

# Mise en abyme littéraire VS mise en abyme cinématographique

Notre recherche porte sur un procédé – la mise en abyme – qui traverse l’histoire du roman et qui a incidemment ressurgi de multiples façons, et en bloc, dans le cinéma contemporain. Nous souhaitons surtout montrer comment la mise en abyme se manifeste, et à *l’écrit*, et *sur l’écran*. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur un seul ouvrage, *l’Essai sur la mise en abyme*<sup>1</sup> (1977) de Lucien Dällenbach dont nous exposerons – et tenterons d’enrichir – la typologie à l’aide de plusieurs exemples littéraires, cinématographiques, mais aussi picturaux. En effet, pour l’étude de la mise en abyme au cinéma, il nous semble important d’insister sur les deux « niveaux » (ou du moins, sur deux des niveaux) sur lesquels Dominique Chateau a attiré l’attention : le niveau « diégétique » qui rapproche le cinéma de la littérature et le niveau « iconique » qui rapproche le cinéma de la peinture<sup>2</sup>. Nous voudrions montrer que si certaines cases de la typologie proposée par Dällenbach devront rester vides (pour la simple et bonne raison que les exemples qu’elle attend sont impossibles), d’autres devront cependant être créées (afin de recevoir des exemples qu’elle n’avait pas prévus).

## Les trois « types » (et les deux « niveaux ») de mise en abyme

Dällenbach pose d’abord une première définition de la mise en abyme : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient » (*LRS*, p. 18). Cependant, après avoir remarqué que plusieurs auteurs confondaient, sous ce terme, trois réalités différentes, il soutiendra que la mise en abyme pourra les incarner toutes les trois « sans jamais cesser de rester une » (*LRS*, p. 52). Il proposera alors de parler de trois « types » : la mise en abyme sera « simple » quand le « fragment [emboîté] entretien[dra] avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude » (*LRS*, p. 51), elle sera « infinie » quand le « fragment [emboîté] entretien[dra] avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse[ra] lui-même un fragment qui...

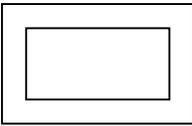
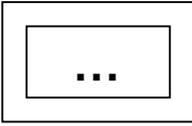
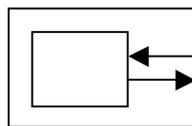
---

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977, dorénavant désigné à l’aide du sigle (*LRS*), suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Dominique Chateau, dans ses articles « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème » (*Iris : État de la théorie I : Nouveaux objets, nouvelles méthodes*, vol. I, n° 1, 1983, p. 51-65) et « Diégèse et énonciation » (*Communications : Énonciation et cinéma*, n° 38, 1983, p. 121-154), insistait sur ceci : « [L]a différence fondamentale entre le récit écrit et le récit filmique réside dans le fait que la lecture du premier, armée de la diégèse, anime à elle seule le monde que l’histoire développe, alors que cette *animation diégétique* d’un monde [...] est précédée, dans la lecture-vision du second, par une *animation iconique* dont la relation mimétique au monde réel ressortit à la *perception extérieure*. » (*Communications*, p. 128, l’auteur souligne)

et ainsi de suite » (*LRS*, p. 51) et elle sera « aporistique » (ou « aporétique »?) quand le « fragment [emboîté] serait censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (*LRS*, p. 51)<sup>3</sup>. Au terme de ce survol, Dällenbach reformulera sa définition ainsi (définition que nous reformulons à notre tour pour des besoins de clarté) : « est mise en abyme tout miroir interne [ou toute « œuvre emboîtée »] réfléchissant [un « aspect »] du récit [ou de l'« œuvre emboîtante »] par réduplication simple, [infinie] ou [aporétique] » (*LRS*, p. 52). En combinant, à ce découpage, la distinction que nous avons proposée, nous aurions le tableau suivant (les icônes sont de nous) :

Tableau I

		SIMPLE	INFINIE	APORÉTIQUE
				
Littérature (diégétique)				
Peinture (iconique)				
Cinéma	Diégétique			
	Iconique			

