

Mise en abyme et spécularité dans *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway

Monique CRESCI
Université de Franche-Comté

Avant de répertorier et d'examiner les effets réflexifs à l'oeuvre dans le film que j'ai choisi d'analyser, il convient de retourner un instant aux sources et de préciser ce que l'on entend généralement par "mise en abyme". Le terme est apparu pour la première fois sous la plume d'André Gide; en effet, il écrit dans son *Journal*¹ : "J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on trouve transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte". Il donne comme exemple la scène de comédie (pièce dans la pièce) dans *Hamlet*, la lecture faite à Roderick dans *La chute de la maison Usher* et ajoute que, selon lui, le meilleur exemple de ce procédé serait "la comparaison avec le procédé du blason qui consiste dans le premier à en mettre un second 'en abyme'".

Ce texte nous dit de la mise en abyme :

- 1- qu'elle est organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même et donc une modalité de la réflexion;
- 2- que sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre;
- 3- qu'elle constitue une réalité structurelle qui n'est pas l'apanage de la seule littérature;
- 4- qu'elle doit sa dénomination à un procédé héraldique.

Il est possible à partir du texte de Gide de donner une définition très générale du procédé, selon laquelle est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient. Le travail le plus exhaustif qui ait été effectué à ce jour sur et autour du concept est celui de Lucien Dällenbach, ainsi qu'il a été dit plus haut. Sa définition est la suivante : "Est "mise en abyme"

¹ André Gide, *Journal*, 1893, 41.

Spectacle et spécularité

tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéciieuse".²

Cette reduplication sera simple lorsqu'un fragment entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude, répétée si ce fragment enchasse à son tour un autre fragment, ou spéciieuse, si ce fragment est censé inclure l'oeuvre qui l'inclut.

Ainsi, par exemple, peut-on opérer une distinction dans le domaine cinématographique entre "le film dans le film" (*Le Silence est d'Or* de R. Clair ou *La Prison* de I. Bergman) et "le film du film" (*8 1/2* de Fellini ou *Octobre à Madrid* de Marcel Hanoun) où nous ne voyons jamais le film second, même pas sous forme d'extraits, et où, de ce fait, la coïncidence devient totale. *8 1/2*, c'est le film de *8 1/2* en train de se faire, et *Octobre à Madrid*, le film d'un film "empêché" (d'un scénario écrit quatre ans auparavant et impossible à réaliser). Dans les deux cas le film premier se nourrit, en quelque sorte, de l'absence du film second.

Dällenbach dit de la mise en abyme qu'elle est "un mercenaire textuel", c'est-à-dire qu'elle peut très bien se mettre soit au service de la diégèse et de l'illusion référentielle en éclairant l'histoire, en réduisant l'ambiguïté du message, soit au service de la dimension énonciative en proclamant que le récit (film, roman ou pièce) est avant tout un texte.

Pour des raisons de commodité, je distinguerai donc dans le film de Peter Greenaway les mises en abyme de l'énoncé de celles de l'énonciation. L'énoncé étant envisagé sous son aspect référentiel d'histoire racontée, j'examinerai diverses histoires racontées par des personnages du film et de quelle manière celles-ci reflètent l'histoire principale.

Les mises en abyme de l'énonciation sont de deux sortes. D'une part il y a celles qui mettent en évidence l'acte de production, par la présence, par exemple, du personnage de l'artiste, Neville, double du réalisateur et comme lui aux prises avec une oeuvre, ou par la présence d'un appareillage qui, comme la caméra, permet de transformer le réel en images, ou enfin par l'omniprésence du cadre sans cesse redoublé qui nous rappelle constamment que nous sommes dans un film. D'autre part, on trouve, symétriquement, une mise en abyme de la réception et de la position spectatorielle (à travers, par exemple, la tentative de déchiffrement par Neville d'un tableau allégorique). Cette analyse ne saurait cependant être complète sans l'examen des autres effets réflexifs à l'oeuvre dans le film : miroitements, symétries, inversions, présence de masques et de doubles.

