

Véronique Labeille

Université du Québec à Trois-Rivières /
Université Lumière Lyon 2

Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme

La figure du miroir pour comprendre la mise en abyme est aujourd'hui si répandue que le concept tend à s'y réduire. Toutefois, l'interrogation sur le terme même de « mise en abyme » et son rapport au miroir, ainsi que la question de son utilisation dans l'analyse universitaire sont régulièrement soulevées depuis que Dällenbach les a théorisées dans son ouvrage *Le récit spéculaire*¹, faisant ainsi suite aux recherches de Gide. C'est parce que le chercheur insiste sur « le caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir » (*RS*, p. 51) que nous ferons appel aux travaux

1. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *RS*.

de Matthew Escobar² et de Jean-Marc Limoges³ pour penser la mise en abyme. Nous souhaitons confronter la figure du miroir à notre objet de recherche⁴. Étudier la scène de théâtre dans le récit engage à penser à la fois l'insertion d'un médium dans un autre et la réflexion possible entre l'œuvre présentée sur la scène de théâtre et le récit enchâssant. Ces deux pistes d'analyse répondent donc à la définition que Dällenbach donne à la mise en abyme : « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (*RS*, p. 18). De là, il s'avère que le chemin engagé par Dällenbach est à poursuivre, et qu'en dépliant la figure du miroir sur laquelle le chercheur fonde sa définition, il sera permis d'explorer la plasticité du concept. Le cas particulier du récit d'une scène de théâtre met en évidence certaines données qui ne sont pas prises en compte par Dällenbach, mais qui supposent pourtant l'insertion d'un médium dans un autre, comme le ferait une mise en abyme. Ne pas se focaliser sur le rapport analogique des récits enchâssés permet de déplacer le regard et d'ouvrir le champ des possibles qui s'offre à l'analyse. L'important pour nous n'est pas tant de proposer une nouvelle définition de la mise en abyme que de comprendre son corollaire figural pour confronter ses potentialités à notre objet de recherche. Si nous voulons comprendre la fortune et les défauts de la figure du miroir, nous devons au préalable passer par une approche théorique du concept de la mise en abyme et déplier ses deux faces, l'analogie et l'insertion. De là, nous pourrions revenir au miroir et confronter l'image à la théorie en questionnant ses limites.

2. Matthew Escobar, « L'Abyme différencié : vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne », Robert Kopp et Peter Schynder [dir.], *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, p. 383-395.

3. Jean-Marc Limoges, « Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma », thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 2008, 290 f.

4. Véronique Labeille, « La scène de théâtre dans les romans. Approche sociocritique et esthétique », thèse en cours sous la direction de Michel Lacroix et Bernadette Bost, Département de lettres et communication sociale, Université du Québec à Trois-Rivières / Département des arts du spectacle, Université Lumière Lyon 2.

La théorie de l'abyme

Dans *Le livre et ses miroirs*, essai publié avant *Le récit spéculaire*, Dällenbach pose les jalons de sa typologie en « un langage non-métaphorique⁵ ». Il s'avère donc nécessaire, pour donner une définition, d'expliquer les concepts sans passer par la figure. Le langage universitaire ne saurait se satisfaire d'une seule définition par l'image.

Voyons dans un premier temps comment Dällenbach théorise la mise en abyme pour ensuite comprendre les limites de l'association du concept avec l'image du miroir. Il faut tenir compte du fait qu'il a, le premier, dégrossi cette théorie en optant pour une méthode paradoxale : définir le plus précisément possible des cas particuliers tant picturaux que textuels. Les trois « mises en abyme élémentaires », qui sont les mises en abyme de l'« énoncé » (RS, p. 123), de l'« énonciation » (RS, p. 100) et du « code » (RS, p. 138), se comprennent selon l'aspect de l'œuvre emboîtante qui est représenté dans l'œuvre emboîtée. Cependant, il s'avère que le rapport d'analogie et d'insertion imposé par la mise en abyme dépasse la seule relation au miroir et recoupe donc les procédés d'enchâssement. Il offre alors un champ des possibles de l'image littéraire, permettant de broder à loisir sur la métaphore du miroir, sans oublier le miroir de fête foraine et ses autres déformations. En détournant un peu la notion de miroir, ou du moins ses propriétés de réflexion, la figure devient pertinente. Par exemple Gide, dans son *Journal*, mentionne les peintures de Memling et de Quentin Metsys,