### Les mises en abyme littéraire et picturale

Pour illustrer la mise en abyme simple en littérature – qui consiste à emboîter, dans l'œuvre, une œuvre entretenant une relation de similitude avec l'œuvre emboîtante –, Dällenbach citera *La muse du département* (1843) de Balzac, *L'homme qui rit* (1869) de Hugo, *La curée* (1872) de Zola, *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1877) de Flaubert et *Une vie* (1883) de Maupassant. Les exemples de mise en abyme simple abondent aussi en peinture. Pensons aux tableaux de Magritte dont *La condition humaine* (1933, 1934 et 1935), *Les deux Mystères* (1966) et *La clairvoyance* (1936) – tableau sur lequel nous reviendrons – représentant le peintre, un œuf pour modèle, devant un tableau sur lequel il peint un oiseau.

<sup>3</sup> Il y aura donc, dans la mise en abyme « simple », une « similitude » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion d'« une même œuvre », il y aura ensuite, dans la mise en abyme « infinie », un « mimétisme » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion de « la même œuvre » et il y aura enfin, dans la mise en abyme « aporétique », une « identité » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou la réflexion de « l'œuvre même » (*LRS*, p. 142).

Mais c'est quand vient le temps d'exemplifier les mises en abyme infinies en littérature – qui consiste en une œuvre dans laquelle on retrouve, non plus « une » même œuvre, mais « la » même œuvre... et dans laquelle on retrouve forcément la même œuvre, et ainsi de suite – que les problèmes commencent. Dällenbach cite certes *Paludes* (1895) d'André Gide (*LRS*, p. 42-45, 146) et *Contrepoint* (1928) d'Aldous Huxley (*LRS*, p. 32-40, 146). Mais il suggère aussi que cette mise en abyme pourra se réduire à une simple phrase, cependant toujours laissée en suspens. Il cite Jean Wahl, au sujet de la philosophie de Karl Jaspers :

On ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre : on ne peut philosopher sans s'enfoncer dans une réalité telle qu'on ne puisse prononcer des phrases du genre de, etc. (*LRS*, p. 36-37).

Ces exemples appellent deux remarques. D'une part, il n'y a pas, à proprement parler, dans les romans de Gide et de Huxley, de roman reprenant le roman reprenant le roman... Dans le premier cas, le roman *Paludes* qu'écrit le narrateur de *Paludes*, n'est pas l'histoire de quelqu'un écrivant *Paludes*; dans le second, le personnage de *Contrepoint* n'écrit pas de roman, mais en évoque simplement l'idée. On voit que la narration échoue à mettre en scène l'infini. La phrase qui contient une enclave identique contenant à son tour une enclave identique, se terminera forcément par des *points de suspension*. Dällenbach admettra d'ailleurs lui-même que « le dédoublement interminable [c'est-à-dire infini] est littéralement voué à demeurer sinon à l'état de *programme*, du moins au stade de l'*ébauche* » (*LRS*, p. 145, nous soulignons)<sup>4</sup>. La littérature ne pourra donc que suggérer la mise en abyme infinie et ce, de deux façons : soit en mentionnant le titre même de l'œuvre dans l'œuvre (ou en nous offrant un extrait qui recoupe un extrait déjà lu ou à lire), ce qui est plus ou moins le cas chez Gide, soit en reprenant, une fois, deux fois, etc., sous nos yeux, un segment identique, jusqu'à ce que les points de suspension s'imposent, ce qui s'apparente à la phrase de Wahl.

