant du statut d'image à celui d'image de l'image. La représentation passe à un autre degré, supérieur, méta-, qui incite la réflexion sur l'état antérieur de cette même représentation et partant sur le statut de l'œuvre qui la contient.

Le phénomène de la mise en abyme, simple en apparence, se révèle ainsi éminemment plus complexe. Quelle est, plus précisément, la place de la mise en

• 1 – La présentation à suivre se nourrit des discussions et réflexions menées avec Gian Maria Tore lors de la préparation de cet ouvrage collectif.

• 2 – PEREC Georges, *Entretiens et conférences*, vol. 1, Nantes, Joseph K., 2003, p. 222.

abyrne parmi les jeux de la représentation et plus généralement au sein de la grande famille des phénomènes réflexifs? Si, au-delà de ses occurrences évidentes et au fond peu significatives, la mise en abyme guettait finalement toute représentation, suscitant de tout autres enjeux? Sait-on toujours déterminer, dans une image ou dans un texte, où commence et où finit une mise en abyme? Sait-on en mesurer la portée? Comment peut-on et pourquoi devrait-on distinguer entre mise en abyme et réflexivité, voire autoréflexivité? Et par ailleurs, jusqu'où doit-on différencier l'approche du visuel et du verbal, de la mise en abyme dans tel art ou dans tel média, dans la littérature ou au cinéma, dans la bande dessinée ou le jeu vidéo?

Ce sont ces questions que notre ouvrage voudrait poser. Il ne s'agit pas tant d'y répondre définitivement que de montrer qu'il existe une différence dans les traditions et approches, souvent au niveau des disciplines aux frontières trop solidement établies : les arts plastiques, les arts du spectacle, la littérature, mais aussi les études culturelles et les émergentes études visuelles, pour ne pas citer l'esthétique et la poétique. L'hypothèse formulée par cet ouvrage serait ainsi la suivante : penser la mise en abyme selon les différences disciplinaires, ce serait faire fi d'un questionnement commun plus vaste. De fait, nous proposons de saisir la mise en abyme en tant que fait sémiotique général, selon une approche à la fois ouverte et articulée.

Par son fonctionnement, la mise en abyme pourrait être rapprochée d'une figure. D'abord figure de pensée, portant, d'après l'ancienne classification, sur l'ensemble du discours. Ensuite et surtout, figure au sens genettien d'« écart entre le signe et le sens³ », inaugurant en cela un espace discursif propre. Le manque de fondement dont souffre la mise en abyme renforce peut-être le flou définitionnel qui l'entoure et plus particulièrement encore de la confusion, sur le plan de son fonctionnement, qu'elle entretient avec d'autres figures. La définition minimale de la mise en abyme proposée dans l'unique monographie consacrée jusqu'à présent au phénomène par Lucien Dällenbach – « *est mise en abyme toute enclave qui entretient avec l'œuvre qui la contient une relation de similitude*⁴ » – semble, paradoxalement par son caractère vague, pouvoir cerner ses enjeux en pointant les difficultés de définition qu'elle suppose. Comment délimiter une enclave? À quel niveau la relation de similitude s'exprime-t-elle? Seul le rapport entre « l'enclave » et « l'œuvre qui la contient » semble pouvoir être appréhendé dans la nécessaire tension entre le tout et ses parties qu'il convoque et à travers laquelle la réflexion opère. La mise en abyme participe dès lors de l'idée d'une totalité que l'œuvre pourrait ou non reconfigurer, selon le modèle antique, convaincant ou déceptif, de l'*imago mundi*.

• 3 – GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005 (1966), p. 209.

• 4 – DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

Ainsi, au-delà de la fausse évidence d'une définition qui risquerait d'être trop scolaire et en deçà de l'embarrassante imprécision d'une étiquette dont on se sert trop facilement, qu'est-ce donc la mise en abyme ? Nous voudrions capter et restituer la richesse d'une notion qui interroge différents modes d'expression et différentes dimensions de la signification. Nous nous attacherons ainsi à des questions de narration et de figuration, d'allusions ou de démonstrations, d'apparitions et de proliférations de la représentation. C'est dire combien le procédé de mise en abyme nous semble central dans la création artistique ou, plus généralement, dans la vie culturelle. C'est dire aussi que l'aborder, l'analyser, c'est mieux comprendre et expliquer ces dernières. Étudier la mise en abyme de manière précise, c'est ainsi viser une véritable sémiologie : s'attacher à une cartographie des formes et des valeurs.