5. Ces jalons sont au nombre de trois et permettent de définir la mise en abyme au sein d'une œuvre : 1. « ne représenter aucun caractère commun (hors de leur imbrication), auquel cas [les métaphores spéculaires] ne relèvent pas du procédé de mise en abyme; 2. avoir tout en commun (compte tenu de leur imbrication, c'est-à-dire de leurs dimensions différentes) et relever de la mise en abyme dite mimétique; 3. entretenir une relation de conjonction et de disjonction (c'est-à-dire manifester des ressemblances et des différences) qui permet de les saisir ensemble tout en les distinguant. Il s'agira alors de la mise en abyme transformatrice qui pourra être comprise en analogie avec certaines structures linguistiques ». Ce troisième élément de définition a sur la présente recherche des conséquences non négligeables. (Lucien Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des lettres modernes, VIII, n° 135, 1972, p. 68. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention LM.)

dans lesquelles « un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte⁶ ». *Le portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck, plus connu, fonctionne sur ce même schéma : le miroir convexe permet de défigurer l'objet reflété. Ainsi, la mise en abyme ne répète pas seulement une image, mais tend aussi à l'infléchir. Mais il faut rappeler que pour Gide, l'usage du miroir convexe est à modérer puisque celui-ci défigure toujours l'objet reflété : la mise en abyme infléchit l'élément qu'elle renvoie. Cette différence entre l'objet et son image réfléchi — que Gide déplore en affirmant qu'« aucun de ces exemples n'est absolument juste⁷ » — est fondamentale pour notre étude. Ici, la mise en cause par Escobar du principe de « mêmeté » prend tout son sens. « Les trois types principaux de mise en abyme que [Dällenbach] découvre (simple, à l'infini, aporistique) sont toutes [*sic*] des phénomènes de répétition du même⁸ ». Comme l'altérité est le gage de la qualité de la mise en abyme (il est impossible d'insérer le même dans le même), Escobar revient sur la définition de Dällenbach pour en exploiter ses failles structuralistes. En revenant sur l'image de l'héraldique, et non du miroir, on découvre « un jeu entre ce qui semble au premier abord une copie, une image répétée mais dont les différences constituent en fait sa raison d'être⁹ ». Ainsi, si « l'écusson en abyme est significativement un écusson différent placé au centre d'un écu plus large et portant d'autres charges¹⁰ », on peut convenir de l'importance de réfléchir sur la question de la réflexivité. Ces distinctions nous permettent à notre tour d'éviter de réduire la mise en abyme à un simple processus de réflexion dans un miroir et de sonder, à l'aide d'outils narratologiques ou sociocritiques, les pouvoirs de l'insertion d'un médium dans un autre.

6. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, p. 41.

7. *Ibid.*

8. Matthew Escobar, *op. cit.*, p. 387.

9. *Ibid.*, p. 391.

10. *Ibid.*, p. 389.

