

DU BLASON LITTÉRAIRE ou LA MISE EN ABYME EN LITTÉRATURE

Rodica STANCIU-CAPOTĂ *

La mise en abyme, terme emprunté à la héraldique, désigne dans la littérature “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient” [1:18]. C’est la définition la plus simple et en même temps la plus concise de ce que Gide appelait en 1891, après avoir découvert le blason, *la mise en abyme*. Ce terme a subi le sort de toute notion métaphorique, qui, au fur et à mesure de sa vulgarisation, perd son sens précis, pour devenir un concept passe-partout de la critique littéraire. Quant à son sens initial, la mise en abyme ou *la mise en coeur* est un terme pris à la technique des blasons. Et on disait qu’ “une figure” est en “abyme” ou en “coeur” quand elle est avec d’autres figures, au centre de l’écu. Mais sans toucher aucunes de ces figures! C’est-à-dire la reprise miniaturale de l’ensemble, au centre même de l’image. La relation qui s’établit entre ce coeur et l’ensemble est la relation entre le contenant et le contenu. Le langage de la héraldique, un des langages les plus métaphoriques, identifie “l’abyme” avec “le coeur”, le coeur qui n’est pas le noyau plein autour duquel se développe l’organisme idéal, mais son “vide” central. Ce langage identifie aussi le “coeur” avec la dimension abyssale du psychisme, représentant le point où le possible ne cesse d’être à la fois le principe et le germe de sa disparition en temps.

Le terme de mise en abyme, passant par une interprétation picturale, (voir les tableaux baroques, les tableaux de Matzys, Martin Van Newenhoven, Memling, Velasquez), est arrivé à définir un concept littéraire. Mais jusqu’ici, jusqu’à la fortune dont il jouit aujourd’hui, surtout chez les poéticiens, il a dû traverser plusieurs étapes à partir de l’emploi pour des raisons purement et simplement techniques – Shakespeare, Poe, Malville, Hoffmann, Flaubert, Zola, Maupassant – et jusqu’à la prise de conscience de cette technique – Proust, Gide, les Nouveaux Romanciers.

Si en peinture les miroirs reflètent d’une manière “complétive”, c’est-à-dire ils reflètent quelque chose qui ne se trouve pas dans notre sphère visuelle, en littérature, cette technique réflexive reprend, miroite le sujet même, donc quelque chose qui existe dans notre sphère de perception, en littérature, étant *mis en abyme* ou *en coeur* le sujet que nous connaissons ou que nous allons connaître. D’habitude, on est tenté de superposer la peinture et la littérature, on est tenté de confondre les deux techniques réflexives qui fonctionnent dans ces deux domaines artistiques. Mais à une approche plus poussée, on constate une assez grande différence entre elles due non seulement à l’objet qu’elles reflètent, mais aussi à la manière dont elles le reflètent. C’est d’ailleurs ce que Gide avait déjà remarqué dans son journal: “Ainsi dans tels tableaux de Metzys ou de Memling, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau de Velasquez, mais un peu différemment. Enfin en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. (...) Mais aucun de ces exemples n’est absolument juste.” [2:41] Aucun de ces exemples n’est absolument juste, car la technique de la mise en abyme littéraire prétend la reprise miniaturale du sujet, prétend la réflexion de celui-ci, car c’est plutôt “la comparaison avec ce procédé du blason, qui consiste dans le premier à en mettre le second en abyme”. [2:41]

Dans la littérature, à côté de l’exemple cité par Gide, il y en a beaucoup d’autres, à commencer par l’*Odyssee*, continuant par Diderot et Zola et achevant par les Nouveaux Romanciers. Cependant, de toutes les duplications intérieures, aucune n’est plus renommée que “la pièce dans la pièce” de Hamlet. La critique littéraire est d’accord à admettre qu’elle représente la forme à l’état pur. Dans l’art poétique en miniature qu’il développe devant les

* *Chargée de cours, Académie d’Études Économiques Bucarest*

comédiens (acte III, scène II), Hamlet assigne au théâtre la fonction permanente “d’offrir à la vie un miroir”. C’est précisément la leçon que la scène centrale délivrera en acte: doublant le crime du roi et l’infidélité de la reine, la pièce dans la pièce tiendra devant les coupables un miroir accusateur...