Mises en abyme de l'énoncé

Dans le film, les personnages dialoguent peu. Soit ils racontent des histoires, soit ils se livrent à des joutes verbales où dominant le trait d'esprit et le double sens (les mêmes mots sont utilisés pour dire autre chose que ce qu'ils disent, ce qui les rapproche des effets réflexifs par cette même pléthore de signifiés correspondant à un signifiant unique).

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris : Le Seuil, 1977.

Monique CRESCI : Peter Greenaway

Dans le premier montage du film qui durait 3h 1/2, il y avait beaucoup plus d'histoires racontées par les personnages. Peter Greenaway dit dans un entretien : "J'ai dû écrire vingt ou trente anecdotes en veillant bien sûr à ce qu'elles aient un rapport avec le reste du film".³ Ces dialogues initiaux se retrouvent dans le prologue du film.

Les personnages, le plus souvent isolés du groupe par des plans rapprochés, parlent face à la caméra, semblant de ce fait s'adresser plutôt au spectateur qu'aux autres protagonistes. Parmi les anecdotes restantes (il en reste 5) qui toutes participent du rapport symbolique, primordial dans le film, associant jardin-femme-mort, celle du Duc de Courcy, racontée par Mr. Seymour, est la plus significative. Le duc de Courcy demande à l'architecte de sa cascade s'il peut refaire une pareille merveille, à sa réponse affirmative il le précipite dans la cascade et le noie. Tel est donc le danger qui guette l'artiste qui en sait trop, tel sera le sort de Neville. La position initiale de cette mise en abyme lui confère une fonction programmatrice (mise en abyme "prospective"), sa force, toutefois, est éteinte par le brouillage opéré par la juxtaposition des autres anecdotes racontées par les autres personnages.

Beaucoup plus centrale par sa position ("rétro-prospective", puisqu'elle réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit) et par son importance (sa symbolique essaime à travers tout le film), est la légende de Perséphone. Le choix d'une légende, c'est-à-dire d'un mythe, comme sujet de "réflexion" est significatif en soi. De faible teneur anecdotique, le mythe est un "symbole développé en forme de récit".⁴ De ce fait, il donne à penser et irrealise la teneur du récit au profit d'un signifié inépuisable, et par conséquent, semblable en cela au discours poétique ou onirique, il peut donner lieu à une lecture verticale d'ordre paradigmatique. Cette légende est racontée deux fois, et par deux femmes différentes. D'abord par la gouvernante en allemand (ce qui renforce son caractère ésotérique) au neveu de Mr. Talman (celui-ci est une sorte de double enfantin du peintre; comme lui, il dessine, chasse les moutons et voit la statue vivante), puis elle est racontée à Neville par Mrs. Herbert, alors que ce-dernier vient de lui offrir des grenades.

C'est précisément en offrant une grenade à Perséphone qu'Hadès a réussi à la retenir aux enfers car celle-ci a rompu le jeûne qui permet le retour au monde des vivants. Neville commente ainsi la légende : "Un bien joli conte moral à l'usage des jardiniers" et Mrs. Herbert d'ajouter : "et des mères qui ont des filles, Mr. Neville".

La légende concentre l'histoire principale et sa symbolique, elle est constituée d'éléments identiques : une mère et une fille (Demeter, déesse des moissons, des jardins et des vergers, et Perséphone/Mrs. Herbert/Mrs. Talman), une ruse dont le résultat est à la fois la mort et la renaissance (mort de Mr. Herbert et naissance d'un héritier vs. mort et renaissance de Perséphone) avec comme corollaire les thèmes inverses et symétriques de la fécondité et de la stérilité.

Le parallèle entre mort et naissance est clairement établi par

³ *L'avant-scène Cinéma*, n° 333, octobre 1984.

⁴ Paul Ricoeur, cité par Dällenbach.

Spectacle et spécularité

Mrs. Herbert lorsque, pressant le jus d'une grenade, elle l'assimile au sang, symbole ambivalent de la naissance ("the new-born") et du meurtre.