Question de réflexivité

C'est une récente étude menée par Jean-Marc Limoges dans le cadre de sa thèse de doctorat en cinéma qui permet de souligner les « autres charges » auxquelles Escobar fait référence. Dällenbach posait comme définition, dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, à l'entrée « Mise en abyme », que « le terme de "mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte¹¹ ». À l'instar de Christian Metz, supposant qu'une configuration pouvait être « réflexive sans être spéculaire¹² », Limoges distingue la spécularité de la réflexivité. Selon lui, les « procédés spéculaires (toujours réflexifs au sens particulier) [ne sont] qu'une modalité réflexive (au sens large) parmi d'autres, mais [...] [peuvent] aussi quelquefois ne pas être réflexifs (au sens étroit)¹³ ». Sous ces termes, il faut entendre par « sens particulier », les moments où la mise en abyme est « réfléchissante », voir même « autoréfléchissante », « quand elle propos[e], par exemple, une réflexion sur le cinéma en général ou sur le film lui-même en particulier¹⁴ ». Dans le cas qui nous intéresse, il faut entendre par là l'univers institutionnel du livre ou du théâtre ou encore, plus particulièrement, les questions de la littérature ou de l'art dramatique posées par le truchement du récit. Le « sens étroit » fait référence aux mises en abyme qui « affiche[nt] ou rend[ent] sensible le dispositif » (c'est le cas de l'autoréflexivité¹⁵) et le « sens large » désigne les retours effectués sur le médium mis en cause. Ainsi, un roman introduisant dans sa diégèse un autre roman et dont le sujet est identique à la masse enchâssante est considéré comme une réflexion au sens large. Enfin, il ne faut pas oublier le type de mise en abyme qualifié par Dällenbach d'« aporistique », soit le roman dans

11. Lucien Dällenbach, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

12. Christian Metz, *Dénonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 133.

13. Jean-Marc Limoges, *op. cit.*, f. 290.

14. *Ibid.*, f. 147.

15. *Ibid.*, f. 144.

le roman qui est le roman lui-même, qui repose sur un phénomène de réflexivité totale, puisqu'il « chevauch[e] toutes ces définitions à la fois, [qui en fait] la mise en abyme "par excellence"¹⁶ ». Ainsi, il est fondamental de distinguer les mises en abyme des procédés réflexifs pour montrer que, selon les cas, l'un et l'autre peuvent être ou ne pas être synonymes. Le pluriel des « mises » représente ici notre conception du concept qui, à l'image du démon d'Antoine Compagnon, implique une pluralité des théories¹⁷.

Perspective sociocritique : la mise en abyme du code

Nous venons de voir avec Limoge les subtilités des processus de réflexivité et nous proposons, pour notre étude du théâtre dans le roman, d'entreprendre une analyse sociocritique. Si nous choisissons la théorie de l'abyme pour étudier la scène de théâtre dans les romans, et non la structure de l'emboîtement et la notion de réflexivité, c'est que ces dernières limiteraient notre analyse du concept, pourtant fort prometteur, de mise en abyme du code — d'ailleurs survolé par Dällenbach dans *Le récit spéculaire* (RS, p. 128). Selon Dominique Blüher, « l'analyse de Dällenbach concernant les réflexions de renonciation et du code paraît décevante¹⁸ ». Ce « paraît » est à creuser et à définir grâce à l'appui des textes, d'autant que Dällenbach annonce que

la forme romanesque [...] ne peut sauf exception [*Un amour de Swann*] contenir un roman que sous les espèces d'un résumé ou d'extraits. C'est dire qu'à moins d'accepter cette contrainte ou de s'en jouer en se référant soit à lui-même [seconde partie de *Quichotte*], soit à un double virtuel qui ne sera jamais donné à lire aux lecteurs [*Faux-Monayeurs*],

16. *Ibid.*, f. 147.

17. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 338 p.

18. Dominique Blüher, « IJ : cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme », thèse de doctorat, Département de cinéma, Paris-III, 1996, f. 61, cité par Jean-Marc Limoges, *op. cit.*, f. 206.

le roman est nécessairement conduit à se mettre en abyme dans une œuvre non-romanesque et à se donner par là une structure bi-générique [au risque d'une] intrusion presque fatale de l'autre dans le même. (*RS*, p. 96)

Dällenbach mentionne explicitement Zola pour justifier l'insertion du théâtre dans le texte : « tout se passe comme s'il était nécessaire que des œuvres théâtrales fussent intégrées au roman » (*RS*, p. 97). Non seulement notre objet d'étude relève de la mise en abyme, mais il semblerait surtout que ce soit le cas de figure idoine pour comprendre le concept. Explorer la figure du miroir par la scène de théâtre (la réflexion du récit, des personnages, de l'auteur, voire du lecteur) devient donc tout à fait légitime. Cependant, nous le soulignons déjà, l'image est réductrice et ne rend pas compte du spectre d'analyse que promet la mise en abyme. Car plus qu'un miroir, c'est un kaléidoscope, une fractale qui donne à voir sous des angles différents, par la reduplication, non seulement l'économie du roman, mais aussi l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique. La typologie exposée dans le canonique *Récit spéculaire* est un point de départ fameux pour penser le concept et permet de saisir ses possibilités. Selon notre position, la mise en abyme repose sur les « tendances cumulatives¹⁹ » proposées par Dällenbach et que le miroir ne saurait rendre totalement.

