



COMPRENDRE LA MISE EN ABYME

ARTS ET MÉDIAS AU SECOND DEGRÉ

SOUS LA DIRECTION DE
TONIA RAUS ET GIAN MARIA TORE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
2019

Table des matières

TONIA RAUS, PRÉSENTATION – « CETTE IMPRESSION QUE L'ON N'EN FINIRA JAMAIS »	7
--	---

PREMIÈRE PARTIE

APPARITIONS, VARIATIONS ET DISPARITIONS DE LA MISE EN ABYME

JEAN-PIERRE BERTRAND, INVENTER LA MISE EN ABYME	23
--	----

VINCENT AMIEL, AVANT L'ABYME	33
---------------------------------------	----

JEAN-MARC LIMOGES, RÉFLEXIVITÉ MÉTAPHORIQUE, MISE EN ABYME (MÉTA)TEXTUELLE ET MÉTAPHORE CINÉMATOGRAPHIQUE	43
---	----

MICHEL SIRVENT, RÉFLEXIONS SUR LA MISE EN ABYME. ENTRE RÉCIT ÉCRIT ET RÉCIT FILMIQUE	61
--	----

DENIS SAINT-AMAND, MISE EN ABYME ET HUMOUR	73
---	----

SÉVERINE LETALLEUR-SOMMER, LA MISE EN ABYME. DE LA CURIOSITÉ ESTHÉTIQUE AU FONDEMENT DE LA SÉMIOTIQUE	85
---	----

ERIKA FÜLÖP, LA LOGIQUE DE L'ABYME. AMBIGUÏTÉ ET PARADOXE, NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'AUTO-ENCHÂSSEMENT	103
---	-----

CHRISTOPHE GENIN, SORTIR DE L'ABYME?	121
---	-----

SECONDE PARTIE

INTERPRÉTATIONS
ET EXPÉRIMENTATIONS D'ŒUVRES EN ABYME

EMMANUEL PLASSERAUD, LA MISE EN ABYME DE LA POÏÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS <i>ALICE DANS LES VILLES</i> DE WIM WENDERS	137
GWENDOLINE DE MÛELENAERE, LA MISE EN ABYME DANS LES AFFICHES DE THÈSES. PARATEXTE ET MÉTA-NARRATION.....	145
FANNY BARNABÉ ET BJÖRN-OLAV DOZO, LA MISE EN ABYME COMME PRINCIPE LUDIQUE. UNE ANALYSE DU JEU <i>THE STANLEY PARABLE</i>	163
MATHIAS KUSNIERZ, FAUX-SEMBLANTS ET MISES EN ABYME DU <i>BLOCKBUSTER</i> . RÉFLEXIONS SUR LES EFFETS IDÉOLOGIQUES DE LA SPÉCULARITÉ DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN CONTEMPORAIN.....	187
MARIE GUEDEN, <i>L'ULTIMA (S)CENA</i> DE <i>NOSTALGHIA</i> D'ANDREÏ TARKOVSKI. LA LIGNE SERPENTINE, FIGURE DE L'ABYME	201
LIVIO BELLOÏ ET MICHEL DELVILLE, OBLITÉRATIONS ET TRAITS DE RÉFLEXIVITÉ DANS <i>A HUMUMENT</i> DE TOM PHILLIPS	223
LAURENT DEMOULIN, MONTALBETTI MÉTALEPTIQUE.....	231
GIAN MARIA TORE, POST-SCRIPTUM – PUISSANCES ET LIMITES DE LA MISE EN ABYME. OU QUAND IL Y A FAIT DE LANGAGE.....	247
ÉTUDES SUR LA MISE EN ABYME CITÉES DANS L'OUVRAGE	263
LES AUTEURS	267

La mise en abyme dans les affiches de thèses Paratexte et méta-narration

L'usage de la mise en abyme abonde dans l'art du XVII^e siècle qui voit une profusion de tableaux figurés dans les peintures de chevalet. Elle se manifeste notamment sous forme de prolongement ou d'explicitation de la représentation, à l'aide de miroirs enchâssés ou de références à des œuvres antérieures (en particulier dans les cabinets d'amateurs et les galeries de tableaux) ou à travers le phénomène de réduplication – c'est-à-dire l'évocation de l'œuvre dans l'œuvre même¹. C'est le cas des gravures de thèses que cet article se propose d'étudier. Au sein de la typologie très riche de la mise en abyme, nous nous intéressons à l'une des modalités particulières de ce mode d'inclusion, à savoir la dédicace. En effet, ces affiches imprimées à l'occasion de défenses académiques illustrent souvent le moment de leur propre don à un mécène, engendrant à l'intérieur d'elles-mêmes une répétition isomorphe du sujet *à l'infini*. La mise en abyme est une « image privilégiée », comme l'évoquait André Chastel, « puisqu'elle se définit par rapport à la forme ou à l'origine de l'œuvre même dans laquelle tout prend place² ». La technique présente un modèle réduit de sa propre structure, un scénario de sa production, et surtout ici de l'acte de réception, induisant de ce fait une confusion dans l'articulation des niveaux normalement distincts de la narration et des événements narrés. Ainsi elle permet un retour, une réflexion (formelle et intellectuelle) sur la

• 1 – CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, suivi de *La figure dans l'encadrement de la porte chez Velasquez*, Paris, Flammarion, 2012, p. 13 et 35, et DUBOIS Christine, « L'image "abymée" », *Images Re-vues*, n° 2, document 8, 2006, [<http://imagesrevues.revues.org/304>], consulté le 21 décembre 2014, p. 1.

