

**Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain :**  
**Pour une distinction de termes trop souvent confondus**

**Jean-Marc Limoges**  
Université Laval

« À réfléchir sur la réflexivité, on prend d'emblée conscience de l'étendue du champ de réflexion. »  
J. Gerstenkorn, « À travers le miroir », in *Vertigo. Le cinéma au miroir*, p. 10.

Quand nous avons appris la tenue du colloque *De l'autre côté du miroir*, nous avons pensé qu'il n'y avait pas meilleur endroit pour présenter l'état de nos recherches sur la mise en abyme et la réflexivité – bref, sur les *jeux de miroirs* – à l'œuvre dans le cinéma contemporain. En fait, nous voulions nous essayer à une distinction de ces deux concepts trop souvent confondus. Par exemple, dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Christian Metz notait que « réflexivité et mise en abyme sont considérées, sinon comme synonymes, du moins comme largement coextensives »<sup>1</sup>. Puis, dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Lucien Dällenbach écrivait, à l'entrée « Mise en abyme » : « [L]e terme de "mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte [...] »<sup>2</sup>. Enfin, tout récemment, dans son *Vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot admettait sans détour, à l'entrée « Film dans le film » : « Les pratiques consistant à insérer un film à l'intérieur d'un autre film sont infinies, et leurs appellations sont souvent assez floues, même si des classifications ont été proposées. On parle de réflexivité [ou] de mise en abyme, sans toujours distinguer les procédés [...] »<sup>3</sup>.

Cette tâche demandait d'ailleurs à être accomplie. Dans ses « notes introductives » au premier numéro de la revue *Vertigo* – lesquelles étaient incidemment titrées « À travers le

*miroir* » – Jacques Gerstenkorn écrivait explicitement : « *Le champ de la réflexivité paraît de prime abord si foisonnant que l'on doute de pouvoir baliser le paysage* »<sup>4</sup>. C'est à ce travail de « *balisage* » que nous avons cru bon de concentrer nos efforts. Nous voudrions, à l'aide des typologies proposées, d'une part par Jacques Gerstenkorn, d'autre part par Lucien Dällenbach, faire état de ce qui rapproche et différencie la « *mise en abyme* » et la « *réflexivité* », notamment dans le cinéma contemporain.

\* \* \*

Grâce à sa typologie – d'une rare acuité et d'une singulière concision –, Jacques Gerstenkorn nous permet d'avancer plus sûrement dans les méandres que nous promet une telle exploration. À la question « *Qu'est-ce donc que la réflexivité?* »<sup>5</sup>, il répondait d'entrée de jeu qu'elle était « *un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consist[ait] en un retour du cinéma sur lui-même* »<sup>6</sup>. Puis, il s'intéressait à établir une différence entre, d'une part, la « **réflexivité cinématographique** » qui tantôt « *affich[e] le dispositif* »<sup>7</sup>, tantôt le « *ren[d] sensible* »<sup>8</sup> et, d'autre part, la « **réflexivité filmique** », qui consiste ou bien en des « *jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir [...] avec les autres films* »<sup>9</sup> ou bien en des « *jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir [...] avec lui-même* »<sup>10</sup> ; il parlera alors, dans le premier cas, de « **réflexivité hétérofilmique** » et, dans le second, de « **réflexivité homofilmique** ». Ce qui nous donne le tableau suivant (dont les exemples sont de l'auteur), grâce auquel il serait d'ores et déjà possible de mieux situer la mise en abyme par rapport à ce phénomène plus vaste qu'est la réflexivité :

TABLEAU I

RÉFLEXIVITÉ			
« phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »			
RÉFLEXIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE		RÉFLEXIVITÉ FILMIQUE	
« Rendre sensible » le dispositif	« Afficher » le dispositif	Réflexivité hétérofilmique	Réflexivité homofilmique
<ul style="list-style-type: none"> <li>°Regard ou adresse à la caméra</li> <li>°Violent travelling</li> <li>°Musique appuyée</li> <li>°Retour en arrière</li> <li>°Montage court</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Film sur les conditions de production</li> <li>°Film sur la genèse d'une œuvre</li> <li>°Film sur un tournage</li> <li>°Film sur un acteur</li> <li>°Film sur la relation film-spectateur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Remake</li> <li>°Citation</li> <li>°Hommage</li> <li>°Pastiche</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°<b>Mise en abyme</b></li> </ul>

Cette typologie, par son étonnante rigueur et sa remarquable simplicité, nous offre des bases solides nous permettant de rendre compte des divers procédés réflexifs, mais des bases auxquelles nous devons apporter quelques réaménagements. D'abord, nous croyons important d'insister sur la bipartition « *rendre sensible* » / « *afficher* », mais nous croyons plus important d'insister sur une autre bipartition – « *énonciation du film* » / « *énonciation dans le film* » –, bipartition suivant laquelle on pourrait séparer les films qui mettent de l'avant « *un* » dispositif énonciatif de ceux qui mettent de l'avant « *le* » dispositif énonciatif même. Nous proposons de nommer « **autoréflexivité** » les cas plus précis d'énonciation « *du* » film et « **réflexivité** » les cas plus communs d'énonciation « *dans* » le film; les premiers ne mettraient de l'avant que le dispositif de *production* tandis que les seconds mettraient de l'avant, à la fois, un dispositif de production et de réception. Christian Metz – qui émettait des réserves quant à l'emploi un peu « *redondant* » du préfixe « *auto* » dans la thèse de Kiyoshi Takeda *l'Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma* (qu'il avait dirigée)<sup>11</sup> – notait par ailleurs que le dispositif « *montré* » pouvait tout aussi bien être *le* dispositif lui-même, si la caméra se filme par le « *relais d'une glace* » comme dans *Tango, no me dejes nunca* (C. Saura, 1998, fig. 1), qu'un dispositif, si la caméra « *qui nous est montrée n'est [...] pas [...] celle qui a tourné le film qui nous la montre* »

comme dans *Le Mépris* (J.-L. Godard, 1963, fig. 2)<sup>12</sup>. Et s'il en est ainsi du dispositif « montré », il pourra en être de même pour le dispositif « rendu sensible ». Mais offrons pour l'instant le tableau tel que nous l'avons revu et corrigé (en le complétant de nos exemples) :

