Les jeux et les enjeux de la mise en abyme

Médéa KINTSURACHVILI
Université d'Etat Ivané Djavakhichvili de Tbilissi, Géorgie

Abstract: In this paper we intend to analyse the functioning of "mise en abyme" or heraldic construction in verbal and non-verbal system of signs, particularly in literary texts and in painting. The "mise en abyme" is discussed as one of the forms of intertextuality. According to the classification of Lucien Dallenbach, literary texts are characterised by the simple type of repetition. It is used to develop a sense perspective of the text and gives us the possibility of its interpreting in manifold ways. The non-verbal system of signs is characterized by the highest quality of repetition. The spectator uses it to observe him/her/self as if he/she were a different person. Thus, we shall present the united picture of "mise en abyme" in different systems of signs in an attempt at systematisation of this phenomenon.

Keywords: mise en abyme, intertextuality, language, text, repetition.

Cet article propose d'aborder le thème de la mise en abyme et montrer comment ce procédé structurel très singulier fonctionne au niveau de signes verbaux ainsi que non verbaux.

Le mot *abîme*, apparu dans le français du XII siècle, provient du latin *abyssus* (sans fond), devenu *abysmus*, ensuite *abismus*. Il désigne un gouffre très profond, un précipice (sens premier).

En héraldique, l'abyme est la partie centrale de l'écu (support matériel du blason). Ainsi, lorsqu'un écu est représenté à l'intérieur de l'écu principal (vraisemblablement dans la partie

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

centrale), dit-on qu'il est *mis en abyme.* On peut voir un exemple de ce procédé sur les armes du duc de Bourgogne Jean sans Peur.

L'expression composée «mise en abyme» apparaît sous forme verbale chez André Gide qui écrit en 1893 dans 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 par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en «abyme»» (Gide, A.: 1948).

Ce qui intéresse André Gide quand il effectue cette comparaison, c'est l'image de l'écu accueillant en son centre la représentation miniaturisée d'elle-même.

Ainsi la mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un *effet de miroir*. Cet *emboîtement* s'apparente à une *autocitation.*

La théorie la plus intéressante l'a proposée Lucien Dallenbach qui développe le concept métafictionnel et va jusqu'à la *mise en abyme*, ce qui nous a donné la définition la plus précise et la plus détaillée de ce phénomène intertextuel. Selon Dallenbach, les énoncés réflexifs métadiégétiques se distinguent des métarécits «en ce qu'ils ne visent pas à s'émanciper de la tutelle narrative du récit premier» (Dallenbach, L.: 1977). Il estime que le concept métafictionnel correspond bien à la notion de la mise en abyme puisque cette dernière appartient à la vaste problématique de la réflexivité (*autoreprésentation, autoréférence*) et est un des outils de base de la métafiction. La distinction entre le métarécit et la mise en abyme est explicitée de la façon suivante: *le métarécit*, devenant une sorte de *pseudo-citation* mise dans la bouche (ou sous la plume) d'un personnage qui, le plus souvent, mais pas nécessairement, fait partie du récit premier, aurait ainsi le statut d'un récit rapporté, mais en même temps séparé et autonome, tandis que *la mise en abyme* est un procédé consistant à insérer dans un texte un fragment qui le représente, c'est une *autoreprésentation diminutive*. Le métarécit crée un nouvel univers dans le récit primaire; la mise en abyme

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

crée l'univers pareil ou identique à celui du texte principal. La relation de similitude est souvent décrite de façon imagée, comme un effet de miroir. Cet emboîtement s'apparente à une autocitation (nous reviendrons au phénomène du miroir dans les textes littéraires plus bas).

Il ne faut pas confondre la mise en abyme avec le récit enchâssé – segment narratif présenté par un personnage-narrateur intradiégétique à qui le narrateur primaire cède son monopole de la parole. Tel est le cas de *Mille et une nuits* dans lequel l'histoire de Shéhérazade enchâsse les contes dans lesquels apparaît un personnage qui en racontera encore d'autres et ainsi de suite. Chacune des histoires racontées par Shéhérazade sont entièrement isolées du récit enchâssant, du fait qu'on peut raconter ces contes sans avoir recours à l'histoire-matrice, alors que la mise en abyme est intimement liée au récit principal.