• 2 – CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, *op. cit.*, p. 12.

matérialité de l'œuvre et sur son processus de genèse³. C'est ce rôle de visualisation de l'instance de communication que nous souhaitons analyser à travers l'exemple particulier des thèses illustrées de l'époque moderne, clé d'entrée à la problématique plus large de la représentation dans la représentation.

La pratique des thèses illustrées

Dans les institutions d'enseignement supérieur de l'époque moderne, les étudiants devaient soutenir plusieurs thèses afin d'obtenir leur diplôme de baccalauréat, maîtrise ou doctorat. À l'occasion de ces défenses publiques, les candidats avaient pris pour habitude de faire imprimer des placards résumant les conclusions de leurs travaux. Ces documents furent progressivement ornés de gravures et complétés d'une dédicace à un protecteur, que ce soit un haut dignitaire ou un saint patron. Exposés à l'entrée des collèges, ils avaient pour fonction première de donner un aperçu des sujets qui feraient l'objet de la discussion. Ils permettaient également de communiquer les modalités pratiques de l'événement en indiquant la date, le lieu, le nom de l'étudiant, de son professeur et de la faculté concernée. Par ailleurs, certains exemplaires étaient remis en personne par l'impétrant à son dédicataire quelques jours avant la dispute. Les affiches gravées servaient ensuite de programme visuel indiquant le déroulement de la défense. Elles pouvaient enfin être conservées par les spectateurs comme objets de collection.

Les soutenances de thèses avaient des répercussions en termes de notoriété pour les institutions pédagogiques. Les débats argumentatifs constituaient un moment clé pour les jeunes gens, généralement issus de familles fortunées, qui saisissaient cette opportunité pour démontrer publiquement les compétences oratoires et intellectuelles acquises au cours de leur apprentissage⁴. Ils en profitaient pour se mettre en valeur auprès de personnes influentes – princes, savants, ecclésiastiques – afin d'accéder à une élite sociale et érudite, de recevoir un soutien et d'étendre leur réseau de relations⁵. De plus, le dédicataire participait parfois au financement de la défense publique, et les affiches le glorifiant constituaient ainsi un moyen de le remercier. Enfin, son autorité politique ou religieuse apportait d'une certaine manière une garantie de l'accomplissement de la formation du lauréat. Cette reconnaissance intellectuelle était mise en scène au cours d'une cérémonie festive

• 3 – DUBOIS Christine, « L'image "abyinée" », *op. cit.*, p. 1.

• 4 – MEYER Véronique, « Les thèses, leur soutenance et leurs illustrations dans les universités françaises sous l'Ancien Régime », in Claude JOLLY et Bruno NEVEU (dir.), *Éléments pour une histoire de la thèse*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 45, 52.

• 5 – *Ibid.*, p. 69-72. L'institution pédagogique espérait, elle aussi, retirer des bénéfices de cette manifestation publique d'estime envers le dédicataire.

s'accompagnant de solennité et d'apparat, conçue pour divertir les spectateurs et marquer durablement leurs esprits. L'éloge du dédicataire lors de la défense publique est reflété dans la mise en page des placards réalisés à cette occasion. La littérature consacrée à la pratique de l'illustration de thèses a bien mis en évidence sa fonction principalement encomiastique. Les représentations réalisées aux marges des conclusions ne se rapportent pas tellement au contenu scientifique de ces imprimés. En réalité, l'iconographie visait à renforcer la dédicace écrite à travers des dispositifs visuels élaborés mêlant blasons, portraits, personnifications, emblèmes, scènes historiques, mythologiques ou allégoriques.

Le geste de la dédicace a gouverné durablement la production et la circulation des livres à l'époque moderne⁶. Cette pratique, consistant à donner un travail scientifique, littéraire ou artistique à quelqu'un de manière à lui rendre hommage⁷, est centrale dans l'économie du mécénat. En effet, l'offrande d'un ouvrage et son acceptation par le bienfaiteur impliquent la reconnaissance d'un engagement envers le donateur en retour – que ce soit accorder sa protection, un emploi ou une rétribution financière. Ainsi, ce geste, même s'il est assimilé à un cadeau, matériel et symbolique, doit en réalité être compris comme l'instrument d'un échange entre donateur et mécène⁸. La dédicace appartient à un système de don et contre-don dans lequel des relations de pouvoir sont établies et renforcées⁹. Antoine Furetière critique la pratique d'épîtres dédicatoires dans son roman satirique *Le roman bourgeois* (1666). En passant en revue la table des matières de la *Somme dédicatoire*, un livre imaginaire énumérant les règles de la dédicace, l'auteur pose la question de leur origine, se demandant si elles apparurent d'abord dans les affiches de thèses ou dans des volumes¹⁰. Plus loin, il se moque de « l'auteur dédiant et

• 6 – CHARTIER Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 81-106.