TABLEAU II

RÉFLEXIVITÉ			
RÉFLEXIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE		RÉFLEXIVITÉ FILMIQUE	
AUTORÉFLEXIVITÉ Affiche ou rend sensible « le » dispositif même	RÉFLEXIVITÉ Affiche ou rend sensible « un » dispositif	RÉFLEXIVITÉ HÉTÉROFILMIQUE	RÉFLEXIVITÉ HOMOFILMIQUE
<ul style="list-style-type: none"> <li>° Montrer ou rendre sensible la caméra même</li> <li>° Montrer ou rendre sensible le micro même</li> <li>° Montrer ou rendre sensible l'envers du décor même</li> <li>° Adresse ou regard à la caméra même</li> <li>° Apparition d'un acteur en lui-même</li> <li>° Film sur le tournage du film même</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Montrer ou rendre sensible une caméra</li> <li>° Montrer ou rendre sensible un micro</li> <li>° Montrer un envers de décor</li> <li>° Adresse ou regard à une caméra diégétique</li> <li>° Apparition d'un personnage jouant un acteur</li> <li>° Film sur le tournage d'un film</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Clin d'œil</li> <li>° Citation</li> <li>° Allusion</li> <li>° Parodie</li> <li>° Pastiche</li> <li>° Remake</li> <li>° Hommage</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Mise en abyme</li> </ul>

Fig. 1

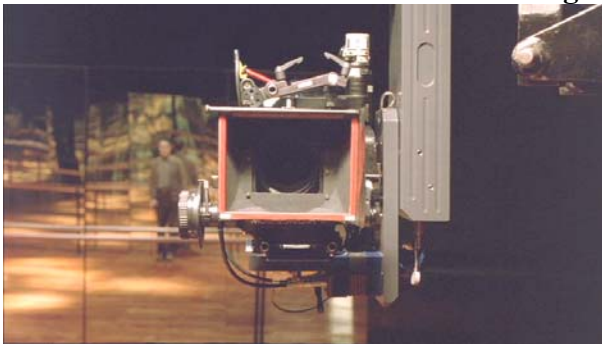


Fig. 2



Au terme de ce premier survol, on remarque que la réflexivité peut revêtir (au moins) **trois sens**. D'abord, un **sens large**, qui serait celui chapeautant la typologie et qui nommerait aussi bien les regards à la caméra, les envers de décors révélés et les apparitions d'acteurs que les renvois, les citations et les allusions de toutes sortes, de même que les mises en abyme proprement dites. Ensuite, un **sens étroit**, qui serait celui nommant uniquement les cas de

réflexivités cinématographiques (regards à la caméra, envers de décors, apparitions d'acteurs), cas que nous avons pour notre part opposés à l'*autoréflexivité* (regards à la caméra *même*, envers du décor *même*, apparitions d'acteurs *mêmes*). Enfin, un **sens particulier** – intrinsèque à la définition de la mise en abyme – que l'on retrouve à la fois dans la définition qu'en donne Gerstenkorn – « *jeux de miroir qu'un film entretient avec lui-même* »<sup>13</sup> – et, bien sûr, dans celle sur laquelle Lucien Dällenbach (que nous allons maintenant retrouver) échafaudera sa typologie dans l'incontournable *Récit spéculaire* : « *tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit* »<sup>14</sup>.

Dès lors, la mise en abyme sera toujours réflexive au « *sens large* » – elle ne sera toujours qu'un phénomène réflexif parmi d'autres, qu'une des nombreuses façons grâce auxquelles le film peut effectuer ce « *retour sur lui-même* » – et toujours réflexive au « *sens particulier* » – la réflexivité est, comme nous le verrons maintenant plus en détail, un élément intrinsèque de sa définition; une œuvre dans l'œuvre *réfléchira* toujours un aspect de l'œuvre même – mais elle ne sera pas toujours réflexive au « *sens étroit* ». En effet, il se peut qu'une mise en abyme ne montre ou ne rende sensible aucun dispositif énonciatif<sup>15</sup>. En revanche, une mise en abyme pourra être réflexive au « *sens étroit* », quand elle montrera ou rendra sensible un dispositif énonciatif, voire plus précisément *autoréflexive*, quand elle montrera ou rendra sensible *le dispositif énonciatif même*. Enfin, une configuration homofilmique – une mise en abyme – pourra aussi toujours se doubler d'une configuration hétérofilmique (quand le film mis « *en abyme* », par exemple, renverra à un autre film existant). On entrevoit alors les superpositions – et les confusions – de sens possibles.