Aussi, pour donner des exemples de mise en abyme infinie, Dällenbach conviera surtout la peinture, le dessin, voire la publicité. Il recensera la « boîte de cacao » sur laquelle on voit l'« image d'une jeune paysanne en coiffe de dentelle qui [tient] dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image » (*LRS*, p. 34), les « réclames du *Quinquina Dubonnet*, où il y a une bouteille portant une étiquette, sur laquelle il y a la même bouteille, portant à son tour la même étiquette, [...] etc. » (*LRS*, p. 35), la « boît[e] de *Quaker Oats* [sur laquelle]

---

<sup>4</sup> Il poursuivra : « seule l'*instantanéité de la représentation* rend celle-ci captatrice et proprement vertigineuse [...] alors qu'en littérature [ce procédé] ne se signale [...] qu'à l'état de *projet*, de *référence emblématique* ou de *réalisation partielle* » (*LRS*, p. 146, nous soulignons). Il répétera ailleurs l'« intolérance des « arts du temps » à l'emboîtement répété [c'est-à-dire « infini »] » (*LRS*, p. 146, n. 1).

on voit un quaker tenant dans la main une boîte de flocons d'avoine, sur laquelle est un autre quaker tenant une autre boîte, [...] etc. » (*LRS*, p. 35), exemples auxquels nous pourrions bien évidemment ajouter la fameuse *Vache qui rit*.

Quand il abordera la mise en abyme aporétique – qui contient, non plus « une » même œuvre ou « la » même œuvre, mais « l'œuvre même » – Dällenbach ne pourra plus donner d'exemples picturaux. Pourquoi? Parce que l'œuvre dans l'œuvre ne pourra être l'œuvre même qu'à la condition qu'elle n'apparaisse pas dans celle-ci. Aussi serait-il impensable de la retrouver dans un art iconique (et seulement iconique). Pour que l'œuvre dans l'œuvre soit l'œuvre même il faudra qu'elle demeure (non par impossibilité mais par nécessité) à l'état de « programme », d'« ébauche », de « projet ». Citant Christian Metz, Dällenbach dira que « pour que l'œuvre "en abyme" apparaisse ne faire qu'une avec celle qui la contient [pour être "aporétique"], il faut lui retirer toute possibilité *de se distinguer* », c'est-à-dire d'*apparaître* dans l'œuvre<sup>5</sup>. Il faudra donc semer, tout au long du récit, des indices nous permettant d'affirmer que l'« œuvre à faire » est l'« œuvre faite ». Aussi, l'exemple par excellence de mise en abyme aporétique en littérature se trouve-t-il dans *La recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, œuvre dans laquelle un romancier rêve, tout au long du livre, au livre qu'il écrira et qui est le livre que nous sommes en train de lire. Cette œuvre peut être dite « aporétique » justement parce qu'elle est demeurée, tout au long du livre, à l'état de programme, d'ébauche, de projet.

### **Les « trois » types de mise en abyme (diégétique et iconique) au cinéma**

Au cinéma, les exemples de mise en abyme simple ne manquent pas. Dans *L'énonciation impersonnelle* (1991), Metz parlait de films (ou plus généralement d'« œuvres ») « localisé[s] », d'« emboîtement délimité », d'« enclave franche » entretenant une « complicité thématique avec le film d'accueil »<sup>6</sup>. Mais cette « complicité » pourra se jouer, au cinéma, aux niveaux « diégétique » et « iconique ». La mise en abyme « diégétique » mettrait ainsi en abyme une œuvre, quelle qu'elle soit, réfléchissant une partie de l'histoire dans laquelle elle se trouve et la mise en abyme « iconique » pourrait, quant à elle, être repérée grâce à un « arrêt sur image » nous permettant de *voir* les éléments réfléchis.

Metz citait plusieurs exemples de mise en abyme diégétique simple : *On The Town* (G. Kelly et S. Donen, 1949), *Muriel* (A. Resnais, 1963), *Les aventuriers* (R. Enrico, 1967) – exemples auxquels nous pourrions rajouter,

---

<sup>5</sup> Cité par Dällenbach (*LRS*, p. 147, n. 1, nous soulignons).

<sup>6</sup> Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 95-97.

