

Réfléchir le récit

La mise en abyme filmique

Lorsque le film réfléchit non plus le dispositif, mais un autre film ou lui-même, la réflexivité n'est plus dite « cinématographique » mais « filmique¹ ». La mise en abyme se situe au niveau de l'œuvre, du côté du film et plus précisément du récit filmique. Mais dans un film, la réflexion du récit principal peut prendre diverses formes qui suggèrent indirectement, parfois symboliquement, autrement que par le jeu de la citation, sa nature filmique. Si Sébastien Févry retient quatre critères de cette mise en abyme filmique (son caractère homofilmique, la réflexion de l'ensemble du film et la diversité de sa matière d'expression sur la bande-son et la bande visuelle, qui ne limite pas la mise en abyme au récit enchâssé et la réflexion de l'énoncé du film², il ne sera pas recherché ici l'exactitude du reflet, mais au contraire le jeu de ses déformations, afin de dégager de cette *différance* un éventuel récit des formes vardien(nes).

Réflexivité directe : une abyme sans profondeur

C'est justement parce que la cinéaste cultive dans son cinéma la différence que la réflexivité directe est peu présente. Une image ne vaut en effet pour la cinéaste que pour le regard que l'on porte sur elle ou pour l'émotion qu'elle suscite. La mise en abyme iconique, en renvoyant une image trop nette, révèle des profondeurs sans mystère et sans vie. Elle est un cliché simple et simpliste qu'il faut briser pour libérer et revitaliser le caractère foisonnant de son sémantisme.

Cette beauté figée qui rassure et empêche Cléo de voir est le ressort dramatique principal de la première partie de *Cléo de 5 à 7* dans lequel le personnage principal éponyme trompe l'attente de résultats d'analyses qui confirmeront son cancer par l'étalage et la contemplation de sa beauté. Deux mises en abyme « directes », dans la mesure où elles réfléchissent l'histoire du regard de Cléo qui s'ouvre sur le monde

1 Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir. Notes introductives », *Vertigo*, n° 1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987.

2 Voir Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éd. du Cerfal, coll. « Grand écran, petit écran », 2000, p. 29.

et où elles sont relayées exclusivement par elle, dans le premier chapitre au sortir de chez la cartomancienne et dans le chapitre 7 pendant la répétition, encadrent ce premier mouvement du film pendant lequel le regard se ferme et la répétition est synonyme d'erreur plutôt que d'errance. La composition spéculaire de l'ensemble du film, comme la récurrence des miroirs et des regards caméras, sont emblématiques de cette répétition.

Dans la première partie du film, durant laquelle le narcissisme de Cléo l'empêche de regarder la mort en face, les miroirs ne font que renvoyer de manière stérile et trompeuse le propre reflet rassurant d'une jolie femme. À cet égard, la descente dans les escaliers chez la cartomancienne, qui lance la déambulation de Cléo, est emblématique. Le caractère reclus de Cléo se traduit en sortant de chez la cartomancienne par son refus de croiser le regard des autres femmes qui attendent et par les deux plans subjectifs successifs vers la fenêtre, quadrillée par des barreaux, qui n'offre aucune profondeur de champ et donne sur un mur. Sur le plan spatial, la liberté de ses mouvements est restreinte: Cléo est visuellement emprisonnée par les lignes verticales et horizontales des barreaux et des marches de la cage d'escalier, son pas suit une cadence lancinante rythmée par une musique dont les paroles, nous l'apprendrons plus tard, vantent de manière caricaturale et archétypale la beauté de cette jeune bergère; ce piétinement se traduit visuellement par la répétition du même plan montrant Cléo descendre quelques marches. Une fois en bas, la perspective est loin d'être plus ouverte (fig. 25): Cléo entre deux miroirs voit son reflet multiplié par dix, comme si elle avait à se convaincre qu'elle existe bien encore par la réaffirmation de sa corporalité mise en abyme par le miroir. Un travelling avant isole le reflet de Cléo le temps d'une pensée, elle aussi trompeuse par tous les clichés qu'elle véhicule: « Minute, beau papillon, se dit-elle, être laide, c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres. » Cléo poursuit la métaphore filée de la pastorale qu'avait lancée la musique extradiégétique de « La Belle P. » sous sa version orchestrale dans l'escalier, pour inverser le *memento mori* de l'élégie dont elle reprend pourtant le vocabulaire. Claudia Gorbman dénombre en effet deux thèmes musicaux dans ce film: le thème I « La Belle P. » dite aussi « La Capricieuse » dans la première partie du film qui représente le côté narcissique de l'héroïne, et le thème II « Sans toi » ou « Cri d'amour », dans la deuxième partie, qui présage la mort³. Mais le temps file malgré tout pour Cléo et le rythme ascendant de cette réplique qui sonne comme un distique élégiaque boiteux signale sa faille intérieure. Le mouvement de caméra sur le miroir en transformant une mise en abyme à dédoublement infini en une mise en abyme à dédoublement simple fait de Cléo un cliché qui l'éloigne de sa quête identitaire en l'isolant du monde. Dans *Le Récit spéculaire*⁴, Lucien Dällenbach établit