\* \* \*

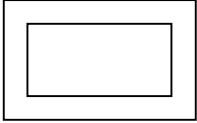
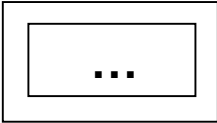
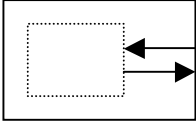
L'expression « *mise en abyme* » – popularisée par Lucien Dällenbach – a été empruntée à André Gide qui lui-même l'empruntait à l'art héraldique. Gide parlait ainsi, dans son *Journal*,

des « *petit[s] miroir[s]* » que l'on retrouvait dans certains tableaux, certaines pièces ou certains romans et qui réfléchissaient « à l'échelle des personnages, le sujet même de [l']œuvre »<sup>16</sup>. Il comparait alors ce procédé avec le « *procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme" »*<sup>17</sup>, c'est-à-dire « *en son centre* »<sup>18</sup>; l'« *abyme* », rappelait-il, c'est « *le cœur de l'écu* »<sup>19</sup>. C'est à la lumière de telles informations que Dällenbach pose alors une première définition : « *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* »<sup>20</sup>.

Parcourant les ouvrages ayant porté sur la question, Dällenbach, remarquant que plusieurs « *auteurs confondaient sous un terme unique des réalités distinctes* »<sup>21</sup>, soutient que la mise en abyme pourra les incarner toutes les trois « *sans jamais cesser de rester une* »<sup>22</sup>. Il proposera ainsi 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* »<sup>23</sup>, « **infinie** »<sup>24</sup> quand le « *fragment [emboîté] entretien[dra] avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse[ra] lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite* »<sup>25</sup> et « *aporistique* » (ou plutôt « **aporétique** »)<sup>26</sup> quand le « *fragment [emboîté sera] censé inclure l'œuvre qui l'inclut* »<sup>27</sup>.

Au terme de ce survol, Dällenbach reformulera sa définition (définition que nous reformulons à notre tour pour des besoins de clarté tout en respectant sa pensée) : « *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]* »<sup>28</sup>. C'est la typologie suivante (dont les icônes sont de nous)<sup>29</sup> qu'il nous faut maintenant exemplifier à l'aide des configurations que nous a offertes le cinéma contemporain tout en insistant sur les différents sens que le terme « *réflexivité* » y revêtira<sup>30</sup>.

**TABLEAU III**

SIMPLE	INFINIE	APORÉTIQUE
		

Au cinéma, les exemples de mise en abyme simple ne manquent pas. Christian Metz, dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, parlait quant à lui de film (ou plus généralement d'œuvre) « localisé », d'« emboîtement délimité », de « relation bien balisée », « d'enclave franche » ou même de « degré "simple" » entretenant (ou non) une « complicité thématique avec le film d'accueil »<sup>31</sup>. Il offrait un exemple très clair de ce type de mise en abyme, qui recoupe d'ailleurs la définition qu'en avait donnée Dällenbach, c'est-à-dire d'œuvre emboîtée « résumant » l'histoire du film lui-même :

Dans *Un jour à New York* [*On The Town* (S. Donen & G. Kelly, 1949)], une brève comédie musicale de théâtre (mais filmée, forcément), enclavée au milieu du vrai film, jouée par les mêmes acteurs mais sur fond de décors rougeoyants et abstraits, vient résumer et symboliser la « grande » histoire de façon schématique mais somme toute complète. Le film second est un *concentré métaphorique* de l'autre<sup>32</sup>.

Nous pourrions évoquer *Fright Night* (T. Holland, 1985), film au début duquel le jeune Charley Brewster (William Ragsdale) aperçoit, par la fenêtre de sa chambre, deux hommes qui transportent un cercueil (fig. 3) tandis que sa copine Amy (Amanda Bearse), assise devant le téléviseur, regarde une émission qui présente des hommes transportant un cercueil (fig. 4). On notera que ce film, dont l'émission nous montre aussi l'exorciseur Peter Vincent (Roddy McDowall) à l'oeuvre (fig. 5), se termine par une scène semblable pratiquée par Vincent devenu « réellement » exorciseur (fig. 6). Les séquences du début et de la fin – mises « en abyme » dans le film – réfléchissent un pan de l'histoire et peuvent être dites réflexives au sens large et

particulier. Cependant, comme elles ne montrent ni ne rendent sensible un dispositif énonciatif, elles ne sauraient être dites réflexives au sens étroit.

Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Il en ira autrement de la mise en abyme offerte par le film *Pee-wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985) qui pourra, quant à elle, être dite réflexive au sens étroit. En effet, nous aurons vu, dans le film emboîtant, le film emboîté *se réaliser*. Pee-wee (Paul Reubens), qui a vendu les droits de son récit à une importante maison de production (la Warner Bros.), regarde avec fierté (fig. 7) le film qui fut inspiré de sa propre vie (fig. 8). La configuration est donc réflexive dans les trois sens.



**Fig. 7****Fig. 8**

*Being John Malkovich* (S. Jonze, 1999) s'ouvrait sur une pièce de marionnettes dans laquelle un pantin de bois effectuait une danse (fig. 9) reprise par John Malkovich (lui-même) plus tard dans le film (fig. 10). Dans ce même film, il nous était donné d'assister au flirt (fig. 11) de Craig (John Cusack) et Maxine (Catherine Keener), lequel allait être repris dans une autre pièce de marionnettes (fig. 12). Les deux configurations sont réflexives aux sens large et particulier, mais nullement réflexives au sens étroit ; aucun dispositif cinématographique ne nous est montré ou rendu sensible<sup>33</sup>.