C'est à partir de la métaphore primordiale associant femme et jardin que se tisse tout un réseau symbolique. Il existe en particulier dans le film un paradigme des fruits associés généralement au sexe féminin : prunes, oranges, citrons, poires, figues, tandis que serpent et jardinier sont associés au sexe masculin. Mr. Neville (plan 90) dit à Mr. Talman : "Peut-être parviendrons-nous, le jardinier et moi, à trouver un serpent pour votre orangerie".

Le film d'ailleurs s'ouvre et se clôt sur deux plans semblables : au plan 1, Mr. Noyes poudré de blanc et coiffé d'une perruque blanche mange une prune sur un fond noir; tandis qu'au dernier plan, le valet (qui joue les statues vivantes) mange un ananas dans le noir, son visage étant également barbouillé de noir.

La symétrie (ou l'inversion, car l'image spéculaire est celle de deux objets identiques mais non superposables) joue ici avec l'opposition noir-blanc, laquelle est une constante dans le film. Ainsi Mr. Neville qui, dans la première partie du film, est vêtu de noir alors que les autres protagonistes sont vêtus de blanc, apparaît à la fin vêtu de blanc, les autres personnages étant en noir (ils portent le deuil de Mr. Herbert).

Pour en revenir à la mise en abyme constituée par la légende de Perséphone, le récit qu'en fait Mrs. Talman est très significatif dans sa forme, car il met l'accent sur une certaine circularité (les jardiniers s'évertuent à combattre l'influence néfaste de la grenade en construisant des serres où ils cultivent des grenades). Mrs. Talman conclut en disant : "et voilà que se referme le cercle vicieux" ("and we are turned full circle again"). Cette circularité est également celle du récit principal, lequel exploite les inversions systématiques : le bourreau devient victime, le coupable innocent, et le dominant dominé. Tout est réversible, ainsi, par exemple, le contrat entre Mrs. Herbert et Mr. Neville est-il suivi d'un contrat symétrique et inverse entre Mrs. Talman et Mr. Neville. Les termes du contrat sont identiques ("j'accepte de rencontrer Mr. Neville/Mrs. Talman en privé et de me conformer à ses désirs quant à son plaisir avec moi"), mais les rapports de force et les rôles (sexuels) assignés par ce contrat, eux, sont inversés.

Ces inversions sont autant de miroirs internes au film, ainsi que l'écrit Baudrillard⁵ : "Plus il y a de glaces, plus glorieuse est l'intimité de la pièce, mais aussi plus circonscrite sur elle-même." En d'autres termes, plus le film se réfléchira lui-même moins il aura de chance de servir de miroir à autre chose qu'à lui-même et, de la sorte, l'issue référentielle est bouclée.

Le premier et le dernier plan du film sont emblématiques de cette circularité, car leur subtile inversion crée un mouvement de renvoi, ou même de relance entre les images qui bornent le film. Cette symétrie souligne également le caractère spéculaire du dispositif cinématographique.

Celui-ci en effet présente au spectateur non pas l'objet réel mais, comme l'écrit Christian Metz : "son ombre, son fantôme, son

⁵ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, 32.

Monique CRESCI : Peter Greenaway

double, sa réplique dans une nouvelle sorte de miroir".⁶

Mises en abyme de l'énonciation

La présence du dispositif cinématographique dans le film nous est constamment rappelée par ce que l'on peut qualifier de mise en abyme de l'énonciation : la présence de Neville comme double du réalisateur, l'omniprésence de la mire, ce dispositif d'école autrefois utilisé par Brunelleschi, Dürer et d'autres peintres, qui métaphorise l'appareillage cinématographique, et la présence obsédante du cadre, véritable "piège visuel où tout tient et se tient".⁷

Greenaway, nous le savons, a été peintre avant d'être réalisateur; il dit avoir la nostalgie du face à face qui s'établit entre le peintre et sa toile et souhaite retrouver dans le cinéma ce pouvoir de distanciation qui serait, selon lui, le propre de la peinture, puisqu'elle peut être contemplée sans identification émotionnelle.