*Annie Hall* (W. Allen, 1977), *Fright Night* (T. Holland, 1985), *Pee Wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985), *Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1996) ou *Being John Malkovich* (S. Jonze, 1999) – autant de films à l'intérieur desquels on retrouve diverses œuvres (allant de la comédie musicale au film super-8, en passant par la pièce de théâtre ou de marionnettes) réfléchissant un aspect des récits dans lesquels elles sont emboîtées.

Un exemple de mise en abyme iconique simple au cinéma pourrait être tiré d'une séquence (voire d'une *image*) de *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958) dans laquelle le détective John Ferguson (James Stewart), chargé d'épier la femme de son ami, Madeleine (Kim Novak), se retrouve dans un musée et l'observe, de loin, regarder un tableau. Par un zoom appuyé, on remarque que Madeleine est assise à côté d'un bouquet de fleurs et qu'une natte orne sa chevelure blonde. Par un mouvement de caméra prononcé, on découvre que bouquet et natte sont deux éléments du tableau que Madeleine regarde. L'œuvre emboîtée (ici un tableau), réfléchit deux éléments de l'œuvre emboîtante (ici le film).

Nous aurions ensuite un très bel exemple de mise en abyme diégétique infinie dans le film *In the Mouth of Madness* (J. Carpenter, 1995). Le film raconte l'histoire de John Trent (Sam Neill), un enquêteur devant retrouver Sutter Cane (Jurgen Prochnow), un auteur de romans fantastiques à succès, récemment disparu. Or Trent devra se rendre dans le monde fictif de Cane, lequel lui demande alors de rapporter, dans la réalité, son dernier roman incidemment titré *In The Mouth of Madness*. Le livre est donc remis – malgré l'enquêteur qui ne veut rien y comprendre – aux éditeurs de Cane puis, est rapidement adapté au cinéma par nul autre que (c'est du moins ce que nous apprend l'affiche) John Carpenter! À la fin du film, il nous est donné de voir Trent, au bord de la folie, assis dans une salle de cinéma où l'on projette le film, regardant le film que nous venons de regarder. Le *même film* est ici clairement inclus dans le *film même*. Et il nous est tout à fait possible d'imaginer que le John Trent du film même verra inévitablement le John Trent du film diégétique s'asseoir, à la fin de celui-ci, dans une salle de cinéma pour regarder, avant de sombrer (à son tour) dans la folie, le film *In The Mouth of Madness*... et ainsi de suite.

À quoi ressemblerait une mise en abyme iconique infinie au cinéma? Il s'agirait, en fait, d'une image dans laquelle « une caméra filme un écran contrôle qui retransmet sa propre image », d'un film dans lequel nous pourrions retrouver un « vidéo-feedback » ou une « larsen image »<sup>7</sup>. On aura compris que ces images ressembleront aux publicités que nous avons évoquées plus haut. Nous en trouverons d'abord un exemple dans une séquence du film *Ed Tv* (R. Howard, 1999), séquence dans laquelle c'est un téléviseur qui nous renvoie, à l'infini, l'image du jeune Eddy Pekurny (Matthew McConaughey), lequel est filmé, lors de son passage à l'émission de Jay Leno (lui-même), en direct par les caméras

---

<sup>7</sup> Définition trouvée sur le site Internet : [http://www.lettres.net/files/abyme\\_\(mise\\_en\).html](http://www.lettres.net/files/abyme_(mise_en).html).

de télévision qui le suivent 24 heures sur 24. Mais nous en trouverions aussi un exemple – combien plus troublant – dans *Spaceballs* (M. Brooks, 1987). En effet, un peu après la trentième minute du film, les protagonistes, Dark Helmet (Rick Moranis) et Colonel Sandurz (George Wyner), afin de savoir où se cache la princesse Vespa (Daphne Zuniga) qu'ils poursuivent, décident de visionner le film... *Spaceballs*. Ils arrivent donc inévitablement au moment du film où ils regardent le film et où ils se voient regardant le film, regardant le film, regardant le film, à l'infini, nous offrant ainsi un superbe « vidéo feed-back ».