**Fig. 9****Fig. 10**

**Fig. 11****Fig. 12**

En plus d'être parfois réflexive au sens étroit, les configurations homofilmiques – les mises en abyme – pourront aussi être hétérofilmiques. Citons la séquence de *This Gun for Hire* (Fr. Tuttle, 1942, fig. 14) que regarde Cliff Stern (Woody Allen) au cours de *Crimes and Misdemeanors* (W. Allen, 1989), laquelle réfléchit la scène où Judah Rosenthal (Martin Landau) demande à son frère (Jerry Orbach) de tuer sa maîtresse (fig. 13)<sup>34</sup>. Comme cette séquence nous présente des « *jeux de miroir qu'un film [entretient] avec les autres films [et] avec lui-même* »<sup>35</sup>, nous dirons qu'elle est, en plus d'être réflexive aux sens large et particulier, à la fois homofilmique et hétérofilmique.

**Fig. 13****Fig. 14**

Semblable cas de figure dans cette séquence de *Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1995) où, assistant un peu malgré lui à *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958, fig. 16), James Cole (Bruce Willis), spectateur ébahi peinant à faire des liens entre ce qui arrive à l'écran et ce qui lui arrive dans la

vie, avoue stupéfié à Kathryn Raily (Madeleine Stowe) : « *It's just like what's happening to us!* » (fig. 15). La mise en abyme relève ici de la réflexivité homofilmique (le film emboîtant réfléchit un pan de l'histoire du film emboîté) et de la réflexivité hétérofilmique (le film emboîtant cite – réfléchit – un autre film) tout en relevant également, bien sûr, de la réflexivité au sens large et particulier, de même que de la réflexivité au sens étroit (puisqu'elle nous montre non tellement le dispositif de la production mais de la réception; une salle de cinéma, des spectateurs et un écran).

**Fig. 15**



**Fig. 16**



Nous ne nous attarderons maintenant qu'à trois mises en abyme infinies afin de montrer comment celles-ci peuvent aussi être réflexives dans les trois sens. Nous entreverrons même un quatrième sens, lequel devra cependant immédiatement être mis de côté.

Dans *EDTV* (R. Howard, 1999), alors qu'Eddy Pekurny (Matthew McConaughey) passe à l'émission de Jay Leno (lui-même), il nous est donné de voir, dans le téléviseur trônant derrière eux, l'image de l'émission elle-même, dans une réduplication infinie (fig. 17). Dans *Spaceballs* (M. Brooks, 1987), au moment où Dark Helmet (Rick Moranis) et le Colonel Sandurz (George Wyner) décident de visionner le film *Spaceballs*, nos protagonistes arrivent inévitablement au moment du film où ils regardent le film *Spaceballs* et où ils se voient regardant le film, regardant le film... (fig. 18). Mais *Halloween 4 : The Return of Michael Myers* (D. H. Little, 1988) nous

offre aussi une mise en abyme toute semblable lorsque l'image du meurtrier masqué (George P. Wilbur) vient se perdre dans le miroir devant lequel il passe avant d'abattre sa victime (fig. 19).



On remarquera d'abord que, si la configuration que nous offre *EDTV* est réflexive (au sens étroit), en ce qu'elle rend sensible un dispositif énonciatif, la configuration que nous offre *Spaceballs* est plus précisément *autoréflexive*, en ce qu'elle rend sensible le dispositif énonciatif même. Cependant, si les deux premières configurations sont aussi réflexives aux sens large et particulier, la troisième le sera, dirions-nous, dans un sens... « *propre* ». Bien qu'elle constitue elle aussi une mise en abyme infinie (elle est donc, en cela, réflexive au sens particulier), il nous semble un peu forcé de la dire réflexive aux sens large et étroit. En effet, il faut se garder, croyons-nous, de prendre le terme « *réflexivité* » – voire le terme « *miroir* » – au sens propre. En d'autres termes, ce n'est pas parce qu'il y a, dans l'œuvre, un (véritable) miroir *réfléchissant* ce qui se passe dans l'œuvre, qu'il nous faut absolument parler de réflexivité (à moins, bien sûr, et c'est peut-être là une des raisons pour lesquelles on parle de « *réflexivité* », que ce miroir ne réfléchisse – au sens propre – ce qui se trouve hors de la diégèse, c'est-à-dire, justement, le dispositif énonciatif même, comme dans l'exemple de *Tango* dont nous sommes parti, fig.1). On ne peut donc parler de réflexivité chaque fois qu'un miroir apparaît dans une œuvre, à moins, donc, que ce miroir ne réfléchisse le dispositif énonciatif même (autoréflexivité) ou ne nous offre une mise en abyme infinie.

Ne nous reste plus qu'à dire un mot de la mise en abyme aporétique, laquelle est sûrement la plus connue sous le terme « *mise en abyme* » et laquelle est aussi à la base des glissements et confusions dont nous voulons faire état. La popularité de cette configuration tient sûrement au fameux article de Metz : « *La construction "en abyme" dans Huit et demi, de Fellini* »<sup>36</sup>. Son propos, qui recoupe d'ailleurs ce que dira Dällenbach sur la mise en abyme aporétique, se résumait en ceci que 8½ « *parl[e], dans un film, de ce film même en train de se faire* »<sup>37</sup>, que 8½ « *c'est le film de 8½ en train de se faire* », que « le "film dans le film", c'est ici le film même »<sup>38</sup>. Il reprendra d'ailleurs le même propos, vingt-cinq ans plus tard, dans *L'énonciation impersonnelle* : « le film dans le film, c'est le film même, et la construction en abyme connaît son triomphe paradoxal quand il n'y a plus de film inclus, quand les deux films, déclarés distincts, sont physiquement confondus de façon totale »<sup>39</sup>. Ce sera là la définition et l'exemple (toujours le même) qui reviendront sous la plume des théoriciens. Or, le film de Fellini est loin d'être, comme le laissait entendre Marc Cerisuelo, « *le seul film qui correspond en toute rigueur à l'appellation* »<sup>40</sup>.