La présence de Neville comme personnage principal et double du réalisateur permet de thématiser la relation vie/réel et art/signe. Du reste Mr. Neville est un cinéaste avant la lettre, car il met en scène la réalité, il l'organise, il veut la maîtriser en éliminant tous les facteurs de désordre. Comme le dessin a pour propriété de suspendre le mouvement, le mouvement est pour lui indésirable (il ne peut le restituer), c'est pourquoi il bannit les déplacements (ceux des humains comme ceux, incontrôlables, des moutons). En ce sens, l'image filmique et les dessins, sans cesse présents et insérés dans le corps du film, se reflètent à l'infini. En effet, bien que le cinéma ne soit pas, lui, impuissant à restituer le mouvement, Greenaway réduit celui-ci au minimum par l'utilisation de plans fixes qui privilégient la composition interne de l'image.

Neville s'efforce de soumettre l'espace de ses dessins à un ordre géométrique dont la symétrie et la perspective sont les éléments majeurs. L'"image" filmique, à l'image de ses dessins quadrillés au millimètre près, est strictement cadrée et composée, voire même subdivisée par la prolifération de grilles, de fenêtres grillagées, de portes, de lignes horizontales et verticales qui sont autant de cadres dans le cadre. En outre, dans le film, la présence du hors-champ est pour ainsi dire éliminée, comme dans une représentation picturale où tout se déroulerait dans les strictes limites du cadre. Les personnages sont d'emblée dans le champ, ou bien viennent du fond même de l'image et la profondeur de champ se substitue au hors-champ.

Les plans 199 à 204 sont emblématiques de ce travail; ils montrent une allée bordée des deux côtés par des buis taillés de façon symétrique avec, au fond et juste au centre, la ligne verticale d'un obélisque. Mrs. Talman émerge du côté gauche de l'allée, puis apparaît et disparaît successivement en une alternance gauche-droite-gauche entre les buis : ceux-ci forment comme un cadre dans le cadre et un hors-champ dans le champ (par l'utilisation de ce que Noël Burch nomme le 5ème segment).⁸ A fin de ce plan-séquence, elle regarde à travers la mire située au premier plan, exactement dans

⁶ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris : U.G.E.10/18, 1977, 32.

⁷ Florence de Méredieu, *Greenaway*, Paris : Dis-voir, 1987.

⁸ Noël Burch, *La praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1969.

Spectacle et specularité

l'axe de l'obélisque, et, ce faisant, c'est à nous que ce regard s'adresse à travers le miroir sans tain de l'écran cinématographique matérialisé par la mire.

Cependant la réalité que Neville croit contrôler lui échappe petit à petit. Sous l'ordre esquissé s'installe insidieusement le désordre: une chemise dans un arbuste, une veste déchirée près de la buanderie, une échelle contre un mur. Ces éléments discordants, Neville est impuissant aussi bien à les exclure qu'à les interpréter. C'est non seulement le réel qui lui échappe mais aussi le sens de sa propre oeuvre, car il croit à la transparence du signe et manque singulièrement de clairvoyance (Mrs. Talman note qu'être un bon dessinateur nécessite une certaine dose d'aveuglement).

Neville est, comme le fait remarquer Sophie Bagur,⁹ le contraire du photographe de *Blow Up* qui "dépiste et élucide un crime à partir de ses photos" (*Blow Up* est une métaphore de la manière dont le montage génère signification et histoire dans un film). C'est ainsi que la très ingénieuse Mrs. Talman, dans une brillante démonstration, met en relation les objets épars (éléments du désordre) qui deviennent preuve de meurtre et d'adultère, de la sorte les dessins deviennent "des recueils d'indices autour d'une énigme, au lieu de retracer ce qui est vu, ils désignent ce qu'on ne voit pas".¹⁰

Bien entendu la brillante interprétation de Mrs. Talman sera suivie d'autres interprétations aussi vraisemblables que différentes (pourraient être coupables successivement Mr. Neville, Mr. Porringer, Mr. Talman, Mr. Noyes, et, pourquoi pas la mère et la fille). Le spectateur, pris dans le jeu des interprétations et des retournements, se trouve sans cesse égaré sur de fausses pistes.