Enfin si, comme en peinture, les mises en abyme iconiques aporétiques seront impossibles, le cinéma regorgera de mises en abyme diégétiques de ce type. Il s'agira de film où il sera question d'un film à faire – que l'on ne verra donc jamais dans le film – et qui sera le film même. On aura compris que toutes ces œuvres raconteront la genèse d'une œuvre, la genèse même de l'œuvre. Pensons à *8½* (F. Fellini, 1963), à *Trans-Europ-Express* (A. Robbe-Grillet, 1966) ou à *Adaptation* (S. Jonze, 2003). Cependant, c'est *Silent Movie* (M. Brooks, 1976) qui représente selon nous ce type de mise en abyme le plus clairement. Le film raconte l'histoire d'un cinéaste, Mel Funn, joué par Mel Brooks lui-même, cherchant à réaliser un film muet, dans un film qui est lui-même muet. De plus, le film mettrait en vedette diverses stars de Hollywood (Burt Reynolds, Paul Newman, Liza Minelli) qui jouent, incidemment, toutes dans le film (Mel les supplie tour à tour, mais en vain!, de participer à son film).

### **L'émergence de deux nouveaux « types »**

Ce tour d'horizon étant terminé, nous croyons qu'il est possible d'aménager une place entre les mises en abyme « simple » et « infinie », d'une part, et entre les mises en abyme « infinie » et « aporétique », d'autre part. En effet, si certaines cases de cette typologie doivent rester vides, d'autres doivent en revanche être créées. Nous proposons donc de parler, dans un cas, de mise en abyme « répétée » et, dans l'autre, de mise en abyme « circulaire ».

Disons-le d'emblée, qui dit « répété » ne dit pas forcément « à l'infini ». On peut, en effet, répéter une fois, deux fois, trois fois, sans que cela soit « à l'infini ». Aussi nous semble-t-il possible d'aménager, entre les mises en abyme « simple » et « infinie », un espace pouvant accueillir des œuvres dans lesquelles nous retrouverions une œuvre qui contiendrait à son tour (au moins) une œuvre qui entretiendrait, avec celle qui l'emboîte, non pas un rapport « mimétique » (comme dans la mise en abyme infinie), mais plutôt de simple « similitude » (comme dans la mise en abyme simple).

Nous pouvons trouver un exemple, en littérature, de récits intradiégétiques (donc, déjà « emboîtés ») dans lesquels un personnage raconte encore une histoire, comme dans certaines nouvelles des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly où il est parfois possible de retrouver jusqu'à six récits emboîtés

différents! Des exemples de mise en abyme répétée se trouveront aussi bien en peinture. Pensons seulement à cette photo de Magritte peignant *La clairvoyance* (1936) sur laquelle on voit le peintre, devant son tableau, tableau sur lequel le peintre s'est peint, dans la même position, peignant un oiseau. On le voit, ces mises en abyme ne sauraient être dites ni « simples » ni « infinies » mais bien « répétées ».

Nous avons des exemples de mises en abyme diégétiques répétées au cinéma dans un film comme *24 heures de la vie d'une femme* (L. Bouhnik, 2003) où un homme, Louis (Michel Serrault), entreprend de raconter à une jeune fille, sa rencontre, dans les années 1940, avec une aristocrate, Marie Collins-Broen (Agnès Jaoui), histoire dans laquelle celle-ci lui raconte l'histoire de sa rencontre, au tournant du siècle, avec un joueur compulsif polonais<sup>8</sup>. Mais il nous faudrait aussi penser à *Intervista* (F. Fellini, 1987) et citer cette remarque de Metz tirée de *L'énonciation impersonnelle* :

Le film tout entier est à la fois un *film filmé* – filmé par l'équipe de télévision japonaise venue interviewer Fellini dans le « hic et nunc » de l'histoire –, et un *film filmant*, un film qui filme longuement et à loisir de nombreux filmages [Metz soul.] : *Intervista* se déroule selon trois degrés de filmicité [nous soul.] qui s'empilent globalement et s'échangent dans l'instant. Il y a des films seconds dans le film, mais celui-ci est lui-même le film « second » d'un autre film, virtuellement premier, l'émission japonaise, que nous ne verrons jamais, et dont le tournage est second dans le film premier<sup>9</sup>.

