

## Ciné-Bulles

# Lorsque le récit devient autoréflexif : Mises en abyme

Jean-François Hamel

---

Volume 29, numéro 4, automne 2011

URI : [id.erudit.org/iderudit/64979ac](http://id.erudit.org/iderudit/64979ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)  
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Hamel, J. (2011). Lorsque le récit devient autoréflexif : Mises en abyme. *Ciné-Bulles*, 29(4), 48–51.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**é**rudit

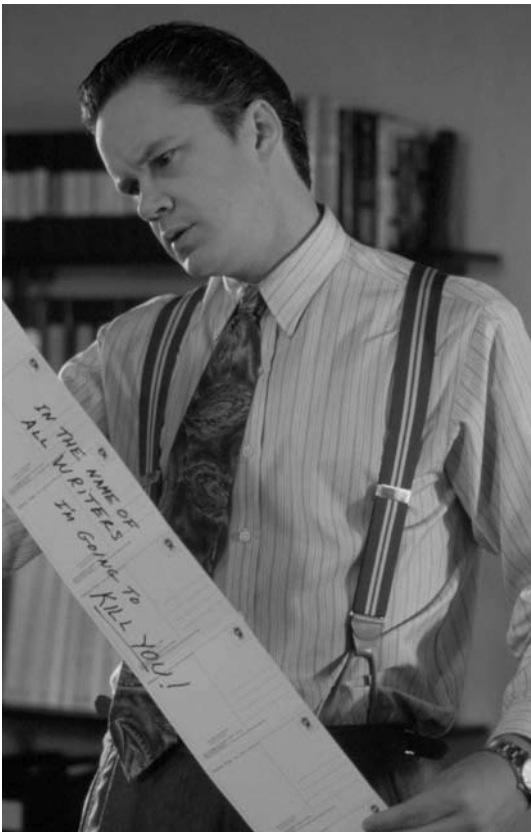
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Lorsque le récit devient autoréflexif

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le cinéma, comme d'autres arts, propose généralement une fiction qui se présente comme réalité; en masquant les procédés qu'il utilise, le cinéma laisse croire au spectateur que ce qu'il voit appartient à une réalité à laquelle il peut s'identifier. La mise en abyme tente justement de briser cette illusion en dévoilant la nature fictive de toute représentation qui cherche à manipuler, à organiser. De diverses manières, elle remet en question le processus de création en mettant en scène, dans l'œuvre même, une autre œuvre, ou parfois la genèse de celle-ci. Plusieurs cinéastes, intéressés par cette réflexion sur leur travail, ont développé des récits dans lesquels les personnages sont liés à la fabrication d'un film. Ils jouent le rôle de réalisateur, de scénariste, d'acteur, de producteur, etc. La mise en abyme ne se déploie que rarement dans le cinéma commercial, qui cherche au contraire à rendre avec réalisme les actions de ses héros. C'est plutôt dans le cinéma d'auteur, où l'on peut exiger du spectateur une certaine prise en charge du récit doublée d'une réflexion, qu'elle trouve sa place. Le concept de « film dans le film » peut prendre, selon le réalisateur, de multiples avenues; mais chaque fois, le même type de questionnement sur la nature du cinéma est au cœur de leur travail. C'est à cette thématique que nous nous attarderons.



The Player

La pratique de la mise en abyme dans le cinéma moderne a connu une période d'effervescence à partir des années 1960. Federico Fellini, cinéaste italien acclamé et mondialement reconnu, propose, en 1963, avec *8 ½*, un des exemples les plus célèbres d'autoréflexivité dans l'histoire du cinéma. Concrètement, il ne s'agit pas tant d'un « film dans le film » que du récit d'un réalisateur en manque d'inspiration. *8 ½* est davantage un film qui s'intéresse à l'esprit artistique et aux tourments qui peuvent l'envahir. Guido, incarnation écranique de Fellini dont il est l'*alter ego*, prépare un film de science-fiction. Blasé par son projet, il se perd dans des rêveries et dans des souvenirs d'enfance qui l'éloignent de son travail créateur, d'autant plus qu'il vit des problèmes personnels liés aux nombreuses femmes qui peuplent son existence. Peu à peu, Fellini établit un rapprochement entre le film que réalise Guido et le sien. L'un devient le miroir de l'autre: ainsi, l'éclatement de la narration dans *8 ½* correspond à l'absence de solidité et de cohésion du film que prépare désespérément Guido. D'autre part, les *rushes* et les rencontres avec les acteurs semblent autant refléter le processus créatif de Guido que celui de Fellini, ce qui renforce le caractère autoréflexif du film.