3 Claudia Gorbman, « La musique vardienne », Fiant et alii, dir., *Agnès Varda, op. cit.*, p. 71-78.

4 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977.



Fig. 25 - Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, 1961.

un lien entre les trois niveaux de mise en abyme : de type I lorsque le dédoublement est simple, II lorsque le dédoublement est infini et III lorsqu'il est paradoxal à partir du rapport existant entre l'agent réflecteur et l'ensemble réfléchi. Ce rapport est de similitude quand la mise en abyme réfléchit une même œuvre dans le premier cas et a pour parangon l'écu sur le blason ; de mimétisme, lorsqu'elle réfléchit la même œuvre à l'instar des poupées russes ; et d'identité lorsqu'elle réfléchit l'œuvre même comme le ruban de Moebius. Dans cette séquence, la restriction du champ de vision sur le seul reflet de Cléo réduit la portée de la mise en abyme et enferme Cléo dans une représentation stéréotypée.

Dans le chapitre suivant, assise dos à un double miroir qui scinde en deux son reflet, Cléo ne parvient plus à tromper son angoisse de la maladie et de la mort qu'elle retrouve mise en abyme indirectement dans les conversations d'Angèle et du barman à sa gauche et d'un couple assis sur sa droite. Tout met en abyme Cléo qui refuse encore le discours véridique du *quidam* qu'elle ne regarde pas.

Dans le long chapitre central de la répétition musicale chez Cléo, la mise en abyme, sur la bande image comme sur la bande-son, de ce narcissisme qui l'isole fait de la chanson « Sans toi » qu'elle performe un moment charnière du film où les mises en abyme de type I et de type II fusionnent en une mise en abyme paradoxale de type III. La figure de Cléo va désormais fédérer cette mise en abyme, devenant à la fois l'agent réflecteur et l'ensemble réfléchi. Lors de ce chapitre central du film, la prise de conscience par Cléo de sa solitude et de sa vanité, lorsqu'elle chante cette chanson, se traduit par un regard caméra filmé en gros plan : coïncident dans cet

instant sublime les sentiments de Cléo et son expression verbale dans les paroles de la chanson, sa solitude en pensée et son isolement à l'échelle du plan qui, au bénéfice d'un travelling enroulant couplé d'un zoom avant, a vidé le plan de tous les comparses de Cléo pour ne plus cadrer qu'elle. Le son intradiégétique et le son extradiégétique coïncident enfin, puisqu'une musique de fosse vient accompagner son chant. Au fil de cette seule performance, la tension dramatique progresse, dépassant la réalité pour atteindre l'irréel : la chanson dit cette fois vrai et devient musique, Cléo n'a plus besoin de partition. À l'extérieur, la rue s'est déjà appropriée cette chanson : un enfant joue sa base harmonique sur un petit piano. La musique de la rue subjectivise désormais les pensées de Cléo. Dans cette séquence, tous les éléments d'expression, verbaux, musicaux et visuels, qui dans la première occurrence venaient surqualifier tout en le fragmentant le personnage de Cléo par une triple mise en abyme homogène⁵ – le discours intérieur de Cléo s'apostrophant dans le miroir, la musique extradiégétique « La Belle P. » et le surcadre de Cléo par le miroir –, concourent ici à constituer une unique mise en abyme hétérogène performée et intériorisée par Cléo, « belle en pure perte [...] seule, laide et livide » sans l'autre, chante-t-elle, mais qui cette fois nous regarde.

« Ce qui est au cœur de Cléo, écrit Roger Tailleur, c'est en effet moins l'obsession de la mort que la possibilité d'en rompre le cercle, ce n'est pas la mort mais la mue⁶ » qui passe par l'épreuve de l'altérité. Cette quête de l'autre, que le regard-caméra traduit et à laquelle cette chanson écrite par la cinéaste nous invite, fait des images abymées chez Varda des images abimées, tels les « miroirs foutus » que la cinéaste dit rechercher dans le pré-générique des *Plages d'Agnès*.