Il serait aussi possible de trouver des exemples de mise en abyme iconique répétée au cinéma, voire même dans le vidéoclip de la chanteuse Björk, *Bachelorette* (M. Gondry, 1997). Le clip raconte l'histoire d'une femme trouvant un livre s'écrivant tout seul, laquelle le proposera à un éditeur, qui le proposera à un directeur de théâtre qui en fera une pièce qui racontera l'histoire d'une femme trouvant un livre s'écrivant tout seul, laquelle le proposera à un éditeur, qui le proposera à un directeur de théâtre qui en fera une pièce... À la fin du clip, il nous est clairement donné de voir une image dans laquelle on assiste à une pièce de théâtre, dans une pièce de théâtre, dans une pièce de théâtre – configuration qui ne saurait être dite ni « simple » ni « infinie », mais bel et bien « répétée ».

Il nous faut dire un mot, en terminant, sur ce que nous avons proposé d'appeler la « mise en abyme circulaire » et que nous avons située entre les mises en abyme infinie et aporétique. La mise en abyme circulaire ressemble à la mise en abyme infinie en cela qu'elle nous met, elle aussi, « en contact précis

---

<sup>8</sup> Une critique de ce film, sur le site Écran noir (<http://www.ecrannoir.fr/films/03/24heures.htm>), commençait d'ailleurs ainsi : « *24 heures de la vie d'une femme* raconte avec une incroyable fluidité une triple mise en abyme savante se déroulant à plusieurs époques » (nous soulignons).

<sup>9</sup> Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit., p. 106.

avec la *notion d'infini* » (comme le disait M. Leiris)<sup>10</sup>. Elle s'en distingue cependant en cela qu'il n'y aura pas, à proprement parler, d'*œuvre emboîtée* mais, à tout le moins, deux univers diégétiques (qui seront le même). Elle ressemble, d'autre part, à la mise en abyme aporétique en cela qu'elle donnera l'impression, elle aussi, de s'engendrer elle-même. Mais, contrairement à la mise en abyme aporétique, la mise en abyme circulaire n'engendrera pas le support, le canal, grâce auquel nous avons accès à l'histoire, en l'occurrence le *film lui-même*. En d'autres termes, la mise en abyme circulaire nous donnera l'impression de se répéter à l'infini (comme la mise en abyme infinie) sans toutefois mettre en son centre le film lui-même et nous donnera l'impression de s'engendrer elle-même (comme la mise en abyme aporétique) sans donner naissance au (ni même raconter la genèse du) film lui-même. On comprendra ainsi pourquoi on ne saurait la trouver dans les arts (seulement) iconiques.

Nous trouvons un exemple de mise en abyme diégétique circulaire dans *Dead of Night* (coll., 1945) – adapté d'un texte de E. F. Benson. Le film s'ouvre sur une route au bout de laquelle une voiture s'avance vers nous avec, à son bord, Walter Craig (Mervyn Johns) qui, arrivant près de la demeure où on l'a invité, s'arrête, pensif, l'observant d'un air incrédule. Il est aimablement accueilli par Eliot Foley (Roland Culver), le châtelain, qui lui présente les invités, lesquels, répète inlassablement Walter, lui sont curieusement familiers. Il soutiendra alors qu'il a déjà rêvé à tout ce qu'il est en train de vivre. À la fin de la soirée arrive ce qui devait arriver : Walter se réveille en sursaut dans sa chambre. Tout cela n'était qu'un rêve ! Le téléphone sonne. C'est le châtelain, M. Foley, qui le convie chez lui. Le film se termine alors sur la route que nous avons vue au début, route au bout de laquelle une voiture s'avance vers nous avec, à son bord, Walter Craig qui, arrivé près de la demeure où on l'a invité, s'arrête, pensif, l'observant d'un air incrédule. « *Fade out* ». La suite se laisse facilement deviner<sup>11</sup>. Il est clair que nous nous retrouvons là devant une mise en abyme dont la répétition infinie est suggérée par la fin qui nous renvoie exactement au début et dont l'aspect aporétique se dégage de l'impossibilité de trancher en faveur d'une diégèse originale, laquelle donnerait naissance à l'autre. Du reste, la structure circulaire du film est clairement perceptible en cela que le récit, tout comme le serpent de la mythologie, semble bel et bien se mordre la queue<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Cité par Dällenbach (*LRS*, p. 34, n. 1, nous soulignons).