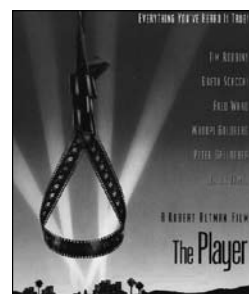
Magnifiquement mis en scène et orchestré comme un grand ballet, le film de Fellini propose une mise en abyme d'une incroyable richesse. Il démontre en quelque sorte à quel point l'acte de création est complexe. Dans la scène de cauchemar qui ouvre **8 1/2**, Guido est asphyxié tandis qu'il est lentement projeté vers le ciel. Opérant comme une métaphore du malaise de l'artiste devant l'œuvre à accomplir, la scène traduit également le rapport de celui-ci à un environnement qui lui semble de plus en plus envahissant (sa femme, sa maîtresse, l'équipe de tournage) et qui paralyse sa créativité. Largement autobiographique, **8 1/2** dévoile jusqu'à un certain point la pensée de Fellini, qui s'y projette en y intégrant ses souvenirs, qui deviennent ceux de Guido, mais aussi ses inquiétudes. Par ce regard tout en finesse sur le métier de réalisateur, Fellini immortalise, dans une œuvre très personnelle, son état d'esprit de l'époque. **8 1/2** reflète cette pensée et le doute qui anime son créateur. Doute qu'il attribue à son héros, qui devient dès lors lui aussi angoissé et égaré. La mise en abyme se déploie ici dans cette transmission anxieuse.

Bien que fort différent dans son traitement du sujet, François Truffaut est un autre cinéaste qui a eu recours à la mise en abyme. Au début des années 1970, il réalise un véritable « film dans le film » : **La Nuit américaine** (1973), dans lequel il se met en scène dans le rôle du réalisateur d'un mélodrame qui s'intitule *Je vous présente Pamela*, l'histoire d'un homme marié qui décide de s'enfuir avec la nouvelle femme de son fils. Truffaut raconte ainsi le tournage de ce long métrage en s'attardant aux multiples tribulations qui perturbent régulièrement le travail de l'équipe qu'il dirige : sautes d'humeur, relations conflictuelles entre acteurs, infidélités, etc. À ces problèmes personnels s'ajoutent des complications professionnelles : conflits d'horaire, multiples répétitions d'une même scène, mort d'un acteur en plein tournage. Avec **La Nuit américaine**, Truffaut ne cherche pas tant, comme Fellini, à traiter du processus de création ; il semble plutôt vouloir offrir une juste description d'un tournage de film dans ce qu'il a de plus banal. Truffaut s'intéresse à des événements anodins, parfois ridicules, qui sont le quotidien de toute une équipe de tournage. Le film met de l'avant une composante essentielle du cinéma : le travail collectif des artisans qui y œuvrent. La caméra de Truffaut observe non seulement le réalisateur et les acteurs, mais aussi les

techniciens, offrant ainsi une vision d'ensemble juste et pertinente d'un plateau de tournage.

En apparence sans structure clairement établie ni scénario, **La Nuit américaine** semble ne pas raconter d'histoire autre que celle du tournage qui se déroule sous nos yeux. Et c'est justement là sa principale force et sa double mise en abyme (le film dans le film, mais aussi le tournage d'une équipe de télé qui vient faire quelques images) opère magistralement parce que Truffaut ne semble pas chercher à dire ou à montrer quelque chose : il semble simplement laisser la caméra montrer comment se construit un film. Puis, avec le décès d'un des acteurs de *Je vous présente Pamela*, banal film commercial de studio, Truffaut annonce le début d'une autre manière de faire du cinéma : plus libre, plus indépendante, dans les rues, sans artifice. **La Nuit américaine** évoque ainsi la naissance de la Nouvelle Vague, dont Truffaut a été un des fondateurs, et la mort des « productions lourdes », que le cinéaste et ses confrères des *Cahiers du cinéma* décriaient violemment à la fin des années 1950. Mais avant tout, ce film est une magnifique lettre d'amour de Truffaut au cinéma.