Quand la mise en abyme apparaît sous sa forme la plus évidente d'un roman dans un roman, d'un tableau dans un tableau etc., ou d'un tableau dans un roman, d'une photo dans un film, elle mobilise pleinement en l'illustrant la double dimension qui fonde selon Louis Marin la représentation :

« D'un côté, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoreprésentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime⁵. »

Partant de la distinction entre ces deux dimensions – l'une réflexive, l'autre transitive – Andrea Del Lungo prolonge le raisonnement par l'ajout d'une troisième dimension – transpositive :

« Conçue dans cette triple perspective, la notion de signe se trouve nécessairement historicisée : la première dimension renvoie au contexte de production de l'œuvre, à la réflexion incessante sur le fonctionnement même de la représentation propre au domaine artistique, et dont les enjeux varient selon les époques ; la deuxième dimension renvoie au contexte historique de référence ; la troisième s'ouvre à la réception de l'œuvre et renvoie largement à un contexte culturel, et notamment aux modèles épistémologiques qu'elle articule, voire qu'elle fonde⁶. »

C'est sous cette « triple perspective » qu'il convient de lire les contributions du présent ouvrage. Une approche diachronique et en l'occurrence aussi interdisciplinaire permettra de cerner l'évolution de la pensée et de la pratique de la mise en abyme, dont le principe théorique a été posé, bien malgré lui, par

• 5 – MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993, p. 242.

• 6 – DEL LUNGO Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, p. 16-17.

André Gide. Et tant bien que mal d'ailleurs, puisque proposer une théorie de la mise en abyme n'a jamais été le but de l'écrivain, qui au contraire cherchait à formuler une réflexion quant à sa propre écriture au moyen de comparaisons avec d'autres œuvres – littéraires et picturales – et avec l'art héraldique. La contribution liminaire de Jean-Pierre Bertrand sur « L'invention de la mise en abyme » éclaire le contexte de ces désormais célèbres pages du *Journal* de Gide dans lesquelles il revient sur ses propres écrits, à la recherche d'un ressort psychologique qui saurait en même temps interroger le roman et la littérature. Le passage connaîtra une fortune exceptionnelle et finira par servir de charte à un procédé pourtant déjà exploré bien avant la crise du roman à l'époque symboliste.

Le principe de la mise en abyme ainsi que son commentaire théorique ou métaphorique ne cesseront d'être revus et repensés par la suite, à l'aune des créations verbales et visuelles, au fil des époques et de l'histoire de la représentation, déplaçant le curseur de son intérêt d'une volonté dysphorique de dénonciation de l'illusion référentielle à la célébration euphorique de ses vertus ludiques, de la recherche d'un effet de distanciation inquiétant par rapport à notre expérience du réel au brouillage des frontières entre le factuel et le fictif.

Sans vouloir ni pouvoir revenir sur tous les ressorts épistémiques de la mise en abyme, relevés au cours des efforts de théorisation et au gré de ses multiples apparitions, dans les domaines aussi divers que corollaires que sont la littérature, le cinéma, la peinture, la photographie, la bande dessinée et les jeux vidéos, ces pages introductives cherchent à confronter selon leurs approches spécifiques les contributions fort diverses et d'autant plus riches du présent ouvrage, pour reprendre la discussion sur les enjeux que la mise en abyme engage au niveau de la représentation et partant de la présentation du monde ainsi que les dynamiques sémiotiques qu'elle est susceptible de mobiliser. Nous tenterons ainsi de présenter le procédé et les développements qui lui sont consacrés dans ce volume à travers trois de ses caractéristiques essentielles : la réflexivité, la plasticité et la dimension ontologique.