<sup>11</sup> On notera que la « circularité » de l'œuvre est à ce point déroutante qu'un Christian Metz aura même commis l'erreur de résumer le film en commençant par la fin : « C'est le matin. Le héros (architecte de son état) se réveille et se lève. Il a mal dormi : toujours le même rêve troublant... Le téléphone sonne : c'est un châtelain des environs qui envisage des transformations dans sa propriété et invite l'architecte à venir y passer le week-end. Le héros s'y rend. Il reconnaît progressivement le château de son rêve. Cependant, la réception se déroule, puis se termine... sur le réveil du héros. Le héros se lève : c'était un rêve. Toujours le même rêve troublant. Le téléphone sonne etc... » (« Remarques pour une phénoménologie du Narratif », *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, « D'esthétique », 1968, p. 26, n. 2).

<sup>12</sup> Une semblable configuration est aussi à l'œuvre dans *La jetée* (Ch. Marker, 1962).

Nous aurions donc, en terminant, le tableau suivant, avec les cases vides dont nous parlions, et les nouvelles cases que nous avons annoncées

TABLEAU II

		SIMPLE	RÉPÉTÉE	INFINIE	CIRCULAIRE	APORÉTIQUE
<b>Littérature (diégétique)</b>		Les romans de Balzac, Hugo, Zola, Flaubert et Maupassant	<i>Les diaboliques</i> de Barbey d'Aureville	Le roman d'André Gide et la phrase de Jean Wahl	Le texte de E. F. Benson	<i>La recherche du temps perdu</i> de Proust
<b>Peinture (iconique)</b>		<i>La clairvoyance</i> de Magritte	La photo de Magritte peignant <i>La clairvoyance</i>	Les publicités de Droste, de Quinquina Dubonnet, de Quaker Oats et de La vache qui rit		
<b>CINÉMA</b>	<b>Diégétique</b>	<i>Annie Hall</i> , <i>Fright Night</i> , <i>Pee Wee</i> , <i>Twelve Monkeys</i> , <i>Being John Malkovich</i>	<i>24 heures de la vie d'une femme</i> et <i>Intervista</i>	<i>In the Mouth of Madness</i>	<i>Dead of night</i> et <i>La jetée</i>	<i>8<sup>1/2</sup></i> , <i>Trans-Europ-Express</i> , <i>Silent Movie</i> et <i>Adaptation</i>
	<b>Iconique</b>	<i>Vertigo</i>	<i>Bachelorette</i>	<i>Ed Tv</i> et <i>Spaceballs</i>		

\* \* \*

Le cinéma contemporain a, en bloc, et de multiples façons, remis à l'avant-scène le procédé de la mise en abyme. Celui-ci s'est d'ailleurs manifesté, comme nous en avons formulé l'hypothèse, tant au niveau « diégétique » qu'au niveau « iconique », et ce dans les cinq « types » que nous avons, à la suite de Lucien Dällenbach, recensés. Nous espérons ainsi avoir montré, d'une part, par l'ajout des mises en abyme « répétée » et « circulaire », que la typologie proposée dans *Le récit spéculaire* était perfectible, mais nous espérons aussi avoir montré que, pour passer *de l'écrit à l'écran*, la typologie de la mise en abyme demandait d'importants réaménagements.

Jean-Marc Limoges  
Université Laval