L'autoréflexion, plus encore que chez Fellini et Truffaut, s'incarne dans l'œuvre de Jean-Luc Godard. Surtout la figure du réalisateur, qui est centrale dans un grand nombre de ses films : du **Mépris** (1963) à **Éloge de l'amour** (2001), elle revient sans cesse comme un *alter ego* de Godard — à la manière de Guido pour Fellini dans **8 1/2**. Cette proximité entre Godard et son personnage principal (Jerzy) se fait particulièrement sentir dans **Passion**, film qu'il réalise en 1982. Le film qu'il tourne consiste en une série de reconstitutions de célèbres tableaux (de Goya, de Rembrandt, de Delacroix, etc.) ayant marqué l'histoire de l'art. Déjà perturbé par des problèmes financiers qui inquiètent les producteurs, Jerzy entame des relations avec la femme d'un patron d'usine, puis avec une ouvrière qui vient d'être congédiée par celui-ci. Comme c'est souvent le cas chez Godard, la mise en abyme du film n'est qu'un prétexte pour aborder des questions artistiques, philosophiques et sociales. Le processus de création de Jerzy n'est pas explicité comme dans **8 1/2**, pas plus que le tournage n'est décrit en détail comme dans **La Nuit américaine**. Godard utilise son double pour élaborer une réflexion sur de multiples sujets, s'éloignant du récit narratif conventionnel.



Dans **Passion**, le cinéma est montré comme un lieu de conflits incessants, lesquels traduisent le rapport de Godard à son entourage. Dans la fiction, Jerzy est envahi par les questions des producteurs qui lui réclament une « histoire », tout comme Godard se fera reprocher fréquemment l'absence de récit dans ses films. À cela s'ajoute un dépassement de budget, qui force la production à réclamer l'aide de Hollywood, que Jerzy, comme Godard, méprise. C'est donc dans un rapport de confrontation que vit le réalisateur, qui se trouve, dans la pensée godardienne, constamment en rupture avec le pouvoir en place. Le film métaphorise la lutte de Jerzy contre les producteurs par le personnage de l'ouvrière, forcée de combattre un patron intransigeant. Pour Godard,

la création est un chemin ardu, fait de combats, de tentatives inachevées; ainsi, le film que réalise Jerzy reste incomplet, le tournage ayant cessé abruptement. Contrairement à Truffaut qui s'exalte devant l'énergie collective du plateau de tournage de cinéma, Godard offre un regard empreint de noirceur de cette réalité soumise à la lutte des classes et à la puissance du capitalisme.

Dans le cinéma américain, l'ombre de Hollywood plane très souvent sur les récits ayant recours au processus de mise en abyme. C'est le cas du film de Robert Altman, **The Player**, sorti en 1992. Loin de l'autoréflexivité tout européenne de Fellini et de Godard, Altman tire profit du procédé de mise en abyme pour régler ses comptes avec Hollywood. Il élabore une critique virulente et cynique d'un milieu où l'accomplissement artistique fait place à la recherche de succès commerciaux. Son héros, Griffin, est directeur de production d'un studio hollywoodien. Son rôle consiste à trouver des scénarios susceptibles d'être transformés en films rentables. Ayant rejeté l'idée que lui proposait un scénariste un peu fou, Griffin se trouve malgré lui mêlé à une histoire de meurtre, de menaces et d'enquête policière. Heureusement, il s'en tire avec tous les mérites : il trouve la femme de sa vie et son ambition est récompensée par le studio, qui lui offre un poste de dirigeant. Le tableau que brosse Altman de Hollywood est empreint de pessimisme : il dévoile la cupidité des producteurs de cinéma, leur quête de pouvoir et leur absence totale de considération morale ou artistique.