En fait, le cinéma regorge de ce type de configuration. Il y a en effet plusieurs films qui prennent pour sujet, non pas la production *d'une œuvre*, mais la production *de l'œuvre même*, de films où il sera question d'un film *à faire* et qui sera le *film fait*, de films racontant la *genèse d'un film* qui est la *genèse même du film*. Pensons, outre à 8½ de Fellini, à *Trans-Europ-Express* (A. Robbe-Grillet, 1966) – film auquel Sébastien Févry a consacré son ouvrage –, à *Silent Movie* (M. Brooks, 1976), à *The Player* (R. Altman, 1992) ou à *Adaptation* (S. Jonze, 2003). Dès lors, on comprend pourquoi, parce que le film s'ingénie à nous montrer le processus de sa (propre) production, cette mise en abyme a pu être dite réflexive, voire *autoréflexive*.

*Silent Movie* raconte l'histoire d'un cinéaste, Mel Funn, joué par Mel Brooks lui-même, cherchant à réaliser, tout au long de ce film muet, un film... muet. De plus, le film mettrait en

vedette diverses stars (Burt Reynolds, James Caan, Paul Newman, Liza Minelli, Anne Bancroft) qui jouent toutes incidemment dans le film; Mel les supplie tour à tour – mais en vain! – de jouer dans son film. Aussi comprenons-nous que le film *à faire* est le film *fait*. L'indice le plus flagrant se trouve dans cette séquence où Mel approche un producteur (Sid Caesar) en lui promettant de le sortir de la faillite grâce à sa nouvelle idée de film. Pressé de révéler de quel genre il s'agit, Mel lui lance, euphorique : « *C'est un FILM MUET!* » (fig. 20 et 21). Sur quoi son producteur, désenchanté, lui rétorque : « *Vous perdez les pédales! Un film muet? À notre époque?* » (fig. 22). L'indice est de taille. Mais il s'en ajoute un autre qui ne laisse plus de doute. Le producteur, s'allumant non pas un, mais deux cigares (fig. 23), renchérit : « *Vous ne savez pas que le burlesque, C'EST FINI?* » (fig. 24). Sur quoi il tombe à la renverse et roule à toute vitesse sur le plancher (fig. 25). La séquence est elle-même éminemment burlesque. Il n'y a plus de doute, le film que *veut faire* Mel est bel et bien le *film que nous regardons*.

Fig. 20

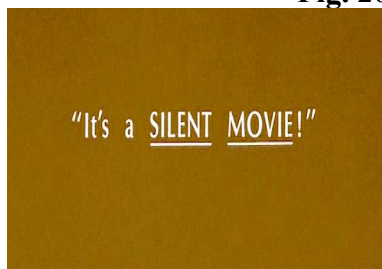


Fig. 21



Fig. 22

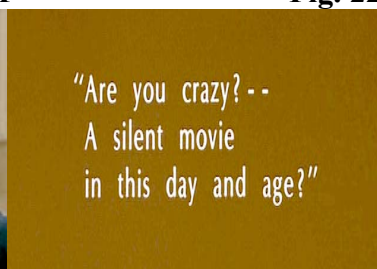


Fig. 23



Fig. 24

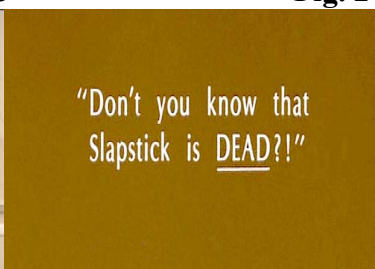


Fig. 25



*The Player* raconte l'histoire d'un producteur de Hollywood, Griffin Mill (Tim Robbins), qui reçoit des menaces de mort sur des cartes postales de la part d'un scénariste anonyme et qui, croyant l'avoir repéré, le tue (malencontreusement) lors d'une bagarre au cours de laquelle il réussit à échapper à la police. Or, à la fin du film, il reçoit le coup fil d'un scénariste qui lui dit :

*Hi, Griff. Remember me? I'm the asshole who was in the postcard business. [...] I've been busy writing a script. [...] It's a Hollywood story, a real thriller. It's about a shit-bag producer [...] who murders a writer he thinks is harassing him. The problem is, he kills the wrong writer. Now he's got to deal with black mail and the cops. But, here's the switch. The son of a bitch gets away with it. [...] A Hollywood ending. He marries the dead writer's girl and they live happily ever after.*

Le producteur lui demande alors nerveusement quel sera le titre du film. Le scénariste anonyme lui répond : « *The Player* » (fig. 27), titre qui renvoie bien évidemment au titre du film même (fig. 26). Dès lors, de deux choses l'une, ou bien Mill va entreprendre la réalisation de ce film qui aura tous les traits du film que nous venons de regarder, ou bien c'est le film que nous venons de regarder qui aurait été réalisé par Mill (après avoir reçu le coup de téléphone). D'une façon comme d'une autre, la configuration est aporétique et réflexive – autoréflexive même – au sens étroit : c'est bien l'énonciation, la production, du film même qui nous est (fictivement du moins) montrée.