P. Greenaway, par l'emboîtement des reflets (réel-représentations-interprétations), "met en place une stratégie du simulacre où prévaut l'instabilité du sens, où la vérité que l'on pense décoder se retourne sans cesse en son contraire".¹¹

L'épisode où Neville tente (en compagnie de Mrs. Herbert) de déchiffrer un tableau allégorique très complexe (plan 213 : "Voyez vous, Madame, un fil conducteur qui relierait ces épisodes apparemment disjoints?") est emblématique de la position spectatorielle dans le film.

Le spectateur des films de Greenaway n'est plus le petit Dieu attentif, tout voyant et tout puissant du cinéma narratif-représentatif courant, il est, comme Neville, victime d'une machination, celle du réalisateur. Celui-ci "fait semblant de nous offrir une exposition de dessins, mais c'est un leurre car nous sommes dans un film et le temps de notre regard ne dépend pas de nous",¹² nous n'avons pas le loisir de nous attarder sur tel ou tel détail. En outre notre perception des événements est parcellaire, les séquences sont hachées, intercalées, les dialogues touffus et le rythme du récit très rapide. Le cinéma est une machine à manipuler le spectateur qui peut l'orienter ou le désorienter, et si, par hasard, celui-ci résoud une

⁹ J.Y. Pouilloux, *Les incertitudes du regard*, in *L'avant-scène*, n° 333, 26-7.

¹⁰ Simone Chambon, *L'avant-scène*, n° 333, 24.

¹¹ Pouilloux, 26-7.

¹² Pouilloux, 26-7.

Monique CRESCI : Peter Greenaway

énigme comme dans les films policiers courants, c'est parce que son trajet a été bien balisé et qu'on lui a mis les points sur les "i".

Miroirs, symétries, inversions et doubles

L'analyse de la spécularité dans *Meurtre dans un jardin anglais* ne serait pas complète si l'on ne mentionnait pas les effets réflexifs autres que les mises en abyme. Leur impact est plus limité car, seule, la mise en abyme a la propriété de réfléchir la totalité du récit. Ils sont cependant assez nombreux et assez significatifs pour être pris en compte.

Le film abonde en miroirs internes explicites (tels les substituts de l'écran, les objets qui redoublent le cadre et rendent manifeste sa matérialité) ou implicites, dans le jeu des symétries et des inversions, par exemple. Ces dernières peuvent se produire dans la succession de deux séquences, de deux plans ou à l'intérieur d'un même plan. Ainsi dans le prologue tour à tour Mrs. Herbert, la mère et Mrs. Talman, la fille, essaient de persuader Mr. Neville de dessiner le domaine; au plan 11, Mr. Neville est à gauche et Mrs. Herbert à droite, ils se regardent de part et d'autre d'une coupe de fruits; au plan 13, Mr. Neville est à gauche et Mrs. Talman à droite, et ils sont séparés par deux chandelles; au plan 14, Mr. Neville est à droite et Mrs. Herbert à gauche, une énorme chandelle les séparant; au plan 16, Mrs. Talman est à gauche et Mr. Neville à droite, et devant eux se dresse une coupe de fruits; au plan 17 enfin, Mr. Neville est à gauche et Mrs. Herbert à droite. Ce jeu d'inversions qui fait alterner mère/fille et droite/gauche, dit, en quelque sorte, la réversibilité des deux personnages.

De même, lors des deux contrats symétriques, se produit une inversion de la position de la femme (au plan 19, Mrs. Herbert est à gauche du champ, en position centrale Mr. Noyes, le tiers garant du contrat, tandis qu'au plan 196, c'est Mr. Neville qui occupe la gauche du champ, Mrs. Talman se trouvant alors à droite).