Dallenbach distingue deux types de mise en abyme: *la mise en abyme de l'énoncé* et celle de *l'énonciation*. Lorsque «le récit reproduit l'histoire racontée (un extrait ou en entier), soit telle quelle, soit en la transformant (métaphoriquement par exemple), il donne lieu à une mise en abyme de l'énoncé» (Dallenbach, L: 1977). Ce type constitue la forme la plus fréquente de mise en abyme dans laquelle un élément de la diégèse est réfléchi à un niveau inférieur (*hypo-* ou *métadiégétique*) par rapport à un niveau supérieur (ou diégétique). Cependant la possibilité de la réflexion à un niveau supérieur par rapport à un niveau inférieur doit elle aussi être prise en considération, bien que la critique l'ait négligée presque complètement.

La mise en abyme de l'énonciation réfléchit «outre la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur» (Dallenbach, L.: 1977). Dans ce cas, la mise en abyme comprend deux ou plusieurs niveaux narratifs. Une scène-clé du texte *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet servira d'exemple: Corinthe essaie de raconter les circonstances mystérieuses de la mort de sa fiancée, ce qui constitue une mise en abyme *verticale* de l'énonciation parce qu'elle monte les mêmes caractéristiques que les procédés narratifs utilisés dans

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

l'autobiographie de Robbe-Grillet: «une des particularités du récit de Corinthe qui en rendait le déroulement quasiment impossible à suivre, était, outre sa fragmentation excessive, ses contradictions, ses manques et ses redites, le fait qu'il y mélangeait constamment les temps du passé avec de brusques passages au présent qui paraissaient pourtant concerner la même période de sa vie, et les mêmes événements».

Klaus Mayer-Minneman et Sabine Schlickers (Mayer-Minneman K., Schlickers S.: 2004) proposent une modification significative de la typologie de Dallenbach – admettant la possibilité d'une ***mise*** *en abyme horizontale* à la différence de l'aspect *vertical* de ce procédé chez Dallenbach.

Dans *la mise en abyme horizontale de l'énoncé*: «l'ordre temporel du récit ne doit pas nécessairement réfléchir d'une manière chronologique les événements mis en reflet, mais il peut être également inverti, comme dans le récit *«Voyage au grain»* d'Alejo Carpentier, qui raconte la vie d'un individu, commençant par sa mort pour finir avec sa naissance».

Par rapport à la notion de *réduplication* qu'emploie Dallenbach, il nous paraît être important de souligner encore une fois le point suivant: la *réduplication* doit être entendue comme un réfléchissement analogique. En effet, ce qui dans un récit apparaît comme réfléchi ne l'est que sous forme d'analogie ou de similitude. Le réfléchissement partiel ou complet de l'énonciation ou de l'énoncé n'est pas un dédoublement par identité, mais une réduplication par ressemblance.

Donc, Dallenbach distingue trois types de réflexion:

1. réduplication simple;
2. réduplication à l'infini;
3. réduplication répétée ou spacieuse.

Il combine ces types avec trois degrés d'analogie:

1. similitude;
2. mimétisme;
3. identité.

Le degré d'analogie se rapporte à la relation entre la mise en abyme et l'objet qu'elle réfléchit.

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

1) Le type *simple* présente la forme «normale» d'un fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude». Le tableau de Magritte intitulé «Ceci n'est pas une pipe» est une parfaite illustration de ce type de la mise en abyme. De manière générale, le dispositif de mise en abyme densifie la signification du tableau et en complexifie le sens: les diverses réitérations et dérivations partielles créent les jeux de miroir et de réflexion qui contrecarrent tout enchaînement linéaire de composants du sens. Dans «Ceci n'est pas une pipe», le sens circule sans fin et se voit sans cesse reconduit.