**Fig. 26**



**Fig. 27**



*Adaptation* raconte l'histoire de Charlie Kaufman (Nicolas Cage) qui doit faire l'adaptation cinématographique d'un roman de Susan Orlean (Meryl Streep), *The Orchid Thief* –

Charlie Kaufman est aussi le réel scénariste du film qui a d'ailleurs lui-même tenté d'adapter le roman de la vraie Susan Orlean. Or, cette histoire d'adaptation est aussi l'histoire même du film. Le scénario que Kaufman écrit sous nos yeux est bel et bien le scénario du film que nous voyons. Plusieurs indices nous permettent d'étoffer cette affirmation. À la quarantième minute, Kaufman empoigne son magnétophone et dicte les séquences par lesquelles le film s'est ouvert : « *Start right before life begins on the planet* » (fig. 28). Puis : « *And we see Susan Orlean in her office at The New Yorker writing about flowers, and bang! The movie begins* » (fig. 30). Et, à la cinquante-septième minute, après une autre révélation – « *The only thing I'm actually qualified to wrote about is myself and my own self* » (fig. 31) –, il nous offre le chaînon manquant : « *We open on Charlie Kaufman. Fat, old, bald, repulsive, sitting in a Hollywood restaurant across from Valerie Thomas, a lovely, statuesque film executive. Kaufman, trying to get a writing assignment wanting to impress her, sweats profusely* » (fig. 29).



Il poursuit, couché sur son lit (fig. 32) : « *Fat, bald Kaufman paces furiously in his bedroom. He speaks into his hand-held tape recorder, and he says : "Charlie Kaufman, fat, bald, repulsive, old, sits at a Hollywood restaurant with Valerie Thomas"* » (fig. 31). Enfin, à la toute fin du film, Kaufman expose – alors qu'il vient de dîner avec son amie Amelia et qu'il rentre à la maison dans sa voiture (fig. 33) – en voice-over : « *I have to go right home. I know how to finish the script now. It ends with Kaufman driving home after his lunch with Amelia thinking he knows*



*how to finish the script* ». Le film qu'il *veut faire*, est bel et bien le film *fait*. Et la mise en abyme aporétique, parce qu'elle met en scène son propre engendrement, sa propre production, *sa propre énonciation*, se confond trait pour trait avec la réflexivité au sens étroit et plus précisément avec l'autoréflexivité.



\* \* \*

Grâce aux typologies de Gerstenkorn et Dällenbach et à l'aide des exemples puisés dans le cinéma contemporain, nous avons mis au jour les raisons pour lesquelles on a confondu « *mise en abyme* » et « *réflexivité* » et établi les définitions et distinctions qui s'imposaient. La mise en abyme sera toujours réflexive, mais dans un sens que nous avons nommé « *particulier* »; il y aura toujours une œuvre emboîtée dans une œuvre emboîtante qui *réfléchira* un aspect – un pan de l'histoire – de celle-ci. Mais puisque, au cinéma, l'œuvre dans l'œuvre pourra être un film, et tout ce qui en a entouré la production, on pourra dire que la mise en abyme est « *réflexive* » dans un sens que nous avons nommé « *étroit* » ; on *montre* ou on *rend sensible* le dispositif énonciatif. Au reste, comme la mise en abyme ne sera toujours qu'une des nombreuses façons, à côté par exemple des adresses à la caméra et des citations de toutes sortes, grâce auxquelles le cinéma pourra effectuer un « *retour sur lui-même* », nous l'avons aussi dit « *réflexive* » dans un sens « *large* » ; la mise en abyme ne sera, en ce sens, qu'un procédé réflexif parmi d'autres. Elle pourra être, en somme, réflexive de trois façons.

Mais nous avons entrevu, en cours de route, d'autres raisons ayant mené à cette confusion. On a vu, d'abord, que quand le film mis « *en abyme* » dans le film était un film existant, la configuration était *à la fois* homofilmique et hétérofilmique; cependant, toute citation n'offre pas une mise en abyme. On a vu, ensuite, qu'un miroir savamment placé pouvait, d'une part, nous offrir une configuration *autoréflexive* (en cela qu'il pouvait nous montrer le dispositif énonciatif même) et, d'autre part, nous offrir une configuration *infinie* (quand l'image se reflétait dans un autre miroir reflétant l'image et ainsi de suite); mais tout miroir apparaissant dans un film ne fera pas forcément de celui-ci un film « *réflexif* ». On a vu, enfin, qu'un film pouvait prendre pour sujet tantôt la réalisation d'un film (il était alors réflexif dans un sens large et étroit), tantôt la réalisation *du film même* (il était alors semblablement réflexif dans un sens large et étroit, mais il nous offrait plus précisément, à la fois, une configuration *autoréflexive* et une *mise en abyme aporétique*).

Ce sont là, croyons-nous, les diverses raisons pour lesquelles « *mise en abyme* » et « *réflexivité* » ont, très souvent, été confondues. Le moyen le plus sûr que nous avons trouvé pour opérer les distinctions qui s'imposaient a été, simplement, de recenser les différents sens que pouvait revêtir le terme « *réflexivité* » (large, étroit, particulier et... propre). Mais à poursuivre la réflexion sur la réflexivité, on s'apercevrait vite qu'au bout du champ, bien d'autres sens miroitent.

## **BIBLIOGRAPHIE**

CERISUELO, Marc, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, éd. des Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2001.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

- DÄLLENBACH, Lucien, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 1997.
- FÉVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 2000.
- GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir. Notes introductives », *Vertigo n° 1, Le cinéma au miroir*, Paris, 1987.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, (sous la dir. de Michel Marie), Paris, éd. Nathan Université, coll. « 128 », 2003.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (Tome I et II), Paris, éd. Klincksieck, coll. « d'esthétique », 2003, (©1968 et ©1972).
- METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1991.
- STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature : from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Michigan, UMI Research Press, coll. « Studies in cinema », 1985.
- TAKEDA, Kiyoshi, « Le cinéma auto-réflexif : quelques problèmes méthodologiques », *Iconics*, The Japan Society of Image Art and Sciences, 1987.