Dans *Le Nouveau Roman*, Jean Ricardou citera un passage de *William Shakespeare* de Victor Hugo, qui semble annoncer la nouvelle orientation de la critique moderne: “Toutes les pièces de Shakespeare, deux exceptées, *Macbeth* et *Romeo et Juliette*, 34 sur 36, offrent à l’observation une particularité qui semble avoir échappée jusqu’à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables. (...) L’idée bifurquée, l’idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l’action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l’unité coupée en deux (...). Ces actions doubles sont purement shakespeariennes. Elles sont en outre le signal du XVI-ème siècle.” [4:49]

Victor Hugo pourrait être donc considéré comme un premier théoricien de la mise en abyme, car il fait pour ainsi dire, un inventaire des éléments caractéristiques à cette technique qui renvoie loin dans l’histoire de la littérature.

Dédoublement, idée bifurquée, action satellite, unité coupée en deux, esprit des miroirs, voilà quelques termes qui se sont imposés dès le moment Hugo dans la critique littéraire. Cette première tentative d’aborder ce qui va devenir un concept-clé de la nouvelle critique littéraire sera suivie par le moment E.A.Poe, cité par Jean Ricardou: “ Tout dans le poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur, a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première.”[5:190]. Ces deux écrivains ne resteront pas seulement les théoriciens de cette technique du blason, mais ils vont l’appliquer même dans leurs oeuvres (*L’homme qui rit* – Victor Hugo, *La chute de la maison Usher* – E.A. Poe).

La même technique, on la retrouve avec surprise dans les écrits des maîtres du réalisme français, des écrits fondamentalement traditionnels, tels ceux de Balzac! Mais cela prouve une fois de plus que ce que nous considérons aujourd’hui comme autoréflexivité du texte, comme métatextualité immanente, n’est pas une découverte du dernier siècle, mais une évolution “naturelle” de la littérature et de ses procédés. Ainsi, dans la structure du roman *La Peau de chagrin* de Balzac, on observe une centralisation sur la deuxième partie, qui est un récit dans le récit, récit d’autant plus

centré sur lui-même et d’autant plus valorisé que la structure d’ensemble est circulaire, le dénouement – la mort de Raphael – étant annoncé dès les premières pages de la première partie. Les mêmes procédés de mise en abyme du sujet, on les retrouve chez Zola – dans *Le Ventre de Paris* et *La Curée*, chez Maupassant dans quelques unes de ses nouvelles et bien sûr chez Flaubert dans *Madame Bovary*.

Flaubert semble, dès la première approche, le prédécesseur des écrivains contemporains, non seulement par le changement de la vitesse narrative, si souvent citée, mais aussi par la réflexivité de son texte. Le texte flaubertien est par excellence, au moins dans *Madame Bovary*, un récit spéculaire. Un récit qui contient des reflets à différents niveaux, qui fourmille de mises en abyme, de miroirs reflétants, de récits annonçant les récits, d’ “écus” héraldiques, de coeurs/centres reprenant le sujet, les portraits des personnages et leurs actes. Quoi de plus évident que la première page du roman où le professeur de Charles Bovary oblige celui-ci d’écrire, ou bien de copier, vingt fois “ridiculum sum”? Rétrospective, cette seule phrase caractérise et en même temps annonce les événements futurs. Charles Bovary avait été et allait être un homme ridicule, qui tournera en place, tel “un cheval de manège, les yeux bandés”.

Un autre exemple serait celui des souvenirs ou des rêves qui accompagnent la narration dans le même roman, évoquant ou prédisant des événements. De même que le micro-roman résumé à la fin du roman, donc une mise en abyme au niveau des personnages (Charles commence à avoir les gestes d’Emma) ou les symétries (le bal de Vaubiessard vs le bal de Rouen) qui sont autant de mises en abyme. Dans ce roman, tout se répond, à différents niveaux, mettant en évidence une métatextualité intérieure, qui suppose une dynamique peu connue dans la littérature jusqu’au moment Flaubert.