2) Dans le type *à l'infini* on retrouve un «fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui... et ainsi de suite» (Dallenbach, L.: 1977). Pour expliciter ce mécanisme nous nous référons à l'article de Klaus Minneman: il s'agit du plan de l'Angleterre décrit par Borges en *Magias parciales del Quijote (Magie partielle du Don Quichotte)*: «Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte est ainsi jusqu'à l'infini»). Dans *Del rigor en la ciencia* (*De la rigueur dans la science*) Borges présente le même phénomène en invertissant la hiérarchie de l'enchâssement: le plan de l'empire est si détaillé qu'il acquiert la même grandeur que l'empire (et ne sert plus à rien). Ce qui illustre cet enchâssement à l'infini, c'est le conte *Las ruinas circulares* (Les ruines circulaires) de Borges qui prouve qu'un retour illimité peut vraiment être conçu: le protagoniste s'allonge au-dessous d'un piédestal pour rêver d'un homme, qui, lui aussi, va rêver pour créer un fils à lui, qui rêvera à son tour pour créer un fils et ainsi à l'infini. Mais à la fin du conte, le premier rêveur comprend que lui-même est le produit du rêve d'un autre, plus exactement: «il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de rêver». Cela ouvre la possibilité de supposer que le dernier rêveur mentionné est aussi le produit du rêve d'un autre et ainsi de suite. On pourrait donc conclure que le degré à l'infini ne s'étend ici pas seulement en arrière, mais aussi en avant, puisqu'il faut supposer que le dernier rêveur mentionné est, lui aussi, le produit du rêve de quelqu'un d'autre, qui, à son tour, est le produit d'un rêve et ainsi à l'infini. La formule suivante d'Héraclite éclaire le mécanisme de ce conte de Borges d'une manière très précise: «Dans la circonférence d'un cercle, le commencement et la fin se confondent» (Ricardou, J.: 1973).

3) Le troisième type de réduplication, **répétée** ou **spacieuse** est également très complexe. Il s'agit ici d'un «fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut» ou plus simplement d'un auto-enchâssement narratif. Le roman *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide fournit un exemple connu pour ce type d'auto-enchâssement narratif. Le personnage d'Edouard écrit un journal et veut écrire un roman sans sujet intitulé *Les Faux- Monnayeurs*. Divers éléments du monde fictif d'Edouard font partie du projet du roman qui constitue sur le niveau hypodiégétique un mise en abyme de la poétique en tant qu'il reflète le roman même: ''Je (Edouard) voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

et aussi fictif qu'Athalie, que Tartuffe... Et le sujet de ce roman ?- Il n'en a pas, Edouard repartit brusquement; et c'est là le plus étonnant peut-être. Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse et que je n'y veuille faire entrer: ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne'' (Gide, A.: 1926).

Néanmoins, l'auto-enchâssement paradoxal n'est pas parfait: 1) Edouard ne réussit pas à terminer son projet, il ne réalise pas son roman; 2) certains éléments du monde diégétique – comme le suicide de Boris – ne sont pas prévus pour être intégrés au projet du roman d'Edouard; 3) l'auteur qui intervient à la première personne, ne termine pas le roman de la manière conçue par Edouard (nous reviendront à cet exemple plus bas).

Dans la mise en abyme *spacieuse* il est parfois difficile de savoir qui est le responsable du récit, c'est-à-dire qui en est le narrateur. Les hiérarchies se renversent d'une manière paradoxale, parce que ce type de mise en abyme est presque toujours corrélatif d'*une métalepse verticale d'énonciation*. Un exemple, aussi cité par Dallenbach – or il ne mentionne pas une métalepse – se trouve dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, où la première partie est enchâssée dans la seconde dans le discours de Samson Carrasco, qui se jette à genoux en disant à Don Quichotte: «Honneur à Cid Hamlet Ben-Engeli, qui a couché par écrit l'histoire de vos grandes prouesses; et dix fois honneur au curieux éclairé qui a pris soin de la faire traduire de l'arabe en notre castillan vulgaire, pour l'amusement universel de tout le monde.»

Quant à la **portée,** Dallenbach distingue trois sortes de mises en abyme, reflétant trois formes de discordance entre l'ordre de l'histoire (diégèse) et celui du récit (narration): la mise en abyme *prospective***,** qui «réfléchit avant terme l'histoire à venir; la mise en abyme *rétrospective***,** qui «réfléchit après coup l'histoire accomplie»; la mise en abyme *rétro-prospective*, qui «réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'encrage dans le récit» (Dallenbach, L.: 1977).