19. Dällenbach indique cette « tendance cumulative des mises en abyme élémentaires » (*RS*, p. 139) que Klaur Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers exemplifient par la citation suivante de *L'assommoir* de Zola : « Nana complétait à l'atelier une jolie éducation! [...] On était là les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble; juste l'histoire des paniers de pommes quand il y a des pommes gâtées. » (Emile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Le livre de poche, 1983, p. 404; voir aussi p. 474). C'est ici une mise en abyme horizontale de l'énoncé puisque le cas de Nana n'est pas individuel (les autres filles subissent le même destin), et c'est aussi une mise en abyme de la poétique, puisque la métaphore du panier de pommes aux fruits gâtés fait écho à la théorie naturaliste et à son déterminisme. Nous reprenons l'exemple de Nana cité par Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> (7 juin 2010).

Plasticité du concept

Maintenant que nous avons distingué la mise en abyme du miroir, nous pouvons poursuivre notre démarche concernant l'usage de la figure du miroir dans le langage universitaire en questionnant ses limites et sa justesse. La fonction du miroir est, chez Butor, ce qui « consiste à donner un point de vue sur l'invisible grâce auquel il devient possible d'avoir prise sur lui » (*RS*, p. 156). Ce n'est donc qu'une image qui est censée aider à la compréhension, à l'appréhension du concept; la porte est ouverte pour penser la mise en abyme autrement.

Les jeux de miroir, avec le type particulier de réflexivité (mimétique) qu'ils introduisent, sont au cœur de la définition de Dällenbach, de son approche, mais, dans notre perspective sont un cas parmi d'autres de mise en abyme. Car il y a des mises en abyme où les réflexivités « au sens large » et « autoréfléchissante » sont à l'œuvre, comme c'est le cas dans la scène de théâtre. Doit-on encore nommer ces cas « mise en abyme », ou ne serait-il pas plus juste de parler simplement de réflexivité? Nous postulons qu'il faut garder, pour la scène de théâtre, le terme de mise en abyme, quitte à lui donner un sens plus large que celui de Dällenbach, pour rendre compte du phénomène de l'œuvre au second degré (représentation de la représentation), de la mise en abyme de la réception, ainsi que de la contamination sémantique (théâtralité) qu'elle permet. Ou, pour le dire autrement, il existe encore des jeux de miroir, mais avec une réflexivité (au sens optique) déformante. Pour Dällenbach, la réflexivité est strictement interne au texte, or, nous adoptons à la suite de Belleau un autre postulat de lecture, qui soutient que « toute représentation d'un écrivain fictif nourrit des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle²⁰ ». De même, toute représentation de la représentation théâtrale, dans le roman, nourrit des rapports avec le statut de la littérature, du langage et du théâtre dans la société. Notre perspective se différencie donc de celle, immanente, de Dällenbach, puisqu'elle est contextuelle dans notre cas.