8 ½



Inland Empire

La mise en abyme dans **The Player** est fortement liée à son caractère autoréférentiel, en particulier dans la scène d'ouverture. Le célèbre plan-séquence qui ouvre le film comporte en effet de nombreux commentaires sur quelques plans-séquences qui ont marqué l'histoire du cinéma, en particulier celui dans **Touch of Evil** d'Orson Welles. Cette mise en abyme trouve son point culminant à la fin du film, qu'Altman traite avec une délicieuse ironie. Le scénariste recalé par Griffin lui expose un nouveau projet de film qui s'intitule *The Player* et raconte l'histoire de Griffin, que l'homme a suivi méticuleusement. Aussi, la dernière réplique de Griffin, qui répond à sa femme inquiète, est-elle la même que celle qui conclut le long métrage auquel il a précédemment travaillé. Altman établit ainsi un parallèle significatif entre son film et celui de Griffin. Le

même *happy end* ferme les deux films et le projet de Griffin, à l'origine un film d'auteur, se transforme en film commercial tout ce qu'il y a de plus traditionnel et banal. Ce « film dans le film » permet à Altman de montrer à quel point Hollywood n'est intéressé que par la satisfaction du public et le profit qu'il peut en tirer.

David Lynch est un autre cinéaste fasciné par Hollywood. Il en fait l'unique décor de **Mulholland Drive** (2001), qui raconte la relation ambiguë entre deux femmes désespérées, dont l'une est une apprentie actrice qui rêve de conquérir cette fameuse « cité de rêves ». Recourant à une approche plus expérimentale, Lynch campe l'action de son film suivant, **Inland Empire** (2006), à Hollywood, proposant du même coup une réflexion sur le cinéma par une complexe mise en abyme. Son intérêt pour les actrices est encore très présent et, comme dans **Mulholland Drive**, il offre une vision cauchemardesque de ce métier.

L'héroïne, Nikki, est une actrice qui vient de décrocher un important rôle dans un film hollywoodien : elle joue Suzanne dans un drame romantique qui s'intitule *On High in Blue Tomorrows*. Mariée à un homme riche et jaloux, l'actrice entame les répétitions, rencontre son charmant partenaire de jeu et débute le tournage. Mais dans ce « film dans le film » apparaissent de mystérieuses séquences qui pourraient appartenir autant à la structure narrative de l'œuvre de Lynch qu'à celle du film dans lequel joue Nikki. **Inland Empire** est d'autant plus dérangeant que la mise en abyme, procédé de déconstruction narrative, vient accentuer le sentiment d'étrangeté devant une réalité en train de s'effondrer.

Ainsi, Lynch place son héroïne dans un monde où les repères s'effritent ; Nikki, devenue Suzanne, ne parvient plus à faire la différence entre son existence et celle du personnage qu'elle interprète. Une superbe scène incarne avec force ce trouble qui l'anime : jouant Suzanne dans une scène avec son partenaire, elle croit soudainement être Nikki et trouve pour le moins étranges les similitudes entre leur conversation et les dialogues du film qu'ils tournent ensemble. Son rapport à la réalité semble peu à peu se désagréger. Évoluant dans des lieux énigmatiques qui pourraient être le produit d'hallucinations ou de rêves, elle cherche tant bien que mal des portes de sortie. Mais plus elle cherche, plus elle



La Nuit américaine

s'enfonce. Le spectateur est lui aussi confronté au même malaise : il devient de plus en plus difficile de départager la fiction de Lynch de celle d'**Inland Empire**. La mise en abyme est totale ; les deux films semblent s'imbriquer parfaitement l'un dans l'autre et l'actrice se heurte aux réalités multiples devant lesquelles elle se trouve. Ainsi, le film de Lynch aborde la question de la perception du rapport entre réalité et fiction (ou rêve) par une mise en abyme ingénieuse qui rend les zones de délimitation entre les univers extrêmement floues.

Même si les approches de ces cinéastes sont foncièrement différentes, leurs films témoignent d'une préoccupation commune, celle de la relation entre l'artiste et son œuvre. Ainsi, le processus de mise en abyme leur permet de réfléchir à cette problématique, de la théoriser tout en l'incluant dans une structure dramatique narrative. Par le truchement du « film dans le film », ils dévoilent leurs angoisses et très souvent leur *alter ego* écranique est lui aussi envahi par les mêmes doutes. C'est particulièrement vrai chez les cinéastes européens (Fellini, Truffaut et Godard) qui mettent en scène des réalisateurs proposant une vision du cinéma et du processus de création proche de la leur. Du côté américain (Altman et Lynch), c'est davantage le rapport que ces cinéastes entretiennent avec Hollywood qui est au cœur de leur propos. Les deux visions convergent finalement vers un point unique : le cinéma. Mais surtout vers un cinéma personnel et subjectif qui traduit leur pensée et leur état d'esprit, et non pas leur soif de profit. ■