## FILMOGRAPHIE<sup>41</sup>

- This Gun for Hire* (Fr. Tuttle, 1942, © Universal)
- On The Town* (S. Donen & G. Kelly, 1949, © Warner)
- Vertigo* (A. Hitchcock, 1958, © Universal/Sony)
- Le Mépris* (J.-L. Godard, 1963, © Criterion)
- Trans-Europ-Express* (A. Robbe-Grillet, 1966, © Trans American Films)
- Silent Movie* (M. Brooks, 1976, © 20th Fox)
- Fright Night* (T. Holland, 1985, © Columbia Tristar/Sony)
- Pee-wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985, © Warner)
- Spaceballs* (M. Brooks, 1987, © 20th Fox)
- Halloween 4 : The Return of Michael Myers* (D. H. Little, 1988, © Anchor Bay)
- Crimes and Misdemeanors* (W. Allen, 1989, © MGM/Sony)
- The Player* (R. Altman, 1992, © New Line Home Video/Warner)
- Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1995, © Universal/Sony)
- Tango, no me dejes nunca* (C. Saura, 1998, © Columbia Tristar/Sony)
- EDTV* (R. Howard, 1999, © Universal/Sony)
- Being John Malkovich* (S. Jonze, 1999, © Universal/Sony)
- Adaptation* (S. Jonze, 2002, © Columbia Tristar/Sony)

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Fig. 1            *Tango, no me dejes nunca* (C. Saura, 1998, © Columbia Tristar/Sony)
- Fig. 2            *Le Mépris* (J.-L. Godard, 1963, © Criterion)
- Fig. 3-6         *Fright Night* (T. Holland, 1985, © Columbia Tristar/Sony)
- Fig. 7-8         *Pee-wee's Big Adventure* (T. Burton, 1985, © Warner)
- Fig. 9-13       *Being John Malkovich* (S. Jonze, 1999, © Universal/Sony)
- Fig. 13          *Crimes and Misdemeanors* (W. Allen, 1989, © MGM/Sony)

- Fig. 14 *This Gun for Hire* (Fr. Tuttle, 1942, © Universal)  
 Fig. 15 *Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1995, © Universal/Sony)  
 Fig. 16 *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958, © Universal/Sony)  
 Fig. 17 *EDTV* (R. Howard, 1999, © Universal/Sony)  
 Fig. 18 *Spaceballs* (M. Brooks, 1987, © 20th Fox)  
 Fig. 19 *Halloween 4 : The Return of Michael Myers* (D. H. Little, 1988, © Anchor Bay)  
 Fig. 20-25 *Silent Movie* (M. Brooks, 1976, © 20th Fox)  
 Fig. 26-27 *The Player* (R. Altman, 1992, © New Line Home Video/Warner)  
 Fig. 28-33 *Adaptation* (S. Jonze, 2002, © Columbia Tristar/Sony)

<sup>1</sup> Christian METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1991, p. 94.

<sup>2</sup> Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

<sup>3</sup> Marie-Thérèse JOURNOT, *Le Vocabulaire du cinéma* (sous la dir. de Michel Marie), Paris, éd. Nathan Université, coll. « 128 », © 2002, 2003, pp. 53-54.

<sup>4</sup> Jacques GERSTENKORN, « À travers le miroir (notes introductives) », *Vertigo*, n° 1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987, p. 7.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 9 (nous soul.).

<sup>10</sup> *Idem*, p. 9 (nous soul.).

<sup>11</sup> Christian METZ, *Idem*, p. 20 (n. 27). M. Takeda nous a, du reste, lui-même éclairé quant à l'utilisation de ces deux termes. Dans une lettre datée du 10 décembre 2005, il nous disait : « D'abord, en ce qui concerne la terminologie, je ne pense pas qu'il y eût - du moins à l'époque où je rédigeais ma thèse - une distinction explicite entre les deux termes, avec ou sans le préfixe "auto-". Je me souviens qu'au séminaire de Metz, on disait soit "réflexivité", soit "auto-réflexivité", pour désigner communément cet effet de remise en cause du dispositif cinématographique. [...] Disons donc que, du moins, à l'aube de la problématique de la réflexivité au cinéma, la présence ou l'absence du préfixe n'était pas forcément pertinente, et qu'avec les développements ultérieurs de recherches, on a opté pour le terme sans le préfixe. Par contre, en ce qui concerne la distinction entre deux niveaux de la réflexivité, à savoir la réflexivité qui joue au niveau de l'énoncé et celle qui joue au niveau de l'énonciation, il est évident que leur distinction est capitale pour saisir la véritable portée de cette notion. »

<sup>12</sup> Christian METZ, *Idem*, p. 86. Du reste, il faut mentionner comment il semblait lui-même faire une différence entre cet ensemble « d'objets et de processus dont le propre est de ne pas être vus ni entendus, dans les conditions ordinaires, par le spectateur » et cet autre ensemble qui, une fois filmés et montrés au spectateur, se retrouve « sur le même plan quel n'importe que objet filmé [ainsi guetté] par la force d'attraction de la diégèse » (p. 87).

<sup>13</sup> Jacques GERSTENKORN, *Idem*, p. 9 (nous soul.).

<sup>14</sup> Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977, pp. 52 et 61 (nous soul.).

<sup>15</sup> Il nous faut ici préciser que qui dit « mise en abyme » ne dit pas nécessairement « film dans le film ». La mise en abyme est en effet beaucoup plus large que le simple film dans le film. D'une part, ce qui peut être mis « en abyme » dans le film et qui réfléchit, ce faisant, le récit, peut être autre chose qu'un film (pièce de théâtre, émission de télévision, tableau, photo, chanson, etc.). D'autre part, on peut avoir un film dans le film, sans qu'il n'y ait nécessairement de mise en abyme (le film dans le film peut ne pas réfléchir le récit).