La réflexivité de l'abyme

En introduisant un nouvel élément qui, par réflexion, met en cause l'unité de l'ensemble, la mise en abyme innerve l'œuvre dans laquelle elle apparaît par le mouvement qu'elle lui impose. La partie reflète le tout auquel elle appartient, la réflexivité étant entendue comme ce qui est « propre à la réflexion, au retour de la pensée, de la conscience sur elle-même⁷ ». L'appréhension linéaire de l'œuvre dans laquelle la mise en abyme apparaît est dès lors troublée, en raison de la répétition

• 7 – CNRTL, entrée « réflexivité ».

du même ou de sa variation. Jean Ricardou, au moment où lui-même participe à exacerber le procédé d'un point de vue théorique, aborde la mise en abyme sous l'idée précisément de la répétition et note le « facteur de contestation » qu'elle véhicule. En termes narratologiques, le niveau narratif se greffe sur le niveau diégétique sous la forme d'une espèce de résumé de l'histoire au sein même de l'histoire : « C'est par ce microscopique dévoilement du récit global, donc, que la mise en abyme conteste l'ordonnance préalable de l'histoire. Prophétique, elle perturbe l'avenir en le découvrant avant terme, par anticipation⁸. » Proleptique dans ce cas, la mise en abyme adopte plus généralement un mouvement analeptique, revenant en arrière pour mieux ou autrement éclairer ce qui a été. Le lecteur ou spectateur est invité à faire un pas de côté dans sa découverte de l'œuvre, interrogeant sa réception. Michel Sirvent, dans les « Réflexions sur la mise en abyme » qu'il propose dans cet ouvrage, pose un principe de narration, en l'occurrence bouleversée, comme condition *sine qua non* de la mise en abyme. Il adopte un point de vue strictement narratologique, inspiré de L. Dällenbach, pour s'intéresser aux effets de la mise en abyme au niveau du récit, littéraire ou filmique.

Dans la volonté d'affiner la typologie pionnière de Dällenbach en l'adaptant au dispositif filmique, Jean-Marc Limoges aborde la réflexivité dans un sens métaphorique. Il rend compte ainsi du caractère hybride de la mise en abyme : support possible d'une intermédialité, la mise en abyme déborde le cadre énonciatif et narratif pour se concevoir en outil essentiellement métatextuel. De fait, Dällenbach déjà parle de « surcharge sémantique » : « l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème⁹ ».

« Se prendre pour thème », qu'est-ce à dire ? S'agit-il comme chez Victor Hugo, dans un passage de son *William Shakespeare*, d'une « double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit » : « L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille ; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange¹⁰. » Ces propos seraient à l'origine des commentaires de Gide tenus dans son *Journal*. Ils annoncent en effet de nombreuses caractéristiques qui feront la fortune de la mise en abyme, notamment la double orientation, la répétition, la miniaturisation. Bref l'idée, rehaussée par son application au théâtre, d'une « entorse au pacte de la représentation », pour reprendre le sous-titre

• 8 – RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 172 et 176.

• 9 – DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, op. cit., p. 62.

• 10 – HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie} éditeurs, 1864, p. 366.

du volume collectif consacré sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer à la *Métalepse* (2005), cette figure sœur de la mise en abyme dont il sera par conséquent question plus loin.

Restons encore un instant chez Gide, et (re)lisons ce désormais célèbre passage de son *Journal* : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble¹¹. » Or, la réflexion que Gide entend inciter par la reprise, le résumé de son œuvre au sein de la diégèse, dans le « monde » de ses personnages, est une « rétroaction du sujet sur lui-même¹² », et plus précisément du sujet-écrivain. Au début de l'inscription dans son journal, Gide évoque en effet « l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même¹³ » et précise plus loin : « le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine¹⁴ », ouvrant la voie à l'amalgame entre la vie et de l'œuvre ; amalgame appelé de ses vœux à l'époque et qui est de plus en plus en cours aujourd'hui.