20. André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 [1980], p. 127.

Limites et substitution de la figure : du miroir au miroir brisé

La figure du miroir comme métaphore de la mise en abyme permet au chercheur d'exemplifier son raisonnement par le truchement de l'*ekphrasis* mais, comme nous venons de le voir, le concept ne peut se réduire à l'image. Si Dällenbach utilise la métaphore du miroir, c'est que cet objet « réalise une réciprocité des regards qui fait osciller l'intérieur et l'extérieur, marie reflets reflétants et reflets réfléchis et pousse l'image à sortir de son cadre en même temps qu'il convie les visiteurs à entrer dans le tableau » (*LM*, p. 64). Selon Dällenbach,

l'analogie avec le miroir des peintres était bienvenue [pour confronter « l'œuvre dans l'œuvre » avec la problématique de la mise en abyme] car elle permettait, à l'intérieur de « l'œuvre dans l'œuvre », de distinguer deux types de réflexion. (*LM*, p. 67)

Cependant, l'usage du miroir devient réducteur dès lors que les commentateurs tendent, si ce n'est à identifier purement et simplement la mise en abyme avec le miroir, à définir la mise en abyme selon les propriétés du miroir.

Butor parle de « réfractions »; C.E. Magny de « procédé de repli » ou de « réflexion » (au sens optique du mot), M. Raimond évoque des « jeux de miroirs parfois byzantins », J. Ricardou, qui retrouve les peintres que citait André Gide, définit la microhistoire produite par la mise en abyme comme un « miroir » et les auteurs de Rhétorique générale, par deux fois, utilisent le verbe « réfléchir » et le mot « reflet ». (*LM*, p. 62)

C'est donc imposer à la mise en abyme les limites propres au miroir (ses propriétés de réflexion) et réduire d'autant les enjeux de la théorie. Donc, dès l'exposition de la théorie par Dällenbach, il s'avère que la notion de miroir ne suffit pas à rendre compte de l'étendue de la mise en abyme. Ce lexique du reflet est révélateur et tend à imposer à la mise en abyme les limites inhérentes au miroir et, de là, risque de réduire ses possibilités. Nous préférons penser les relations de similitude et

d'enclave entre l'élément enchâssant et l'élément enchâssé comme les deux points fondamentaux de la mise en abyme théorisée par Dällenbach, et l'analogie avec le miroir comme un des concepts contenus dans la mise en abyme, celui fondé sur la réflexion, sur les similitudes du récit enchâssant avec le récit enchâssé, sans pour autant se réduire à cela.

Les fondements et la légitimité de notre raisonnement posés, nous pouvons maintenant manipuler la figure du miroir dans la mise en abyme. Si l'image du miroir est une partie constitutive de la définition de la mise en abyme, il ne faut pas oublier que la figure fait signe et donc ne se limite pas à une donnée formelle. Il faut ainsi prendre en compte l'efficacité narrative propre à « l'être sémantique » que connote la notion de miroir. Ainsi, dans quelle mesure peut-on utiliser une figure, la confronter à son objet, la détourner (ou la détourer) pour qu'elle permette de comprendre un cas d'étude? En somme, jusqu'où le miroir reste-t-il une métaphore convenable et en quoi ne répond-il pas à une définition canonique de la mise en abyme? Voyons, à l'aide des passages de sortie au théâtre dans les romans, quelles sont les limites de la définition d'un concept par une image.

La substitution de l'image du miroir au concept de la mise en abyme néglige les effets de lecture (et d'analyse) engendrés par l'érudition ou la personnalité du lecteur. Si la mise en abyme est un miroir, elle ne peut refléter que ce qu'il y a dans le texte. Dans un sens, le miroir bride l'imagination en délimitant clairement la mise en abyme. Cette approche textocentriste suppose ainsi l'étude de la mise en abyme comme réflexion. C'est alors faire l'impasse sur les mises en abyme structurelles, poétiques ou du code soulignées plus haut. C'est en posant la question des limites (non seulement les limites de la figure, mais aussi du concept, de la théorie, de la méthode d'analyse) que le chercheur peut découvrir les virtualités du texte, ses résonances, son champ des possibles. Nous gageons que l'étude de la marge permet de dessiller le regard, de sortir de ce que l'on sait déjà pour ne pas toujours trouver ce que l'on cherche et se laisser surprendre, au final, par de nouvelles pistes. Pour répondre concrètement à cette ligne de conduite, il convient de définir le terme « figure » que nous avons adopté. La figure est tout d'abord