• 7 – « Dédier signifie offrir un livre à quelqu'un pour lui faire honneur, et avoir l'occasion de faire son éloge, et souvent pour en espérer *vainement* quelque récompense » (FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leirs, 1690, p. 583).

• 8 – CHARTIER Roger, *Culture écrite et société*, op. cit., p. 101-102. Voir aussi KETTERING Sharon, « Gift-Giving and Patronage in Early Modern France », *French History*, n° 2, 2, 1988, p. 131-151, et VERBEKE Demmy, « The Dedicatory Epistle in an Historical Perspective: A Brief Overview », *Gulden Passer*, n° 89, 2, 2011, p. 269-274.

• 9 – DIU Isabelle, « Enjeux de pouvoir dans la République des Lettres. Préfaces et dédicaces d'Erasmus pour ses éditions et traductions d'œuvres classiques et patristiques », in Dominique DE COURCELLES (dir.), *Le pouvoir des livres à la Renaissance*, Paris, École nationale des chartes, 1998, p. 65-76.

• 10 – FURETIERE Antoine, *Le roman bourgeois*, Paris, Barbin, 1666, p. 364 : « *Chapitre IV. Laquelle est la plus ancienne des dédicaces, celle des thèses ou celle des volumes; et de la profanation qui en a esté faite en les mettant au bas des simples images.* »

mendiant » en signalant le prix excessif du satin utilisé pour l'impression de la thèse¹¹. Ces mentions nous indiquent que la dédicace était inséparable des placards de thèses au XVII^e siècle.

Mise en abyme *ad infinitum*

Un motif fréquemment utilisé dans les gravures de thèses consiste à représenter le moment de la donation de l'affiche elle-même. Le placard académique de Claude de Foucault, dédié à Henri de Mesmes¹², reproduit de manière condensée sa propre mise en page¹³ (fig. 1). Il a été gravé par Michel Lasne d'après Charles Le Brun en 1646. Le don porte à la fois sur le travail scientifique – les conclusions philosophiques – et de manière métonymique, sur son médium – l'affiche gravée qui, au cours de la période baroque, se transforma en véritable œuvre d'art.

Selon ce procédé, l'étudiant remet à son protecteur un exemplaire réduit du placard imprimé, constitué à la fois de la gravure et du texte scientifique et, en général, à peine esquissé. Le portrait du soutenant répond à un canevas relativement standard. Son visage peut présenter des traits individualisés, mais son attitude générale est soumise aux règles du décorum. Le jeune homme est habituellement en train de marcher vers son bienfaiteur, il se courbe légèrement en signe de respect et il lui remet un vélin ou un livret. En revanche, la représentation du dédicataire est plus élaborée, et son identité sert de source d'inspiration pour l'iconographie générale de la gravure¹⁴. La partition spatiale gauche-droite est respectée, observant la préséance traditionnelle de la dextre sur la senestre qui traverse tout l'art occidental¹⁵. L'affiche figurée se répète une seconde fois à l'intérieur d'elle-même et on peut imaginer le processus s'opérer virtuellement vers l'infiniment petit. Effectivement, même si le graveur s'est arrêté après une ou deux ré duplications, celles-ci suffisent pour suggérer la possibilité de régression infinie¹⁶. L'œuvre est dès lors réflexive, puisqu'elle se prend pour objet, et elle combine cette notion de réflexivité avec une relation d'enchâssement, occasionnant une gravure dans la

• 11 – *Ibid.*, p. 369 et 379.

• 12 – Henri de Mesmes (1595-1650) fut reçu conseiller en 1608. Louis XIII l'éleva en 1627 à la dignité de président à mortier au Parlement de Paris, fonction qu'il exerça jusqu'à sa mort.

• 13 – GADY Bénédicte, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 227.

• 14 – DIELS Ann, "Uit de schaduw van Rubens". *Prentkunst naar Antwerpse historieschilders*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2009, p. 45-46.

• 15 – DUBOIS Christine, « L'image "abymée" », *op. cit.*, p. 5-6.

• 16 – WHITE John J., « The semiotics of the *mise-en-abyme* », in Olga FISCHER et Max NÄNNY (dir.), *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 36-40.