<sup>16</sup> Cité par Lucien DÄLLENBACH, *Idem*, p. 15 (nous soul.).

<sup>17</sup> Cité par Lucien DÄLLENBACH, *Idem*, p. 15.

<sup>18</sup> Cité par Lucien DÄLLENBACH, *Idem*, p. 17.

<sup>19</sup> Cité par Lucien DÄLLENBACH, *Idem*, p. 17.

<sup>20</sup> Lucien DÄLLENBACH, *Idem*, p. 18.

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 51. Il y aura « *similitude* » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou réflexion d'« *une même œuvre* » (p. 142).

<sup>24</sup> Il dira aussi « *répétée* » (p. 52), « *répétitive* » (p. 144), « *interminable* » (p. 145), voire même « *circulaire* » (p. 53).

<sup>25</sup> *Idem*, p. 51. Il y aura « *mimétisme* » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou réflexion de « *la même œuvre* » (p. 142).

<sup>26</sup> Il dira aussi « *spécieuse* » (pp. 52 et 61) ou « *paradoxe* » (pp. 38 et 142).

<sup>27</sup> *Idem*, p. 51. Il y aura « *identité* » entre l'œuvre emboîtante et l'œuvre emboîtée ou réflexion de « *l'œuvre même* » (p. 142).

<sup>28</sup> *Idem*, p. 52. Dans son article « *Mise en abyme* », inséré dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* » (1997), il dira aussi que « *le degré de ressemblance entre agent réflecteur et ensemble réfléchi* » pourra, selon qu'il relèvera « *de la similitude, du mimétisme strict ou de l'identité postulée* », nous offrir une réflexion « *simple* », « *à l'infini* » ou « *aporistique* » (p. 12).

<sup>29</sup> Les pointillés de l'œuvre emboîtée dans la mise en abyme aporétique s'expliquent ainsi : il n'y pas, dans ce cas, et comme le disait Dällenbach, d'œuvre dans l'œuvre, mais seulement l'« *embryon* » ou le « *projet* » ou l'« *ébauche* » d'une œuvre. Voir, à cet effet, notre note 39.

<sup>30</sup> Nous ne dirons rien ici des « *mises en abyme élémentaires* » (ou des « *espèces* ») qu'avait aussi répertoriées Dällenbach, c'est-à-dire de l'« *aspect* » de l'œuvre emboîtante réfléchi (l'énoncé, l'énonciation ou le code), qui, étant donné les problèmes sur lesquels elles ouvrent, alourdiraient notre marche.

<sup>31</sup> Christian METZ, *Idem*, pp. 95-97

<sup>32</sup> Christian METZ, *Idem*, p. 96 (nous soul.).

<sup>33</sup> Cependant, l'apparition de John Malkovich en lui-même ferait de la séquence une configuration autoréflexive. Metz ne disait-il pas, dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* que l'acteur était la « *pièce la plus visible du dispositif* » (p. 90)? Ainsi, un acteur jouant, pour ainsi dire, « *son propre rôle* », ferait basculer le film du côté de l'autoréflexivité (alors qu'un acteur jouant un acteur ferait du film un film plus simplement réflexif, au sens étroit).

<sup>34</sup> Merci à Sébastien Babeux d'avoir retracé la source de ce film.

<sup>35</sup> Jacques GERSTENKORN, p. 9 (nous soul.).

<sup>36</sup> Publié dans ses *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, éd. Klincksieck, coll. « D'esthétique », ©1968, 2003, p. 223. L'article s'inspirait notamment des articles d'Alain Virmaux, de Raymond Bellour et de Christian Jacotey publiés dans *Études cinématographiques* (1963) et de l'article de Pierre Kast publié dans les *Cahiers du cinéma* (1963). Il en a pour sa part vraisemblablement inspiré plus d'un. Après lui, Robert Stam dira, dans *Reflexivity in Film and Literature : from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), que « *Fellini released his 8½, [b]orrowing the mise-en-abyme [sic] strategy* » (p. 102). Plus récemment, Marc Cerisuelo dira, dans *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, que 8½ est « *le seul film qui correspond en toute rigueur à l'appellation [de] film en abyme* » (p. 90).

<sup>37</sup> Christian METZ, *Idem*, p. 225 (l'auteur soul.).

<sup>38</sup> Christian METZ, *Idem*, p. 226 (l'auteur soul.).

<sup>39</sup> Christian METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, p. 105 (l'auteur soul.). Dans *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Dällenbach reprendra d'ailleurs cette définition, au sujet de la mise en abyme aporétique, en disant que « *le refus de présenter des extraits du film "en abyme" dans le film premier* » (p. 147, l'auteur soul.) est justement ce qui fait de ce film dont il est question dans le film est le « *film même* ». Dans ses *Essais sur la signification au cinéma* (tome I), Metz écrira pour sa part que « *ce film que va tourner Guido [le personnage du cinéaste incarné par Marcello Mastroianni], nous ne le voyons jamais* » tout en précisant que « *par là se trouve abolie toute distance entre le film dont rêve Guido et celui qu'a réalisé Fellini* » (p. 225, l'auteur soul.).

<sup>40</sup> Marc CERISUELO, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, éd. des Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2001, p. 90.

<sup>41</sup> Merci à François Dunlop pour l'établissement de cette filmographie et des crédits photographiques.