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

On repère un bel exemple de mise en abyme prospective dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, dans lequel les cartes du tarot anticipent les événements importants du récit et reflètent le futur de la manière de l'écho.

C'est bien par une mise en abyme que commence *Vendredi ou les limbes du Pacifique* où c'est le capitaine Van Deyssel qui, utilisant les cartes du tarot, prophétise l'avenir de Robinson. Chaque carte anticipe un événement important du récit, mais de façon suffisamment énigmatique pour que la lecture constitue une sorte de déchiffrage *a posteriori* des messages codés. Le roman est donc tout entier inscrit dans le chapitre zéro, écrit en italique pour le distinguer des autres. Il souligne l'effet de dédoublement spéculaire. Construit sur une série de parallélismes, d'échos et de symétries, le roman obéit à une structure de miroir.

Avec les tarots de Marseille que Tournier utilise comme la base essentielle de la construction de la mise en abyme, Tournier nous propose une sorte de «labyrinthe» en invitant le lecteur participer à un jeu de décodage où chaque signe a une importance particulière. Aussi croyons-nous intéressant de tracer en quelques mots les indices fondamentaux fournis par ces différentes figures illustrées sur des cartes qui se succèdent selon un enchaînement logique (Tournier, M.: 1972).

En même temps, nous devons noter que les cartes ne renvoient à des chapitres précis mais marquent les phases importantes de l'action. Les cartes dont les noms sont inspirés par les planètes ou par les signes du zodiaque annoncent les grands thèmes du roman. Mais dans ce cadre se soulève une autre question. La mise en abyme ne construit pas seulement l'ouverture de «Vendredi», fonctionnant comme une sorte de foyer de convergence, le lien essentiel d'un rassemblement sous l'espace de résumé (allusion, métaphore), mais son utilisation contient sa propre contestation. L'ouverture fonctionne en effet comme une mise en abyme à double sens. Si on est attentif à l'harmonie qui s'établit entre le monde extérieur et l'intérieur du bateau où se déroule ce jeu du tarot, on constate que de singulières coïncidences sonores se créent entre les cartes du tarot, les com-

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

mentaires qui les accompagnent et la scène où s'accomplit le jeu. Ainsi, à partir de ce procédé particulier, Tournier arrive-t-il à mettre en relief le fait de dédoublement qui lui donne la possibilité d'écrire la fin avant le commencement.

Donc, on voit que Tournier, suivant l'un des principes caractérisant la tendance postmoderne, s'engage entièrement dans le processus de jeu qu'il entreprend avec le lecteur. Formant de son roman un véritable terrain d'accueil de diverses sources littéraires, il impose, à quiconque veuille s'orienter dans ce réseau complexe, le recours à la méthode particulière d'interprétation d'un texte qu'est la psychanalyse. Le rapport que la psychanalyse entretient avec le phénomène d'intertextualité nous permet de porter notre intérêt d'une manière plus détaillée sur l'étude de l'inconscient don't l'importance dans l'analyse du roman de Tournier est incontestablement immense.

L'exemple classique et le plus répandu est la mise en abyme rétrospective qu'on trouve dans la tragédie de Shakespeare *Hamlet*: à l'intérieur de la pièce se joue une pièce de théâtre qui dénonce l'adultère et le meurtre du père d'Hamlet (Dallenbach, L: 1977).

Dans son ouvrage sur le Nouveau Roman, Jean Ricardou propose sa typologie du procédé qu'il intitule *le récit abyme.* Pour lui la mise en abyme relève de deux fonctions principales: *la révélation* et *l'antithèse.*

Dans la mesure où le récit-satellite résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d'un révélateur. D'une part, de façon générale (répétition), d'autre part, selon des traits distincts (condensation, anticipation). La notion de répétition implique le fait que toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou bien le souligne en redisant. Par la condensation, la mise en abyme redit ce qu'elle imite autrement – le plus souvent elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs; en cette condensation, les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique. L'anticipation entend que les micro-événements que la mise en abyme recèle, précèdent les macro-événements corres-

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

pondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité.