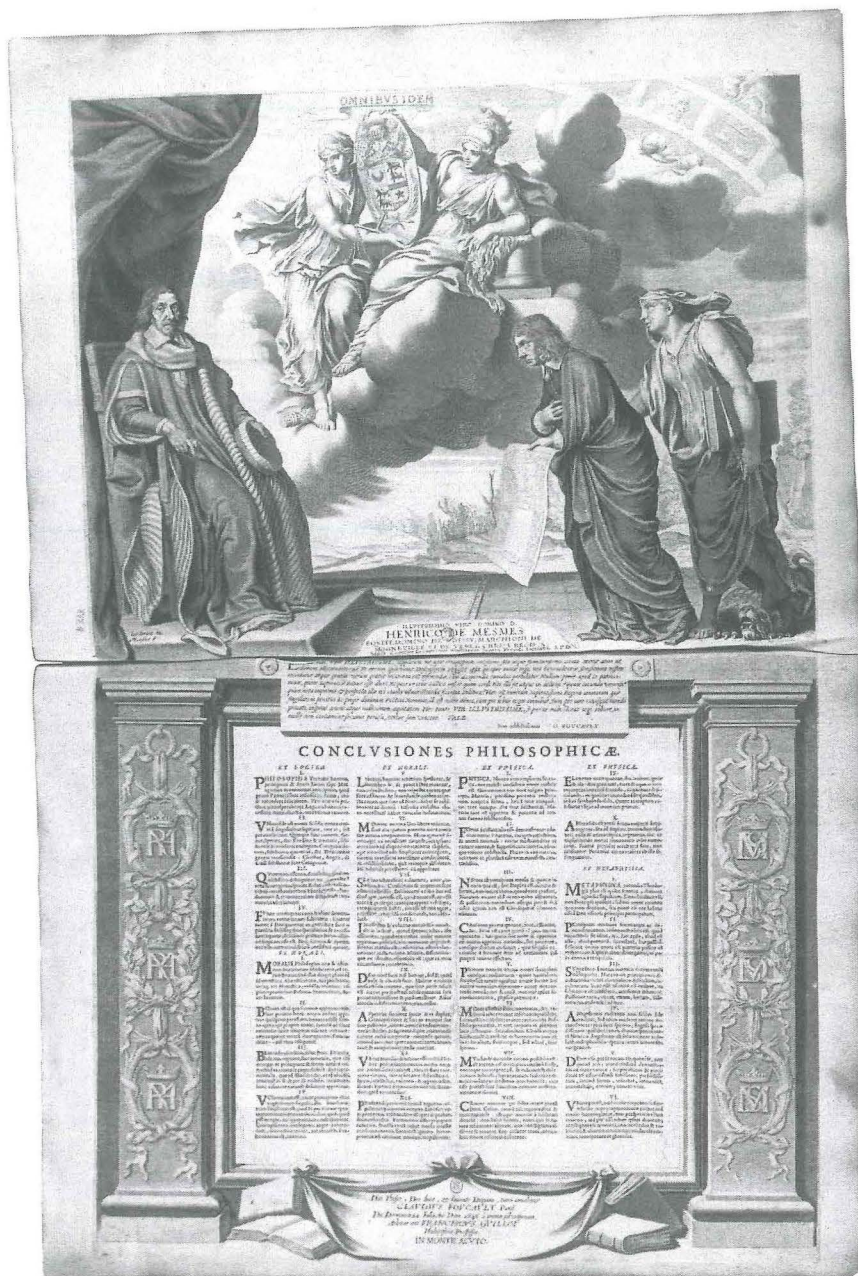




Fig. 2.



Fig. 3.

gravure. Selon Bernard Vouilloux, cette structure est typiquement une procédure d'échantillonnage et d'exemplification, puisqu'elle désigne à l'attention du spectateur l'image enchâssée, identique à l'image enchâssante¹⁷.

Le dispositif de mise en abyme *ad infinitum* apparaît aussi dans le placard réalisé par Michel Natalis d'après Cornelis Schut pour une thèse de droit. Elle fut soutenue en 1643 à l'université de Louvain, sous la direction des professeurs Jacob Santvort et Théodore van Tulden¹⁸ (fig. 2).

Georges et Wolfgang de Rosenberg présentent leur travail à Ferdinand III d'Autriche (1608-1657). L'empereur siège sur un trône sous un dais monumental, en face d'une colonne surmontée de l'aigle des Habsbourg. Des putti portent une balance, une branche d'olivier, une épée, un compas, une règle, un plomb et un livre ouvert, attributs référant à la Paix, à la Justice et aux Arts Libéraux. Sur la droite, les deux frères, descendants d'une famille noble autrichienne, sont identifiables par leurs armoiries. L'affiche qu'ils tiennent en main montre au spectateur la scène entière, avec une précision remarquable, incluant une version encore plus réduite d'elle-même (fig. 3). La gravure a été réalisée cinq ans avant la fin de la guerre de Trente Ans et fait référence aux conflits auxquels le monarque tentait de mettre un terme¹⁹.

Les gravures de thèses pouvaient également prendre la forme de frontispices inaugurant l'espace écrit du livre qui contenait le travail académique. Dans un dessin d'Abraham van Diepenbeeck, peintre d'histoire de l'entourage de Rubens, le placard enchâssé est esquissé dès le premier stade de réalisation (fig. 4). L'objet du don est ici un ouvrage dédié à la Vierge à l'Enfant, et décoré de la scène gravée l'incluant. Le même motif apparaît dans une gravure de thèse siennoise datant de 1692²⁰ (fig. 5) et dans une estampe bruxelloise de 1718 (fig. 6).