C'est à une lecture qui renoue avec l'origine gidienne de la mise en abyme que nous invite Emmanuel Plasseraud dans son analyse d'*Alice dans les villes* de Wim Wenders, un film à part dans l'œuvre du réalisateur et qui témoignerait d'une réflexion sur le rapport entre les images et le réel dans l'acte cinématographique. Proche de ces questionnements, qu'au risque de frôler la tautologie on pourrait qualifier d'autoréflexifs, la contribution de Marie Gueden sur *Nostalghia* d'Andrei Tarkovski interroge la mise en abyme comme dispositif de mise en scène, en lien notamment avec les influences qui nourrissent le film. Les références métaphoriques à *La Cène* de Léonard de Vinci permettraient au réalisateur d'affirmer sa propre identité esthétique au sein de son « panthéon artistique » (p. 205) où figurent entre autres Léonard de Vinci, donc, mais également Sergueï Eisenstein, « commentateur éclairé » (p. 221) du premier.

Et c'est, de même, dans une relation de (méta)commentaire entre l'auteur et l'œuvre que Livio Belloï et Michel Deville présentent leur étude de deux pages de l'ouvrage *A Humument* de Tom Philipps, où la réflexivité sur l'acte créateur se lit paradoxalement dans l'effacement, l'*oblitération*, visible du texte-source. Des îlots de mots restés découverts réécrivent une autre histoire à travers laquelle l'auteur précise ses principes poétiques et sa position ambiguë d'« Inécrivain » (*Unauthor*), d'« artiste tributaire de l'œuvre d'autrui » (p. 226). Une fois encore la mise en

• 11 – GIDE André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 40.

• 12 – *Ibid.*

• 13 – *Ibid.*

• 14 – *Ibid.*

abyrne est considérée dans la mise en évidence du mouvement, du geste créateur que tout artefact sous-tend et qui est en l'occurrence rendu visible, parfois littéralement, réaffirmant alors le fondement profondément hybride du dispositif pensé par Gide. On le sait, aux côtés d'œuvres littéraires, Gide convoque les tableaux-phares de Velasquez, Memling et Metsys, avant de préciser son idée par « la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyrne"¹⁵ ».

Ces convocations visuelles expliquent certainement la fortune extraordinaire de ce qui deviendra, sous la plume de Claude-Edmonde Magny¹⁶, la mise en abyrne. Et c'est aussi grâce à cette définition plurielle de la mise en abyrne que son champ d'application et d'étude dépasse le cadre strict de la narration ou de la narratologie. Ainsi Vincent Amiel s'intéresse-t-il aux images d'images dans les films qui ne procèdent pas d'une réflexivité énonciative. S'agit-il encore de mise en abyrne dans ce cas? En remontant le processus de la mise en abyrne, c'est-à-dire en essayant d'aller à la source de l'image, Amiel questionne l'identité même de celle-ci comme prémisses à toute réflexivité, en abyrne ou non.

La plasticité de l'abyrne

Dans son ouvrage *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Andrea Del Lungo s'intéresse à la catégorie de signes qui « opèrent une densification du sens » : ce sont des hypersignes, les « noyau[x] de la représentation artistique¹⁷ » qui se déploient dans l'œuvre par contagion avec d'autres signes, en dynamisant le modèle herméneutique véhiculé. Del Lungo cite notamment « les objets réflexifs (livres, tableaux, photographies ou autres productions artistiques), qui permettent une mise en abyrne de l'acte créateur de la représentation ou de la réception de l'œuvre » ainsi que « les signes constituants des dispositifs qui organisent l'espace de la représentation et qui articulent des champs visuels¹⁸ ». Si la fenêtre appartient clairement à cette dernière catégorie, elle a partie liée aussi avec la première. Tout comme, pourrait-on ajouter, le miroir et l'écran qui révèlent pleinement la dimension spatiale indéniable de la mise en abyrne qu'on ne peut dès lors plus réduire à un procédé simplement narratif, opérant au niveau de l'énoncé et/ou de l'énonciation. La mise en abyrne s'embraye sur un objet réflexif qui lui procure un référent, souvent visuel. À travers cette plasticité, le procédé en

• 15 – GIDE André, *Journal*, op. cit., p. 40.

• 16 – C'est en effet Magny qui forge l'expression à partir des comparaisons établies par Gide : MAGNY Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 242-251.

• 17 – DEL LUNGO Andrea, *La Fenêtre*, op. cit., p. 19-20.