Dans *L'histoire dans l'histoire*, Jean Ricardou analyse plusieurs occurrences de cette fonction révélatrice: avec *Le Voyeur*, Allain Robbe-Grillet propose une scène en abyme (un miroir faisant paraître d'une chambre sa partie soustraire au regard de l'observateur) trahissant le viol que Mathias, s'efforce de dissimuler. Dans *L'Emploi du temps* Michel Butor dispose, avec le vitrail de Caïn qui joint une pluie de sang à un immense incendie, une marque accusatrice, ou comme le déclare le narrateur: «ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston» (Ricardou, J.: 1978).

Ayant partagé l'avis de Dallenbach, Ricardou affirme que la mise en abyme ne redouble pas l'unité du texte, comme pourrait le faire un reflet externe. En tant que miroitement interne, elle ne peut jamais que le dédoubler. En somme, un élément ne se met jamais en abyme qu'en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle «il se dégage proportionnellement de son assujettissement local... La mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques.» (Ricardou, J.: 1973)

Inversement, le texte se donne-t-il comme morcellement en proposant une suite fragmentée de récits incertainement articulés et la mise en abyme opère, comme nous l'avons déjà remarqué, à contre-courant. Dans la mesure où elle procède par similitude et réduction, elle multiplie les ressemblances et les rassemblements. Diminués par leur dispersion, tels événements se confortent parce que la mise en abyme les répète et peuvent s'articuler parce qu' elle les rapproche. Ainsi, dans *Les Corps conducteurs* de Claude Simon, l'idée de trajectoire s'accrédite avec la séquence typique de la forêt, puis elle souligne, en sa répétition, les divers autres trajets plus violemment morcelés.

La mise en abyme tend donc à restreindre la dispersion des récits fragmentaires selon un groupement de récits métaphoriques. Tel est son rôle antithétique: l'unité, elle la divise; la dispersion, elle l'unit.

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

La mise en abyme *simple* est très significative dans l'ouvrage *La Modification* de Michel Butor, dans lequel le narrateur Léon Delmont, fasciné par deux grands tableaux de Panini les contemple à chaque visite au Louvre. Le premier tableau représente les vues de la Rome antique, le second celles de la Rome moderne. L'auteur souligne la symétrie des deux tableaux. Le phénomène de juxtaposition des époques crée la mise en abyme et fait penser qu'à Rome il y a plus d'une Rome: la Rome de l'antiquité et celle du christianisme moderne. En même temps, les personnages représentés dans les tableaux de Panini observent eux-mêmes d'autres tableaux, comme le fait Léon Delmont dans les galeries du Louvre. C'est-à-dire l'action du protagoniste est identique à celle représentée dans le tableau - une mise en abyme éclairante renforçant l'impression du lecteur.

La question s'impose ici de l'efficacité de la mise en abyme au niveau de la dimension référentielle de la fiction: la mise en abyme révèle certains aspects majeurs de la fiction à laquelle elle figure puisque l'aventure s'est constituée, au niveau référentiel, en obéissant à ses ordres. Bref, la mise en abyme éclaire la fiction, dans certains cas, parce qu'elle l'a engendrée à son image.

Chaque mise en abyme peut remplir, outre sa fonction symptomatique, le rôle matriciel et elle représente toujours un micro-récit inséré dans une macro-histoire, créant l'univers pareil ou identique à l'histoire-matrice

Le titre de l'ouvrage de Dallenbach sur la mise en abyme, le «Récit spéculaire» (ce qui veut dire relatif au miroir) met en évidence l'importance du miroir dans l'étude de ce procédé. Nous essayons d'expliciter ce phénomène en nous attachant à l'œuvre d'André Gide. Ses personnages sont à la recherche de leurs images à la manière de «jeu de miroirs» manifestée par la confusion du réel et des apparences.

Cette opposition sera développée dans les *Faux-monnayeurs* par le personnage d'Edouard qui écrit dans son journal: «Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le «sujet profond» de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie (Gide, A.: 1926).

Le sentiment de ce clivage entre les apparences du monde et le monde réel lui-même trouve un prolongement dans l'hésitation du jeune Gide entre le rêve et ce qu'il appelle une «seconde réalité». «Gide semble avoir eu tout jeune un goût ou un besoin de mystère qui le poussait à «épaissir» la réalité en lui supposant un double fond, un arrière-plan clandestin et prometteur», précise P. Masson. Ici c'est entre le réel, un autre réel et le rêve que subsiste l'hésitation. À l'occasion du récit d'une réception chez ses parents, Gide tente de s'en expliquer: «Et quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense, avant de sombrer dans le sommeil, confusément il y a une seconde réalité… La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années; et je ne suis pas sûr de n'en pas retrouver en moi, encore aujourd'hui, quelques restes» (Gide, A: 1926).