Elles accueillent en leur sein une réplique miniaturisée d'elles-mêmes, présentées par l'étudiant à son dédicataire. La représentation schématisée de l'affiche est pliée en deux pour s'adapter au format d'un livre. La première gravure a été réalisée par Arnold van Westerhout d'après Francesco Trevisani et est dédiée à Cosme III de Médicis (1642-1723), qui avait financé la défense publique d'Ales-

• 17 – VOUILLOUX Bernard, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, p. 133-134.

• 18 – Van Tulden (mort en 1645), devint professeur de droit civil à l'université de Louvain en 1620 après avoir étudié l'éthique, la politique et le droit, et obtint son titre de docteur en 1633 (BERGMANS Paul, « Tulden [Théodore van] », in Henri PIRENNE [dir.], *Biographie nationale*, t. XXV, Bruxelles, Émile Bruylant, 1930-1931, col. 833-834).

• 19 – Ferdinand III joua un rôle dans les négociations de paix de Prague avec les états protestants en 1635. Voir DIELS Ann, « *Uit de schaduw van Rubens* », *op. cit.*, p. 55-56.

• 20 – PEZZO Annalisa, *Le tesi a stampa a Siena nei secoli XVI e XVII. Catalogo degli opuscoli della Biblioteca comunale degli Intronati*, Milan, Silvana, 2011, p. 173-174.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

sandro Zondadari. L'eau-forte réalisée pour une dispute académique à l'université de Louvain a été commanditée par Gothard Joseph, comte de Dernath, à Jean-Baptiste Bertherham et Claude Duplessis²¹. Elle a été conçue en l'honneur de Charles VI, empereur des Romains (1685-1740), et célèbre sa victoire sur les Turcs²². Dans tous ces exemples, la reproduction à perte de vue d'un même élément, le placard de thèse, s'engendrant l'un l'autre suggère une vertigineuse régression sans fin²³.

• 21 – JACOBS Alain, « Johann-Baptist Bertherham. Un graveur prolifique au service de l'édition bruxelloise autour de 1700 », *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, n° 3, 2010, cat. n° 479.

• 22 – Sous son règne, les troupes impériales remportèrent sur les Turcs les victoires de Peterwaradin (1716) et de Belgrade (1717), et les forcèrent à signer la paix de Passarowitz (1718).

• 23 – ANKER Valentina et DÄLLENBACH Lucien, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes », *Art International*, n° 19, 2, 1975, p. 28-32, 45-48.

Fonction méta-narrative

La réflexivité qu'implique le phénomène des images dans les images témoigne de la prise de conscience artistique à la période médiévale et moderne. Leur développement émergea en Italie aux alentours de 1300. Les peintures sur panneaux, fresques, chapiteaux sculptés, mosaïques, vitraux d'églises et enluminures de manuscrits médiévaux contiennent un grand nombre d'images enchâssées, appartenant à des médiums très divers²⁴. Le procédé s'est ensuite amplifié dans la peinture de la première modernité, se manifestant notamment par des autoportraits d'artistes²⁵ et des scènes d'atelier. Victor Stoichita a montré que la réflexion visuelle permise par la métapeinture a été un facteur clé dans l'établissement de la condition moderne de l'art²⁶. Lorenzo Pericolo englobe dans cet épiphénomène de l'auto-assertion de la peinture moderne « toute la gamme de procédés picturaux à travers lesquels la peinture met en scène sa fictionnalité : exposer son mécanisme interne, dévoiler sa réalisation, ou thématiser son fonctionnement ou sa production²⁷ ».

L'autoreprésentation souligne le caractère d'image et d'*artificium* de l'œuvre et affirme sa valeur artistique. Elle assume un rôle publicitaire en faveur de son propre style²⁸. À cette fin, la formule offre l'opportunité de visualiser le récit des événements clés de la vie des œuvres, notamment leur propre création et donation²⁹. Dans le premier cas, l'emphase est portée sur le geste pictural³⁰. Dans

• 24 – BOKODY Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350). Reality and Reflexivity*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 3-5.

• 25 – Voir à ce sujet VERSTEGEN Ian, « Between Presence and Perspective: The Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 71, 4, 2008, p. 513-526.

• 26 – STOICHITA Victor, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2^e édition revue et corrigée, Genève, Droz, 1999.

• 27 – PERICOLO Lorenzo, « What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later », in Victor STOICHITA (dir.), *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, nouvelle édition mise à jour, Londres, Harvey Miller, 2015, p. 11-13.

• 28 – STOICHITA Victor, « L'Effet Don Quichotte. Le problème de la frontière esthétique dans l'œuvre de Murillo », in Thierry LENAIN et Rudy STEINMETZ (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 89, et CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, op. cit., p. 39.