• 18 – *Ibid.*

soi devient signe, voire hypersigne, sur un mode indiciel qui éclaire le rapport au monde et sa représentation.

Les glissements de sens opérés par la proximité lexicale et sémiotique entre la réflexion de la pensée, la réflexibilité d'un corps et la réfectivité de surfaces comme le miroir (mais aussi l'eau, la fenêtre, l'écran) permettent de conclure, avec Bernard Vouilloux, que « la réflexion par laquelle la pensée réfléchit, à la façon d'une surface réfléchissante, les objets qu'elle pense (je pense X) s'abîme dans la réflexivité constitutive de la pensée (je pense que je pense X)¹⁹ ». C'est cette opération qui donne accès à un second degré et qui, dans le cas de la mise en abyme, peut être rendu perceptible, dans un texte ou sur une image, par la convocation d'un second récit, d'un second tableau ou film ou par la combinaison des régimes sémiotiques verbal et visuel. Bernard Vouilloux cite comme exemple les récits dans lesquels une image est décrite :

« L'inclusion sur laquelle ce type de mise en abyme se construit n'est pas formelle (linguistique ou narrative), mais thématique. [...] Le fait pour une description de dénoter des référents qui sont déjà constitués comme tels par l'image à laquelle cette description se réfère produit un dispositif d'inclusion d'un type particulier : la description des référents d'une image instaure une référence au second degré, alors même qu'aucune rupture ne serait perceptible sur le plan des catégories narratives (temps, mode, voix)²⁰. »

C'est dire que la mise en abyme ne procède pas nécessairement par enchâssement. Et c'est dire surtout que la mise en abyme – par la convocation d'une image quand elle est textuelle, par la répétition du dispositif quand elle est visuelle – incite à la visualisation de l'opération réflexive dont elle est le moteur.

Dans notre ouvrage, Gwendoline de Mûelenaere souligne la complémentarité entre le graphique et le visuel dans la pratique des gravures de thèses au XVII^e siècle sur lesquelles les gestes de donation et de réception de la thèse étaient figurés au moyen d'une mise en abyme. C'est ainsi au « discours méta-narratif » de ce processus de communication particulier qu'elle s'intéresse pour en dégager la dialectique inhérente à la mise en abyme entre présentation (« démonstration du savoir ») et représentation (« mise en scène du pouvoir ») grâce à un médium unifié : texte et image.

Séverine Letalleur s'arrête plus précisément sur la plasticité sémantique de la mise en abyme dont la structure n'est plus seulement considérée au sein d'un système sémiotique artificiel mais également naturel, faisant du procédé « l'expression la plus simple de toute croissance et de régénérescence de la forme » (p. 85). Ce sont une

• 19 – VOUILLOUX Bernard, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, p. 131.

• 20 – *Ibid.*, p. 135.

fois de plus les propositions de Lucien Dällenbach qui constituent le point de départ à une exploration et extrapolation de la mise en abyme jusqu'à des questionnements d'ordre anthropologique. Ne remarque-t-il d'ailleurs pas déjà « qu'à défaut d'un référent indubitable le terme de mise en abyme possède un signifié univoque²¹ » ? Certes, Dällenbach se cantonne aux artefacts culturels, mais non sans entrevoir les interrogations ontologiques soulevées par un tel principe de récursivité.

La force expressive du procédé tiendrait donc à sa plasticité. Celle-ci s'explique notamment par la mobilisation conjointe de deux des trois usages du concept de représentation répertoriés par Bernard Vouilloux : un usage cognitif, d'une part, pour ce qui est des représentations mentales, et un usage artistique, d'autre part, pour ce qui est des arts représentatifs²². C'est dans ce sens que Laurent Genin propose dans notre ouvrage de cerner le vertige à l'œuvre dans la mise en abyme, en la définissant surtout comme une figure de construction qui permet d'exprimer, voire de schématiser, une construction de la pensée, à savoir la réflexivité. Dans la jonction opérée entre le réel et l'œuvre, entre la vie et l'artefact se pose ainsi la question de la motivation créatrice de la mise en abyme, dont l'autoréférentialité peut avoir du mal à résister à la gravité existentielle. Le titre de sa contribution devient une injonction : « Sortir de l'abyme » !