Dans son journal, il explicite: «Si l'être doit trouver son reflet dans les manifestations de la réalité, paysage ou personnages, il lui faut parfois devenir à son tour le miroir de ce qu'il admire: Cette disposition des miroirs les uns en face des autres est une mise en abyme, une galerie de glaces où se cache peut-être la «seconde réalité».» (Gide, A.: 1926).

Plus concrètement, le miroir possède un pouvoir ambigu chez Gide. C'est le plus souvent un témoin, mais un témoin gênant pour celui qui s'y trouve reflété, sorte de révélateur pour le lecteur quant à l'action qui se déroule. C'est le cas dans *L'Immoraliste*, dans la scène des ciseaux dérobés où Michel observe Moktir par le biais du miroir. De même dans *Isabelle:* Isabelle «s'arrêta devant une console qui supportait un grand miroir et, pendant que la vieille fouillait dans un tiroir, s'avisant à son reflet du ruban d'émeraude qu'elle portait autour de cou, elle le détacha prestement, le roula autour de son doigt...» dit Gérard (Gide, A.: 1926).

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

Dans *La Symphonie pastorale*, le pasteur semble très attentif à tout ce qui pourrait peiner Gertrude en lui rappelant son infirmité. Ce n'est que dans l'adaptation cinématographie de Jean Delannoy en 1946, avec Michèle Morgan dans le rôle de Gertrude, que l'on découvre une scène plus que significative: «Gertrude parcourt une pièce en s'aidant de ses mains pour reconnaître les murs et les objets lorsqu'elle arrive devant un miroir. «Ah ! Une vitre», dit-elle. Un des enfants du pasteur esquisse une rectification: «Non ...mais le pasteur l'interrompt et confirme Gertrude dans son erreur» (Lafille, Pierre: 1977). Le miroir devient ici le rappel du regard extérieur porté ou renvoyé sur la relation de Gertrude et du Pasteur. Ce dernier éprouve d'ailleurs la même gêne que lorsque Gertrude lui demande s'il la trouve jolie. Pour lui, admirateur des âmes, le miroir – et l'exercice de la vision, en général – acquiert la substance et la signification d'un regard tiers et réprobateur.

Le miroir comme témoin gênant mais révélateur pour le lecteur peut devenir aussi l'interlocuteur visuel des personnages, l'intermédiaire le plus immédiat avec l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes: «cette barbe me gêna… Rentré dans la chambre d'hôtel, je me regardai dans la glace et me déplus; j'avais l'air de ce que j'avais été jusqu'alors: un chartiste», dit Michel dans *L'Immoraliste.*

Le miroir est parfois une sorte d'artifice dramatique qui permet aux personnages de dialoguer en se tournant le dos, d'élaborer des jeux de regard plus complexes que s'ils se faisaient simplement face. Dans *Les Faux-monnayeurs*, par exemple, Lady Griffith discute avec Vincent:

«Elle (Lady Griffith) dit tout cela sans se retourner, tout en continuant d'arranger ses cheveux rebelles; mais Vincent rencontra son regard dans la glace.»

Enfin, de façon plus métaphysique, Edouard confère à son journal une importance essentielle puisque le réel doit y transiter pour y être reconnu, validé et accepté en tant que tel: «Le nouveau carnet de Journal, sur quoi j'écris ceci, ne quittera pas de sitôt ma poche. C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété», dit Edouard (Gide, A.: 1926).

Donc les personnages Gidiens sont à la recherche de leur reflet en eux-mêmes, chez les autres, puis dans l'espace. Or, la réussite de cette quête n'est jamais totalement assurée. Elle aboutit à une connaissance imparfaite et oscillante de soi et du monde. Cet échec se manifeste par le décalage du monde des apparences et du réel. Les personnages peuvent devenir, à leur tour, miroir de ce qu'ils observent ou admirent, mais le rôle du miroir comme objet reste important: parfois témoin gênant ou interlocuteur privilégié pour les personnages, tantôt une sorte de révélateur pour le lecteur. Pourtant, le constat quant à cette image est plutôt décevant puisque l'on s'aperçoit que la patrie importante de l'image, son essence, doit rester cachée, dérobée aux regards pour conserver son intérêt.