• 29 – Bokody englobe néanmoins les représentations de donation de l'œuvre terminée dans la catégorie des représentations de l'élaboration de l'image (qu'il distingue des figurations de vénération de l'image), considérant le don d'une œuvre comme l'aboutissement de son processus de création (BOKODY Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350)*, op. cit., p. 13-14).

• 30 – De nombreuses études se sont penchées sur la mise en scène du scénario de production en peinture. Nous citerons GEORGEL Pierre et LECOQ Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*, cat. d'exposition au musée des Beaux-Arts de Dijon, 17 décembre 1982-28 février 1983, Paris, Adam Biro, 1987; STOICHITA Victor I., « Images du peintre/images du peindre », in Victor STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, op. cit., p. 265-351; ZSUZSA Gonda, *Pictures within Pictures. The Artist*

le second, les autoréférences sont utilisées pour renforcer le symbolisme du don en insistant visuellement sur l'acte de présentation de l'objet lui-même³¹. Parmi les nombreux exemples d'autoréférences picturales liées à l'acte de donation, il convient de mentionner une des mosaïques de la basilique Sainte-Sophie de Constantinople, datant de 944. Elle se met doublement en scène : à gauche de la composition, Justinien offre à la Vierge Marie une maquette de l'église qui abrite la mosaïque, et à droite, Constantin tient une version miniature de la ville de Constantinople qui elle-même englobe Sainte-Sophie. De même, au bas de la fresque du *Jugement dernier* réalisée par Giotto di Bondone dans la chapelle Scrovegni à Padoue (vers 1305), le commanditaire fait don aux trois Marie d'un modèle de l'édifice dans lequel la peinture murale prend place. De nombreuses miniatures de manuscrits présentent également des figurations du codex qui les contient. C'est notamment le cas de l'enluminure de présentation décorant le frontispice des *Chroniques de Hainaut* attribuée à Rogier Van der Weyden (1447-1448)³². Le commanditaire de la traduction française de cette histoire du comté de Hainaut y est figuré offrant le volume à Philippe le Bon.

Cependant, si ce phénomène de l'image dans l'image est fréquent dans l'art occidental, la représentation identique (mais en format abrégé) d'une image au sein d'elle-même apparaît de manière beaucoup plus exceptionnelle. La forme abyssale de l'autoreprésentation ne constitue pas une simple représentation dans la représentation, exhibant une œuvre générique, mais elle acquiert un degré supplémentaire puisqu'elle désigne dans ces occurrences l'image en question³³. Un cas unique de mise en abyme à l'infini dans la peinture médiévale est le *triptyque Stefaneschi*, peint par Giotto et son atelier vers 1300-1330 et conservé aux musées du Vatican. Son commanditaire, le cardinal Giacomo Stefaneschi, présente à saint Pierre une copie miniature du retable, fort détaillée et très similaire à la composition qui l'englobe. Ce modèle contient lui-même une réplique encore plus petite de l'œuvre, toujours tenue par le cardinal. Celle-ci est cette fois seulement figurée

and the Public over Five Centuries of Graphic Art from Burgkmair to Picasso, trad. par Pokoly Judit, cat. d'exposition, 1^{er} décembre 2005-27 mars 2006, Budapest, musée des Beaux-Arts de Budapest, 2005.

• 31 – WHATLING Stuart, « Putting Mise-en-Abyme in its (Medieval) Place », *Medieval mise-en-abyme. The object depicted within itself*, collection d'articles mis en ligne par le Courtauld Institute en février 2009, [<http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/Mise-en-abyme.pdf>], consulté le 17 mars 2014.

• 32 – Conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles), dép. des Manuscrits, inv. n° MS.9242.

• 33 – GADY Bénédicte, « La gravure dans la gravure. Exercices visuels et sémantiques », in Peter FUHRING, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE et Marianne GRIVEL (dir.), *L'estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des chartes/Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 452.

par une tache d'or, mais sa forme suffit à évoquer le cadre de bois du retable. Le peintre italien utilise ce procédé de la régression à l'infini afin de pouvoir faire figurer – deux fois – le commanditaire au sein même de l'œuvre picturale, et d'insister sur son rôle de donateur³⁴.

Les images autoréflexives³⁵ de la scène de donation apparaissent également dans l'iconographie des placards de thèses, alors adaptées au contexte spécifique des défenses académiques au XVII^e siècle. De telles représentations se rapportent à une stratégie consciente de *narrativisation* du don et de son acceptation. Grâce au motif de la gravure dans la gravure, cet acte est inscrit de manière pérenne au sein de l'œuvre même, de façon à revendiquer le mérite dû à l'objet et à son donateur, ainsi qu'à rappeler la générosité du dedicataire. Ces images affirment le statut d'auteur de l'étudiant³⁶, de même qu'elles insistent sur le rôle de mécène de son protecteur. De cette manière, elles créent un éloge réciproque : l'autorité morale et le pouvoir politique du patron bénéficient au jeune candidat et le savoir de l'étudiant a un impact positif sur la réputation du dedicataire. Selon William Eamon,

« les vertus princières étaient largement décrites et louées dans la littérature de cour et dans les dédicaces de livres à des mécènes. Cela donna lieu à un idéal culturel puissant, le "prince érudit". Ce culte, qui développait l'image platonicienne du philosophe-souverain combinant pouvoir et sagesse, créa la formule *Sapientia/potentia* qui devint conventionnelle aux XVI^e et XVII^e siècles³⁷ ».