A l'intérieur des plans, le jeu des symétries, en plaçant les personnages de part et d'autre d'objets (les chandelles, par exemple, dans les plans d'intérieur, et les obélisques dans les plans d'extérieur) crée une sorte de pliure au centre du plan.

A cet égard, la plus achevée des images utilisant les symétries et les doubles est sûrement celle des jumeaux Poulenc. En effet comme l'écrit E. Morin : "L'universelle magie du miroir n'est autre que celle du double, ce grand mythe humain qui est la projection de l'individualité humaine dans une image qui lui est devenue extérieure".¹³ Or les correspondances entre le "je" et la statue où l'homme se projette, ou entre ce même "je" et les fantômes, trouvent leur origine dans le stade du miroir.

Les jumeaux Poulenc, en effet, apparaissent, dans le prologue, semblables aux deux frères évoqués par Roussel : " Grâce à la parfaite similitude de leurs gestes, jointe à une ressemblance d'aspect, les deux frères dont l'un était gaucher, donnaient l'illusion

¹³ E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Minuit, 1956.

Spectacle et specularité

de quelque sujet unique reflété dans un miroir".¹⁴

Les frères Poulenc apparaissent au plan 3 comme les répliques spéculaires d'un sujet unique grâce aux deux mouches placées symétriquement et inversement sur leurs visages. Ils sont côte à côte et parlent comme un seul homme, se relayant dans la parole, sauf en fin de plan où ils parlent à l'unisson et se regardent.

Ce n'est pas un hasard si le coup de grâce porté à Neville est donné par les jumeaux (plan 304) car le double évolue dans les parages de la mort. Les auteurs du meurtre final ont d'ailleurs le visage dissimulé par des masques noirs qui viennent se superposer, tout en l'inversant (noir/blanc), à leur maquillage de Pierrots blancs.

La mort du peintre est assortie de son aveuglement (castration symbolique) et de la destruction de sa vision du jardin (ses dessins sont brûlés un à un). Mais un nouveau jardin renaîtra sous les auspices du hollandais Van Hoyten et un héritier verra le jour. "Il y a de fortes chances pour que vous nous ayez bien servi dans notre besoin d'héritier!" déclare Mrs. Herbert.

L'abondance des effets réflexifs à l'oeuvre dans le film nous dit clairement que les mises en abyme ne sont pas là pour éclairer une histoire unique, pour limiter l'ambiguïté d'un message mais, au contraire, pour souligner la dimension syntagmatique et proprement énonciative d'un film qui est lui-même une quête, une interrogation sur le cinéma, l'art, et la représentation en général. Lorsque la répétition et ses modulations prédominent, et que le jeu des équivalences, des substitutions et des inversions annule les contraires et confond les valeurs, ne peut-on pas dire que le sens se soustrait au profit du signifiant qui en devient le signifié réel?

Il y a dans *Meurtre dans un jardin anglais* une problématique du voir et du savoir. Celle-ci, ainsi qu'il a déjà été dit, est exprimée par Mrs Talman : "La peinture exige un certain aveuglement, un refus partiel de voir tous les choix. Un homme intelligent en saura plus sur ce qu'il peint qu'il n'en verra. Et dans l'espace compris entre le savoir et la vision, il se trouvera bridé, craignant que les spectateurs pénétrants ne le prennent en défaut s'il n'y met pas non seulement ce qu'il sait mais encore ce qu'ils savent eux-mêmes." Autrement dit, si l'art n'est qu'une tentative univoque de mise en ordre du chaos grâce aux outils représentatifs que sont la perspective et la rationalité, alors il est voué à l'échec.

La réponse de P. Greenaway dans le film, qui tient d'ailleurs de la démonstration par l'absurde (échec de Neville, échec de la logique face à l'énigme), est d'explorer autant que faire se peut le champ des possibles. Quant au spectateur, il a finalement toute liberté de choisir "son" histoire, de construire "sa" lecture.

¹⁴ Cité par J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris : Le Seuil, 1977, 140.