En dépit de tous ces exemples, il faut pourtant reconnaître que celui qui nomma et définit ce procédé artistique fut André Gide, qui avait une passion pour l’art héraldique, passion contemporaine, dit-on, au *Traité de Narcisse*, et reconnue dans ses lettres à Paul Valéry. Gide commence à s’intéresser à cet abyme à propos duquel Michel Foucault parlait comme d’un “vide essentiel où le langage acquiert son espace... le langage est ce vide, cet extérieur à l’intérieur duquel il ne cesse de parler” [6: 23].

Gide se penche sur le blason jusqu’à en trouver les traces dans la littérature. Il est intéressant de voir comment, même avant d’écrire ses

meilleures oeuvres, Gide théorise une nouvelle technique littéraire: "J'aime assez qu'une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, au niveau des personnages, le sujet même de cette oeuvre.(...) Cette rétroaction du sujet sur lui-même, m'a toujours tenté" [2:41]. Ce phénomène de mise en abyme, affirme Gide, ne joue pas seulement au niveau du sujet ou des personnages, mais aussi au niveau du rapport écrivain-écriture; il dénonce donc ce qu'on appelle de nos jours, l'écrivain-écrivain: "J'ai voulu indiquer dans *La Tentative amoureuse* l'influence du livre sur celui qui l'écrit et pendant cette écriture même (...). Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même." [2: 42]. Un dédoublement narcissique se dévoile. Rappelons-nous la phase de l'expérience originaire que Lacan appelait "la phase du miroir" [3:298] et lisons ensuite les mots de Gide: "J'écris sur un petit meuble d'Anna Shackleton qui, rue de Commailles, se trouvait dans ma chambre. C'était là que je travaillais; je l'aimais parce que dans la double glace du secrétaire au-dessus de la tablette où j'écrivais, je me voyais écrire; entre chaque phrase je me regardais, mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur." [2:252] Il n'est plus ici question de l'écrivain, mais de l'écrivain en action. Il y a ici une relation ininterrompue entre les deux.

A la même époque, son grand ami Paul Valéry se rapprochait du narcissisme gidien dans *La Jeune Parque*: "Et dans mes doux liens à mon sang

suspendue/Je me voyais me voir, sinieuse", ou dans *Monsieur Teste*: " Je suis étant et me voyant; me voyant me voir et ainsi de suite". Et n'oublions pas Mallarmé qui, dans *Las de repos, amer* décrit la tasse de porcelaine sur laquelle il allait tracer un paysage, un paysage en train de se faire.

La mise en abyme ou la mise en coeur n'est pourtant pas la découverte de Gide. Il l'a nommée seulement. Il a vu la ressemblance avec la technique du blason. Il l'a appliquée dans *Paludes, Les Caves de Vatican, Les faux-monnayeurs, Le Traité de Narcisse, La tentative amoureuse*, qui sont autant de récits spéculaires, autant de mises en abyme aux différents niveaux.

La mise en abyme, cette technique, ce procédé surprenant, est la découverte de toute une littérature qui en a assez de décrire un monde extérieur et qui se penche sur elle-même, sur son fonctionnement, sur sa propre image. C'est une des techniques que la littérature a empruntée aux autres arts.

La mise en abyme est une "révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient" [5:181] qui joue sur les trois niveaux jakobsoniens: énoncé, énonciation, code du récit. De là, Lucien Dallenbach délimitera trois types de mises en abyme: de l'énoncé ou fictionnelles ("citation du contenu") [1: 76], de l'énonciation ou narratives (qui "visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible") [1:100] et du code ou transcendentales.

Notre conclusion après ce court périple? Mettre en abyme/en coeur est en fait – poétiquement parlant – créer un centre, un coeur où le texte réfléchisse sur lui-même. Il en avait pleinement besoin...

RÉFÉRENCES

1. **Dallenbach, Lucien**, *Le récit spéculaire*, Paris, éd. du Seuil, 1976
2. **Gide, André**, *Journal 1889-1939*, Paris, éd. Gallimard, 1948
3. **Lacan, Jean**, *Ecrits*, Paris, éd. du Seuil, 1966
4. **Ricardou, Jean**, *Le Nouveau Roman*, Paris, éd. du Seuil, 1973
5. **Ricardou, Jean**, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, éd. du Seuil, 1971
6. *** "Distance, aspect, origine" in *Théories d'ensemble*, Paris, éd. du Seuil, 1968