De ce point de vue, les gravures de thèses peuvent être considérées comme des allégories de l'éducation : le patron, qu'il soit un prince ou un dignitaire influent, était présenté comme un modèle ou miroir pour le jeune étudiant. Il avait, en effet, les compétences et le comportement vertueux que le candidat cherchait à acquérir

• 34 – BOKODY Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350)*, op. cit., p. 14-15.

• 35 – Selon B. Leconte, « il est souvent abusivement question d'"auto-réflexivité". Pourquoi ce pléonasmisme alors qu'il semble logique de s'en tenir à la nomination de/réflexivité/? De fait, ce n'est que dans la véritable image en abyme que l'on pourrait éventuellement parler d'"autoréflexivité" (= image qui donne à voir, à l'intérieur d'elle-même, sa propre reproduction) » (LECONTE Bernard, *Images abymées : essais sur la réflexivité iconique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 14).

• 36 – Ce qui n'était pas nécessairement le cas : les conclusions étaient plus une synthèse des sujets enseignés que des théories innovantes proposées par les candidats. Voir RIDDER-SYMOENS Hilde de, « De praktijk van kennisoverdracht aan de Europese universiteiten voor 1800 », in Geert VANPAEMEL, An SMETS et Katharina SMEYERS (dir.), *Ex Cathedra. Leuvense collegedictaten van de 16de tot de 18de eeuw*, Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, 2012, p. 14-17.

• 37 – EAMON William, « Court, Academy, and Printing House: Patronage and Scientific Careers in Late-Renaissance Italy », in Bruce T. MORAN (dir.), *Patronage and Institutions. Science, Technology, and Medicine at the European Court, 1500-1700*, Rochester, Boydell Press, 1991, p. 32-33.

et imiter de manière à pouvoir intégrer l'élite de la société³⁸. La médiation entre les deux protagonistes est précisément opérée par l'affiche figurée dans l'image.

La mise en abyme, bien qu'elle occupe une place visuelle minimale dans les compositions de thèses habituellement très chargées, remplit une fonction énonciative centrale³⁹ puisqu'elle permet de réitérer, cette fois dans la représentation graphique, la dédicace déjà inscrite dans la lettre. Plus encore, le dispositif agit comme méta-narration⁴⁰, dans le sens où il montre au spectateur-lecteur le contexte qui justifie la réalisation de l'affiche imprimée, sa donation qui précède la défense publique. Le destinataire (l'étudiant), le destinataire (son mécène), le canal (matérialisé par l'affiche miniature), le référent (les sujets enseignés, fréquemment représentés sous la forme de personnifications, d'attributs ou d'instruments scientifiques) et le code d'écriture (la langue latine modelée dans la forme traditionnelle de l'argumentation académique), tous les éléments constitutifs de l'instance de communication sont donnés à voir de manière schématisée en marge du, ou plutôt des messages transmis : les conclusions scientifiques et la dédicace verbale.

Ces représentations combinent deux des trois types de mise en abyme théorisés par Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire*⁴¹. Elles correspondent d'une part à une mise en abyme de l'énoncé, établissant un rapport littéral entre l'image enchâssante et celle enchâssée, et d'autre part à une mise en abyme énonciative, portant ici sur les circonstances dans lesquelles l'œuvre enchâssée était exhibée, la soutenance académique schématisée par l'instant de la dédicace⁴². Étant donné les enjeux sociaux et politiques manifestes des gravures de thèses, ces dernières remplissent d'abord une fonction conative, centrée sur le récepteur du message. À travers sa valorisation, elles visent à déclencher chez lui un comportement actif. De plus, la mise en abyme, en figurant l'échange communicationnel même, renforce la fonction essentiellement métalinguistique de la représentation. L'accent est bien mis sur la relation qu'entretient (ou désire entretenir) le candidat avec son protecteur.

Paratexte

La mise en abyme de la dédicace de thèse s'insère dans des mises en page complexes, associant de façon complémentaire des éléments verbaux et graphiques. La représentation gravée prend de plus en plus de place dans la composition générale

• 38 – GOTTARDO Ketty, *The Barberini and their Use of the Printed Image*, thèse de doctorat, University of London (Courtauld Institute of Art), Londres, 2012, p. 207-217.

• 39 – GADY Bénédicte, « La gravure dans la gravure », *op. cit.*

• 40 – WHATLING Stuart, « Putting Mise-en-Abyme in its (Medieval) Place », *op. cit.*, p. 2.