un signe, un élément signifiant qui offre un éclairage, une manière de comprendre un concept, de le faire entendre. Ici, la figure est celle de rhétorique, effet linguistique aux bornes du sublime, qui découvre au lecteur un domaine complexe, mais pas abscons pour autant. En suivant la typologie que Bertrand Gervais définit dans son essai sur les figures, le miroir de la mise en abyme serait une « figure-savoirs », c'est à dire « la figure aperçue du point de vue des connaissances requises pour l'expliquer et l'interpréter », un « objet d'un ressaisissement²¹ ». De là, nous pouvons penser les rendements narratifs du miroir dans le récit. En somme, à quelles nécessités textuelles répond l'usage du miroir pour conceptualiser une théorie? Il est évident que le « miroir » revêt une fonction herméneutique forte qui lui permet d'éclairer le sujet d'étude. C'est la raison pour laquelle Dällenbach en fait le pivot de son analyse. Le « miroir » agit comme une fonction esthétique qui établit les proportions du concept : son rôle est de refléter une image déjà existante. De plus, penser en termes de réflexion s'avère dangereux dès lors que le concept se borne à la « mêmété ». Le miroir suppose aussi ce qu'on ne voit pas : l'absence. Et pourtant, ce sont aussi les absences, ou notamment les dissemblances, qui questionnent le texte et nourrissent la lecture en abyme qu'on peut donner du récit. À trop réduire au même ou au visible, on en oublie la différence, ce qui fait l'essence du texte, sa particularité. Regarder du côté des limites permet de prendre en compte un horizon des absences de la figure et de dessiner, en creux, les soubassements de la mise en abyme.

L'étude du miroir révèle des dimensions nouvelles au concept, et agit comme une sorte de levain de la pensée. En jouant sur les figures, des pistes de réflexion peuvent jaillir. Le miroir de la mise en abyme se présente sous les aspects étranges du miroir déformant ou de l'anamorphose. Dans les anamorphoses, la découverte du sujet caché suppose de trouver l'angle de vision adéquat. C'est la distance qui compte, l'orientation du regard sur le sujet analysé. De plus, on

21. Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 32.

a oublié la métaphore héraldique amenée par Gide, qui est pourtant claire. Ron cite la comparaison gidienne de la mise en abyme avec un blason — « ce procédé du blason qui consiste [...] à en mettre un second "en abyme" » — et pense que cette métaphore est satisfaisante parce qu'elle suppose une répétition à plus petite échelle et non une réflexion²². Revenir au blason après ces périlleux détours dans les reflets spéculaires ne doit pas s'assimiler à un changement de cap mais bien à un prolongement de la pensée. En effet, la mise en abyme comporte des traces d'enchâssement. Le blason permet de saisir cette notion sous un autre angle et est apparenté à une des faces du prisme théorique. Passer par l'héraldique, c'est placer au centre de l'écu non plus l'image enchâssante, mais un des univers de référence qu'elle suppose. Dans ce cadre, l'image offre au concept une certaine plasticité, nécessaire pour éclaircir cette pensée par l'objet. Mais si l'image peut se réduire au concept, le concept ne peut se réduire à l'image. L'image contient en elle-même bien plus de limites. Limites qui lui sont propres et renvoient à sa matérialité physique.

Pour que le miroir ne réduise pas le spectre d'analyse de la mise en abyme, il faut le briser et substituer au miroir l'image du prisme. Plus que le simple miroir, il donne à voir sous des angles différents, par la reduplication, la séparation, la bifurcation des couleurs et des éléments, non seulement de l'économie du roman mais aussi de l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique. Et c'est particulièrement en cela que notre perspective d'analyse de la scène de théâtre dans le roman diffère de l'étude du jeu spéculaire par Dällenbach, qui ne prend pas en compte les dimensions sociocritiques propres à ce sujet, lesquelles agissent pourtant comme une « réflexion » (au sens optique et intellectuel). L'analogie entre la pièce jouée et le récit est doublée de cette difficulté que pose le théâtre en tant que médium et que le miroir est au final fêlé.