Réflexivité indirecte : l'abyme abîmée

Cette réflexivité de soi par l'autre plutôt que contre l'autre est au cœur de la philosophie ricœurienne dont la magnifique formule « Soi-même comme un autre » trouve un écho de choix dans l'œuvre de notre cinéaste. Dans *Soi-même comme un Autre*⁷, Paul Ricœur établit une distinction claire entre l'Ego narcissique, à l'instar de Cléo dans la première partie du film dont les miroirs ne cessent de renvoyer un reflet rassurant, mais sans perspective, et le Soi qui relie l'être au monde, de la même façon que Cléo accepte le reflet des autres dans le cadre de son miroir dans la deuxième partie du film. Or, ce qui est au cœur du récit de *Cléo de 5 à 7*, ce n'est pas, pour reprendre la terminologie ricœurienne, la *mêmeté* de Cléo qui a pour pendant narratif selon Ricœur le conte et qui s'exprime pleinement dans les paroles de « La Belle P. » dont la version

5 Dans *La mise en abyme filmique*, op. cit., p. 30, Sébastien Févry distingue « mise en abyme homogène » et « mise en abyme hétérogène » selon qu'elle utilise soit l'image ou le son seul pour la première, soit les deux pour la seconde.

6 Roger Tailleur, *Positif*, n° 44, mars 1962.

7 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1990.

chantée intervient lors du premier trajet en taxi et dans le café du Dôme, mais c'est l'*ipséité*, dont l'identité change et se transforme à l'instar des romans d'apprentissage selon Ricœur et de la métamorphose de Cléo. L'*ipséité* se définit par opposition à la *mémeté* basée sur la ressemblance et la permanence. Elle est une identité réflexive qui se définit par l'altérité. La mise en abyme chez Varda est ainsi abîmée par l'altérité dont Varda accentue, ou du moins préserve, les différences et à laquelle elle offre sa structure. Elle est une chute dans l'abyme de l'autre dont la matérialité s'affiche, qui abîme en retour les miroirs et dont les aspérités nous poignent; elle met en co-présence les films jumeaux de la cinéaste, comme les siens avec ceux des autres cinéastes dont elle travaille la différence.

Les films-gigognes

Les films jumeaux d'Agnès Varda recourent de manière privilégiée à ce procédé de la mise en abyme pour tisser un réseau d'échos signifiants entre eux et mettre en conflit leur part documentaire et fictionnelle. Il en va ainsi des films jumeaux tels *Mur Murs* et *Documenteur*. Mais ce sont véritablement *Jane B. par Agnès V.* et *Kung-fu Master*, qui, par ce « flirt incessant entre la réalité et l'imaginaire, entre réel et fictif, parce que chaque film porte en lui l'autre film⁸ », illustrent le mieux cette « concaténation structurelle » de l'autre en soi d'un film à l'autre, à travers les personnages d'Agnès Varda et de Jane Birkin. Ce syntagme « films-gigognes » illustre la manière dont, dans chacun des deux films, Varda et Birkin restent liées l'une à l'autre en habitant l'autre de son imaginaire comme dans une maison qui posséderait une architecture déjà établie représentative de son propriétaire. C'est ainsi la maison de Jane que Varda enrubanne et fait mine d'offrir à la chanteuse dans *Jane B. par Agnès V.* qui établit un lien direct entre les deux films. Alors que dans *Jane B. par Agnès V.* la chanteuse se prête au jeu de la cinéaste en se perdant avec elle dans les méandres de son inspiration que le dédale des livres d'art dans l'entrepôt et le palais des glaces symbolisent dans le film, c'est cette fois la cinéaste qui, entrant dans la maison de Jane, accepte le jeu qu'elle lui propose : la réalisation d'une idée de scénario de Jane Birkin, une femme de quarante ans s'amourachant d'un adolescent. Varda met en scène de manière significative et réflexive la genèse du second film dans les escaliers de la maison de Jane, véritable colonne vertébrale de leur collaboration. Les séquences du second film, né du premier, viennent illustrer le récit de cette genèse qui se construit de manière dialogique au gré de leur conversation et se nourrit de l'univers que chaque protagoniste apporte avec lui : l'Angleterre de Jane où elle amènera Mathieu, les jeux vidéos de Mathieu auxquels il initiera Jane. *Kung-fu Master* commencera avec Mathieu vomissant dans la salle de bain après une « boum d'anniversaire »,

8 Jacqueline Nacache, « *Jane B. par Agnès V. et Kung-fu Master* », *Revue du cinéma*, n° 436, mars 1988, p. 62.