Nous avons essayé d'appliquer la typologie de la mise en abyme proposée par Dallenbach à l'art pictural.

Dans la peinture, le procédé de mise en abyme consiste à incruster une image en elle-même ou, d'une manière générale, à représenter une œuvre dans une œuvre de même type.

La boîte de «vache-qui-rit» est un exemple fort connu de la mise en abyme *à l'infini*: sur la boîte de fromages, on voit une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d'oreilles et ainsi à l'infini. Le même procédé on rencontre dans le fameux tableau de Salvador Dali.



BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

Salvador Dali, dans son tableau intitulé *Visage de guerre*, joue principalement sur la mise en abyme. Une tête de mort vue en plan rapproché est située sur le fond du paysage désertique; dans sa bouche et ses orbites nous voyons l'image d'elle-même répétée jusqu'à l'infini. Notons que ce tableau a été exposé en 1941 à New York, peu avant que la France ne fût vaincue et envahie par l'armée hitlérienne. L'idée de l'infini, révélée par cette mise en abyme reprend l'idée de la mort et de la guerre qui tue sans limites sur les champs de bataille.

Le procédé du «jeu de miroirs» analysé plus haut est également utilisé dans *Les Miroirs* de Salvador Dali. Gala, assise devant la glace est «mise en abyme», Dali derrière elle est en train de peindre son reflet dans le miroir. C'est-à-dire que dans le miroir nous voyons ce que le peintre doit retracer sur la toile, ainsi que l'image du peintre lui-même.



Dans *Les Ménines* de Diego Vélasquez le procédé est utilisé de façon paradoxale: on y voit un homme peignant un autre tableau et qui nous regarde, nous, spectateurs du premier tableau.

Michel Foucault dans *Les mots et les choses* fait une analyse magistrale de ce tableau. Le spectateur découvre peu à peu que dans le fond, parmi le pan de mur couvert de portraits, l'un d'eux a un reflet étrange, qui fait penser à un miroir. Il comprend alors que le couple royal s'y reflète. Puis le regard du spectateur revient vers le devant de la scène, vers Vélasquez en train de peindre (son

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

pinceau vient de quitter la toile). Le regard du peintre va au-delà du cadre du tableau, il regarde le couple royal qui se trouve plus loin, à la place même du spectateur. Le peintre croise alors le regard du spectateur qui regarde le tableau, et qui, au moment même de cet échange de regards, devient lui-même, en un instant, le modèle du tableau.



On ne voit pas réellement le tableau qu'il est en train de peindre, il est à l'envers. Cela ajouté au trouble: quel est l'objet de ce tableau - le geste du peintre (qu'on ne voit pas peindre mais regarder), l'infante Margueritte à ses côtés ou les Ménines dont le nom porte le tableau? Plusieurs hypothèses sont possibles: on peut penser que le peintre peint le roi et la reine qu'on aperçoit à peine dans le miroir et qui se tiennent à la place du spectateur réel. Le vrai sujet serait donc un sujet que nous ne voyons pas. Il se retrouve dans le tableau mais par l'absurde, sur un miroir qui est en fait peint, puisqu'il est dans le tableau. C'est le signe que tout est mental dans la peinture. Le roi et la reine, ici ne sont que fonction. Ils sont finalement «accrochés» au mur. Enfin, le vrai sujet du tableau peut être le spectateur, qui concerne le regard du peintre et celui de la princesse.

Le procédé de la mise en abyme dans la peinture nous apprend que la fonction de la peinture n'est pas de copier la

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

nature ou les personnes, mais de parler de la peinture. Tout spectateur apparaît alors comme un voyeur, dont le rôle est ici mis en valeur. Il nous oblige de regarder soi-même comme, dans le tableau, tous les personnages se regardent.