22. Moshe Ron, « The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of Mise en Abyme », *Poetics Today*, 8/2, 1987, p. 419 : « This involves repetition on a smaller scale but not reflection. »

Le *theatrum mundi* comme reflet invisible

Une des réflexions qui apparaissent est la dimension sociale mentionnée précédemment. De là, notre perspective d'analyse de la soirée au théâtre diffère de l'étude du jeu spéculaire de Dällenbach, puisque ce dernier ne prend pas assez en compte les dimensions sociocritiques propres au théâtre dans le roman. Dans ce cas, comme nous l'avons mentionné plus haut, le miroir du médium est fêlé (la représentation sur scène n'est pas strictement identique à l'économie diégétique). Pour expliquer et comprendre ces fêlures, nous pouvons prendre en considération l'institution dans laquelle s'ancre le romancier, ce qui nous permet de cerner le théâtre dans la société qui le produit — la dimension sociocritique donc. Prendre en compte le médium, c'est envisager une mise en abyme qui ne serait pas strictement fondée sur l'énoncé (les correspondances entre la pièce représentée sur scène et la narration romanesque), mais aussi sur l'énonciation. On ne dit pas la même chose au théâtre et dans un roman. On ne dit pas la même chose quand on sort ses personnages dans un théâtre. C'est aussi l'occasion pour l'écrivain de déplacer le théâtre et de le situer non seulement sur la scène, mais aussi dans la salle et, donc, de mettre en scène le *theatrum mundi*. Le théâtre est ce lieu du spectateur, ce lieu de monstration sociale.

Prenons maintenant l'appui des textes pour dérouler les concepts théoriques précédemment décrits. Dans *Le Côté de Guermantes*, la scène où le narrateur proustien va assister pour la seconde fois à la représentation de la Berma dans *Phèdre* est l'exemple typique. Avant que la pièce ne commence, il regarde vers la loge de la princesse de Guermantes, et pense :

[P]eut-être au moment où elle offrait ses bonbons, la Déesse disait-elle sur ce ton d'ironie (car je la voyais sourire) : « Voulez-vous des bonbons? » Que m'importait? J'aurais trouvé d'un délicieux raffinement la sécheresse voulue, à la Mérimée ou à la Meilhac, de ces mots adressés par une déesse à un demi-dieu qui, lui, savait quelles étaient les pensées sublimes que tous deux résumaient, sans doute pour le moment où ils se remettraient à vivre leur vraie vie et

qui, se prêtant à ce jeu, répondait avec la même mystérieuse malice : « Oui, je veux bien une cerise. » Et j'aurais écouté ce dialogue avec la même avidité que telle scène du *Mari de la Débutante*, où l'absence de poésie, de grandes pensées, choses si familières pour moi et que je suppose que Meilhac eût été mille fois capable d'y mettre, me semblait à elle seule une élégance, une élégance conventionnelle, et par là d'autant plus mystérieuse et plus instructive²³.

Chez Proust, il est évident que du théâtre se joue aussi dans la salle, non pas selon une relation d'analogie entre la pièce jouée et le récit (pas de passion incestueuse comme c'est le cas dans la scène de sortie aux Italiens dans *La curée* de Zola où l'analogie entre la pièce jouée, *Phèdre*, et la diégèse se déploie), mais par métonymie du lieu où l'on joue vers celui d'où l'on regarde.

La scène de théâtre décrite dans *L'homme tombé* d'Harry Bernard permet de faire ressortir les codes culturels du début du XX^e siècle et de mettre en évidence une mise en abyme du code. En effet, la bourgeoisie canadienne-française s'adonne à la frivolité des théâtres, au repos mondain du paraître. Bernard dénonce ces faits assimilés dans le roman à des valeurs féminines et superficielles. Sans cacher sa misogynie latente, le romancier met en parallèle le théâtre avec les diverses occupations futiles d'Alberte, la femme du héros. Étienne Normand représente l'homme lettré et érudit (valeurs masculines connotant chez Bernard la force intellectuelle) qui dénigre la représentation artistique et le tapage fait autour de la sortie au théâtre. Lors de son passage à Montréal, Étienne erre dans les rues animées de la métropole, attendant que sa femme rentre de promenade. Il tente de tromper l'ennui par un spectacle de cinéma donné dans un des théâtres de la ville. Le déroulement de la soirée est tout ce qu'il y a de plus commun pour ce type de divertissement et Étienne n'attache aucune importance au spectacle de la scène; comme Bernard le fait remarquer, « il était là

23. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome III : Le Côté de Guermantes (Tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 36-37.

sans enthousiasme²⁴ ». En effet, ce qui attire son attention est l'autre spectacle, celui de la salle. Alors que les lumières se rallument et laissent voir le public, le regard d'Étienne est happé par la baignoire d'avant-scène où une femme, semblable à Alberte, se prête à son rôle de *comédienne*. En effet, « elle envisageait l'auditoire comme si la foule était réunie pour elle, pour la contempler et l'admirer²⁵ ». Le « comme si » connote clairement l'univers théâtral, le jeu de la représentation qui apparaît, non plus sur son lieu de prédilection (les planches), mais dans la salle, la loge devenant par métonymie une scène de théâtre. Les verbes « contempler » et « admirer » font, quant à eux, référence à la notion de vedettariat, à un moment où les artistes apparaissent comme des modèles et font du théâtre une représentation sociale de la mode. À la fin du XIX^e siècle, le marketing qui entoure la comédienne et le rapport entre la ville et le paraître mondain sont latents. En somme, la sortie au théâtre dans le roman de Bernard met en abyme le code social, culturel et mondain en décrivant grâce au microcosme théâtral la société qui l'entoure.

C'est donc à une autre échelle que se reflète la mise en abyme, c'est-à-dire celle du *theatrum mundi*. Le fameux miroir ne reflète pas ici le récit, mais un code culturel : celui du théâtre, du factice et de la représentation. Si Étienne croit identifier la femme de la baignoire à sa propre femme, c'est aussi parce que le théâtre assimile, dans la description qu'en fait Bernard, un univers de frivolité, de superficialité qui appartient, sous le regard conservateur de l'auteur, à la femme. La spectatrice se complait dans le paraître et reproduit, par son attitude superficielle, l'essence du théâtre que Bernard récuse. Le personnage d'Alberte aurait eu les mêmes gestes, « ce regard hautain, ce port, cette façon de lever le bras et d'arranger négligemment sa coiffure!²⁶ ». Pour compléter cette description peu amène envers le sexe féminin, l'auteur met l'accent sur la froideur de cette femme et son « air particulier de

24. Harry Bernard, *L'homme tombé, roman canadien*, Montréal, s. l., 1924, p. 155.

25. *Ibid.*, p. 156.

26. *Ibid.*

mépris²⁷ ». C'est bel et bien ce que représente le théâtre pour Bernard : déchéance et divertissement illusoire.

Finalement, nous avons pu démontrer que le concept de mise en abyme remanié permettait d'étudier la scène de théâtre dans les romans, en suivant la piste du miroir, en retournant l'objet et en manipulant la figure. Ces limites sont donc à prendre en compte pour aborder la théorie et la métaphore permet non pas de réduire le concept, mais au contraire de mettre en mouvement un processus de pensée. De là, si les usages immodérés tendent à dévoyer la mise en abyme, l'utilisation raisonnée et définie du concept et de son corollaire figural prend tout son sens. Travailler les limites, c'est manipuler la figure pour mieux la faire parler. C'est pourquoi nous avons pu imaginer la mise en abyme correspondant à la scène de théâtre dans le roman, en passant par les propriétés physiques du miroir, l'absence de réflexion et le cadre. De là, nous pouvons conclure (avec Dällenbach) que la mise en abyme n'égale pas le miroir, bien que le concept se ramène presque inévitablement à cette métaphore. La perspective héraldique, déjà proposée par Gide, s'avère plus pertinente, du moins pour cerner notre objet de recherche. Mais plus encore, pour rester dans la métaphore optique, nous proposons la figure du prisme, miroir brisé, permettant des décalages entre l'image et son reflet.

27. *Ibid.*