L'ontologie de l'abyme

À la popularité de l'expression « mise en abyme » participe aussi son étymologie sémantiquement prolifique (abîme/abyme), qui ouvre la voie à l'idée d'une réflexion à l'infini, à l'instar des reflets projetés par une série de miroirs parallèles. C'est ce que remarque Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, quand il écrit devoir « [s]on premier contact précis avec la notion d'infini à une boîte de cacao de marque hollandaise²³ ». C'est ce que suggère aussi, dans une optique davantage ironique, Raymond Queneau quand il fait référence à la même boîte de cacao dans *Le Dimanche de la vie* [1952] : « L'accent avec lequel Balustre lui a dit ce matin "j'ai du novemail pour vos cadres d'argent" permet à cette phrase de se répercuter indéfiniment avec la rigueur obsessionnelle des Hollandaises qui réclament pour le cacao. Et Valentin se met à observer cette écholalie [...] »²⁴.

• 21 – DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 18.

• 22 – Le troisième usage répertorié concerne la fonction représentative au niveau institutionnel, juridique, commercial, politique... (VOUILLOUX Bernard, *L'Œuvre en souffrance, op. cit.*, p. 101).

• 23 – LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 (1939), p. 34-35.

• 24 – QUENEAU Raymond, *Œuvres complètes, III. Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 503. À noter que la boîte de cacao en question est celle de la marque Droste

À l'origine pourtant, Gide n'avait prévu qu'une réflexion simple, en référence au blason²⁵. Mais quand Claude-Edmonde Magny forge l'expression « mise en abyme », elle se réjouit de l'« illusion de mystère et de profondeur » que « produisent nécessairement ces histoires dont la structure est ainsi “en abyme”, du mot si heureusement choisi par les héraldistes » :

« L'effet esthétique de la “mise en abyme” est cette impression d'élargissement et d'approfondissement, d'indéfinie complexité, que nous venons de décrire; mais cela n'épuise pas son utilité. Elle semble essentiellement destinée à conférer à l'œuvre qui en fait usage une signification qui lui soit transcendante²⁶. »

Et Lucien Dällenbach fera lui aussi cet élargissement à travers un rapprochement avec « l'étymologie, le topique de l'abyme » :

« En raison de son aptitude à révéler ce qui transcende, semble-t-il, le texte à l'intérieur de lui-même et de réfléchir, au principe du récit, ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité, cette nouvelle mise en abyme nous a paru devoir figurer [...] sous le nom de mise en abyme transcendantale²⁷. »

Si par son étymologie, la mise en abyme appelle les vertiges de l'abîme, la possible dimension ontologique du procédé ne semble toutefois se révéler qu'au niveau de la transgression opérée dans les effets suscités. Dorrit Cohn considère que la mise en abyme, dans son mode d'apparition véritable, devrait adopter un mouvement de réflexion à l'infini. Dans l'impossibilité même de sa réalisation, la critique l'appelle « mise en abyme pure²⁸ ». Celle-ci se rapproche d'une métalepse intérieure, « qui se produit entre deux niveaux de l'histoire elle-même²⁹ ». Dans les deux cas, une rupture de l'ontologie narrative est suscitée et qui provoque « chez le lecteur comme un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige. Elles affirment fictionnellement un état troublant – état qui serait moins troublant s'il ne correspondait pas à de profondes inquiétudes humaines³⁰ ».

dont l'identité visuelle a donné en néerlandais son nom – « Droste-effect » – à la mise en abyme, une expression reprise également en anglais.

- 25 – « Terme de blason. C'est le cœur, ou le milieu de l'Écu, en sorte que la pièce qu'on y met ne touche et ne charge aucune autre pièce telle qu'elle soit » (CNRTL, entrée « Abîme »).
- 26 – MAGNY Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, op. cit., p. 247.
- 27 – DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, op. cit., p. 227 et 131.
- 28 – COHN Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepse. Entorses au pacte de représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 121-130.
- 29 – *Ibid.*, p. 122.
- 30 – *Ibid.*, p. 129.