Ainsi, l'analyse que nous avons faite a-t-elle montré que le fonctionnement de la mise en abyme, considérée comme une des formes de l'intertextualité, dans les systèmes de signes verbaux et non-verbaux, nous a permis de repérer à la suite de L. Dallenbach trois types fondamentaux du dédoublement.

1. **Le dédoublement simple** qui se manifeste sous forme «normale» d'un fragment inséré dans le texte principal. Ce sont les cas de: *La Modification* de Michel Butor, *Ce n'est pas une pipe* de René Magritte, le conte *Le Rameau d'or* et M. Tournier, *Les limbes du Pacifique.*

2. **Le dédoublement à l'infini** – un fragment qui enchâsse un autre fragment, pareil au précédent, qui enchâsse le même fragment et ainsi de suite. C'est le cas des deux miroirs situés l'un en face de l'autre, se renvoyant leurs reflets à l'infini. Dans cette perspective, la mise en abyme porte l'aspect mystificateur; S. Dali, *Le visage de guerre*.

3. **Le dédoublement spacieux**, où il s'agit d'un fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut. Ce son les cas de *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans, *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide, *Mr Vertigo* de Paul Auster.

L'analyse a montré que tous ces types se voient applicables au système de signes verbaux ainsi qu'à celui de signes non-verbaux. Après avoir examiné le fonctionnement de la mise en abyme dans les textes littéraires, nous avons pu conclure que ce procédé sert à mettre en évidence le thème central de l'œuvre principal et suscite la multiplicité d'interprétations. Parfois, en jouant sur les frontières entre le fictif et l'authentique, elle entraîne la sensation de vertige.

L'analyse de la mise en abyme dans la peinture a montré que la fonction de la peinture n'est pas de copier la nature ou les personnages, mais de parler de la peinture. Tout spectateur apparaît alors comme un voyeur – la mise en abyme l'oblige à se

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)

regarder soi-même comme, dans les illustrations portées, tous les personnages se regardent.

De manière générale, on peut dire que la mise en abyme densifie la signification du tableau et en complexifie le sens. Le sens circule sans fin et se voit sans cesse reconduit dans un fascinant parcours spéculaire, se donnant comme sans cesse «à saisir» plutôt que comme pouvant être circonscrit et arrêté.

D'après les exemples que nous venons d'analyser, nous pouvons conclure que le degré supérieur du dédoublement (dédoublement à l'infini) est caractéristique plutôt pour le système de signes non-verbaux, tandis que le dédoublement simple se rencontre, dans la plupart des cas dans le système de signes verbaux, surtout, dans les œuvres postmodernes.

Bibliographie

BATTHES, Roland (1973), *Texte* (*théorie du)*, Encyclopaedia Universalis, Paris.
BUTOR, Michel (1957), *La Modification*, Minuit, Paris.
DALLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris.
DALLENBACH, Lucien (1976), «*Intertexte et autotexte. Essai sur la mise en abyme*», in *Poétique*, 7, Paris.
DUAHAMEL, Georges (1925), *Essai sur le roman*, Marcel Lesage, Paris.
FEVRY, Sébastien (2000), *La mise en abyme filmique*, Céfal, Liège.
FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
GENETTE, Gérard (1972), *Palimpsestes*, Seuil, Paris.
GIDE, André (1948), *Journal, 1889*, Gallimard, Paris.
GIDE, André (1926), *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris.
GIDE, André (1926), *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris.
JENNY, Lorent (1976), «*La stratégie de la forme*», in *Poétique*, 27, Paris.
KINTSOURACHVILI, Médéa (2005), «*Typologie de l'intertextualité*» (en géorgien), in *Caucasien Messenger*, 13, Tbilissi.
KRISTEVA, Julie (1967), *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Seuil, Paris.
KRISTEVA, Julie (1969), *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
KRISTEVA, Julie (1976), *La révolution du langage poétique*, Gallimard, Paris.
LAFFILLE, Pierre (1977), *André Gide romancier*, Hachette, Paris.
MEYER-MINNEMAN, Klaus; SCHLICKERS, Sabine (2004), «*La mise en abyme narratologique*», in *Vox Poetica*: www.vox-poetica.org/t/menabyme.html.
RICARDOU, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris.
TOURNIER, Michel (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris.

BDD-A17796 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:16 UTC)