Cohn discute les propositions de Gérard Genette sur la métalepse. Définie d'abord par le théoricien de la narratologie dans *Figures III* comme « intrusion du narrateur ou narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique³¹ », la figure est ensuite repensée dans l'essai *Métalepse*. D'une part, toujours dans son « investissement canonique » de métalepse de l'auteur, c'est-à-dire d'une « manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même³². » D'autre part, et conséquemment à ce premier élargissement, comme exemple même d'une gradation, d'une « aggravation » de la figure comme fiction : « [u]ne fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre³³ » et « [l]a métalepse ne serait donc plus une figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser [...]³⁴ ».

Dans sa contribution, Laurent Demoulin revient de fait sur cette évolution de la métalepse, en partant des propositions de Genette, pour les confronter à l'œuvre romanesque de Christine Montalbetti. Étant donné que la métalepse et la mise en abyme partagent des caractéristiques allant jusqu'à leur confusion, la médiation proposée entre la théorie de Genette et la pratique de Montalbetti – complices l'une de l'autre, l'écrivaine étant l'auteur aussi d'un essai sur la théorie poétique du critique – permet de mieux saisir les répercussions de ces intrusions dans l'ontologie narrative. Les modes de consommation de la fiction seraient affectés, dans la mesure où le lecteur (ou le spectateur) accepte voire recherche une proximité avec l'auteur, dans le sens d'une intrusion, certes toujours simulée, dans la vie réelle.

Par l'approche narratologique et le recours à la théorie de la fiction, les écrits de Gérard Genette participent à l'assimilation largement en cours actuellement entre représentation et fiction. En transposant son raisonnement à la mise en abyme, cette assimilation peut être dépassée en vue d'un questionnement plus général du sens de la mimésis aujourd'hui. À l'image d'une scène de théâtre figurant une scène de théâtre, la mise en abyme se veut être une « présentation de la représentation » dans une espèce d'initiation à la lecture – d'un texte, d'un film, d'une image. En théorie de la fiction, on assisterait à une mise en fiction de la fiction, dans une considération des artefacts culturels comme mondes possibles. Or, comme le remarque Erika Fülöp dans le présent ouvrage, les lecteurs ou spectateurs sont aujourd'hui « initiés » à ces pratiques transgressives, qu'ils acceptent, souvent sur le mode ludique de la « suspension volontaire de l'incrédulité », selon la formule consacrée de Coleridge, mais non sans se heurter aux contradictions logiques qu'elles contiennent.

-
- 31 – GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.
 - 32 – GENETTE G., *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.
 - 33 – *Ibid.*, p. 20.
 - 34 – *Ibid.*, p. 24.

L'apparition régulière de ces procédés transgressifs dans le cinéma populaire se confirme de fait dans la contribution de Mathias Kusnierz. En étudiant les effets spéculaires dans les blockbusters américains, souvent des films d'action ou de science-fiction, Kusnierz relève la dimension idéologique qui se cache derrière les procédés de mise en abyme ou de métalepse. Le retour opéré sur la genèse des films favorise une glorification d'Hollywood comme « usine à rêves » et légitime par-là même les contradictions entre le possible et l'in vraisemblable au profit du maintien de l'illusion.

Partant de ces constats, on peut se demander si l'exacerbation du brouillage entre le réel et la fiction, au moyen notamment des images de synthèse qui en sont l'exemple-type, se conçoit aujourd'hui sur le mode non plus d'une œuvre au second degré mais d'une existence au second degré, à en croire la pratique des avatars dans les univers de fictions en ligne ou métavers tels *Second life*. Dans une perspective similaire, Fanny Barnabé et Björn Olaf-Dozo proposent une étude du jeu vidéo *The Stanley Parade*, tout aussi populaire, dans lequel les mises en abyme, nombreuses et diverses, exemplifient le dispositif ludique considéré comme « mode d'interaction au second degré, où les actions réalisées et les objets manipulés ne sont plus des référents, mais des *signes* d'eux-mêmes » (p. 165). Le narrateur et le joueur, dès lors véritables compagnons de jeu, entretiennent une relation de complicité dans l'exploration des possibles, libérés des contingences du réel.

Dans une volonté similaire de cerner le procédé spéculaire dans sa pratique actuelle, Denis Saint-Amand, aborde la mise en abyme dans les rapports qu'elle entretient avec l'humour, en la confrontant à deux paradigmes de l'époque qu'elle pourrait emblématiser : l'égoïsme, à son apogée dans la mode narcissique au possible du selfie, et « une normalisation des logiques de simulacre » (p. 80) en cours dans le processus de démocratisation de la culture, notamment *pop*. L'ironie suscitée apparaît ainsi comme un nouveau ressort d'un possible détournement du sens. Et on pourrait prolonger le raisonnement de Saint-Amand en considérant ce détournement du sens, dans la consécration du simulacre qu'il opère, comme l'expression une fois encore d'un moment de crise de la représentation, qui n'est pas non sans rappeler la dimension politique de la distanciation brechtienne.

Les contributions du présent volume témoignent de fait des apparitions diverses et souvent hybrides de la mise en abyme depuis son fondement dans le *Journal* de Gide. La persévérance dans sa pratique comme dans son étude révèle le questionnement intrinsèque qu'elle porte quant à l'origine même de la création artefactuelle, verbale ou visuelle. Participant de la répétition, qui élude l'originel ou l'original au profit de sa (ré)duplication, la mise en abyme, comme le suggère dans cet ouvrage si justement Vincent Amiel, interroge ce qui la précède. Elle pourrait dès lors être appréhendée dans la même évolution que celle proposée

par Genette pour les figures, dont la métalepse, à savoir à travers sa capacité matricielle à fonctionner comme « embryon de la fiction³⁵ ». La mise en abyme ne serait considérée non plus exclusivement dans un cadre narratif mais, dans une approche davantage pragmatique, comme pendant, voire élan du réel, permettant notamment par ricochet, *par réflexivité*, de mieux cerner ses modalités dans une tension entre le tout et ses parties. En partant une fois encore des propositions théoriques de Lucien Dällenbach sur la logique de l'abyme dans le cas particulier d'une mise en abyme aporistique ou paradoxale, où « un fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut³⁶ », Erika Fülöp élargit le débat sur les frontières entre le réel et le fictionnel pour l'ouvrir sur les limites de la pensée, entre le pensable et l'impensable.

En effet, l'amalgame entre le fait et le fictionnel, entre le réel et l'imaginaire dépasse les artefacts culturels. En 2016, le Dictionnaire d'Oxford élit le terme « post-truth » comme mot de l'année, tendant le miroir à notre époque moins sensible à la véracité des faits qu'à l'expression d'une opinion personnelle et aux émotions qu'elle suscite. Car ce phénomène de brouillage entre les faits et la ou leur fiction se retrouve aussi bien dans les tendances autofictionnelles du récit ou les docufictions que dans la pratique, massivement répandue, du *storytelling* en politique et dans les médias. Or, la mise en abyme tout comme la métalepse sont certainement des outils sinon des vecteurs de ce brouillage.

Au terme de ces réflexions introductives, le parcours de réflexion qui s'ouvre désormais dans ce volume collectif saura, espérons-le, sonder, à l'aune des paradigmes sociétaux et culturels d'aujourd'hui et des modalités ainsi revues de la mise en abyme, l'appréhension du réel mis à l'épreuve de sa représentation. Les questions intrinsèquement liées à la mise en abyme, tel l'enchâssement, le récit second, les représentations réfléchies dans les images, seront ainsi discutées dans des études de cas, complétées par des questionnements plus transversaux sur la réflexivité – ses apories et en même temps, paradoxalement, sa puissance. L'ouvrage propose une approche double, dont témoigne sa composition en deux parties. Seront d'abord visées les manières dont la mise en abyme émerge, en tant que notion et en tant que phénomène, les manières dont elle se profile, s'impose ou se défile, pour définir ainsi ses défis sémiologiques. Seront observés ensuite des objets particuliers, pour interroger alors plus finement les formes et les portées de la mise en abyme, pour apprécier, en somme, sa non-évidence et, partant, sa richesse.

• 35 – *Ibid.*, p. 17.

• 36 – DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 51.