• 41 – DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

• 42 – VOIR VOUILLOUX Bernard, *L'œuvre en souffrance*, *op. cit.*, p. 136-139.

au cours du XVII^e siècle, jusqu'à occuper parfois tout l'espace disponible et à inclure alors le texte. Dans un souci de visibilité, de nombreux dispositifs d'encadrement permettent de faire ressortir telle ou telle inscription parmi le foisonnement d'informations, propre à l'esthétique baroque. Des cartouches, médaillons, banderoles, tentures en trompe-l'œil, cadres architectoniques font par exemple ressortir le nom du dédicataire, le sujet de la dispute, une citation biblique ou littéraire ou bien la mention d'un contexte historique particulier. Stoichita souligne l'importance du cadre dans l'établissement de l'auto-identité de la peinture de la première modernité, et décrit la procédure d'encadrement comme potentiellement intrinsèque à la métapeinture. Son rôle essentiel est d'isoler l'image comme objet esthétique⁴³.

En effet, la mise en abyme fournit elle aussi une structure de cadre, puisque l'affiche se cadre elle-même à l'infini. Grâce à cette insertion, le message et l'image de sa communication orale coexistent dans un médium unique, permettant un voyage optique constant de l'un à l'autre. Ces deux systèmes de représentation mutuellement emboîtés interagissent de manière à créer une dynamique de lecture. La contemplation de l'image s'effectue parallèlement au déchiffrement du texte. Le document était destiné à être vu, lu et même entendu simultanément par le public de la soutenance, et il fait découvrir au spectateur-lecteur le mécanisme de communication qui a présidé à son élaboration. L'organisation spatiale et la juxtaposition des signes visuels et textuels sur une seule page ne sont pas exclusivement caractéristiques des affiches de thèses. Celles-ci appartiennent à la tradition de l'estampe éphémère, qui comprend notamment les almanachs et les placards circonstanciels de nature politique ou littéraire. Ces affiches, qui étaient épinglées ou collées aux murs, combinent les pouvoirs de l'image et du texte dans des dispositions similaires aux planches académiques⁴⁴. Elles peuvent aussi contenir des mises en abyme qui explicitent leur propre contexte de diffusion, tel le colportage de rue, illustré dans un almanach de 1653 conservé au Louvre⁴⁵.

Dans les gravures de thèses, la composition enchâssée traduit la tension qui existe entre d'une part, le souhait d'affirmer le caractère immuable de l'écrit, et d'autre part la volonté de mettre en évidence le caractère événementiel, et par nature

• 43 – PERICOLO Lorenzo, « What is Metapainting? », *op. cit.*, p. 20.

• 44 – MEYER Véronique, « Du bandeau au placard », in Sophie JOIN-LAMBERT et Maxime PRÉAUD (dir.), *Abraham Bosse : savant graveur. Tours, vers 1604-1676, Paris*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 36-40, et GOLDSTEIN Carl, « Image and Text: Reading Single-Sheet Prints », in Carl GOLDSTEIN, *Print Culture in Early Modern France. Abraham Bosse and the Purposes of Print*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 118-125.

• 45 – FROSNE Jean, *Nous allons à l'an pire*, almanach de 1653 publié par Pierre Sainton, burin. Musée du Louvre, dép. des Arts graphiques, coll. Edmond de Rothschild, n° 26749. Voir PRÉAUD Maxime, « "Nous allons à l'an pire", à propos d'un almanach mural pour 1653 et de sa mise en abyme », *Nouvelles de l'estampe*, n° 245, 2013/2014, p. 4-14.

éphémère, de la défense publique. Cette tension correspond à la dimension bipolaire des représentations, envisagées tour à tour comme support matériel et concret et comme souvenir d'une circonstance particulière passée. Le paradoxe de l'image dans l'image offre une spéculation entre le réel et l'illusion, entre transparence et opacité du signe pictural, d'après les termes de Louis Marin⁴⁶. Comme le rappelle Christine Dubois, « à travers un tel procédé, c'est le rapport dialectique entre représentation et présentation, entre illusion de profondeur et planéité, qui a pu être problématisé⁴⁷ ». La gravure de thèse est non seulement une scène narrative de don, mais est aussi une construction, une surface réflexive qui renvoie à son propre acte de production-réception. La fonction du motif est donc double : morphologique et iconographique⁴⁸. D'apparence a priori anecdotique, il constitue néanmoins un opérateur d'échange dynamique entre l'écrit et l'image, réunis ici dans un médium unique. Il introduit une dimension de curiosité afin d'attirer l'attention du spectateur. L'autoreprésentation met en situation l'affiche imprimée, qui se trouve intégrée dans un tissu événementiel. La contextualisation de l'œuvre permet de préciser les intentions de son commanditaire, d'insister sur le statut de mécène attribué à son dedicataire et d'introduire le spectateur dans l'échange discursif.



En conclusion, les thèses illustrées donnent fréquemment lieu à une forme d'autoréférence procédant par enchâssement, afin de mettre en scène leur propre don. Cette stratégie figurative, à l'instar des personnifications, emblèmes, blasons armoriés, etc., permet de valoriser l'étudiant et son mécène. La réalisation des affiches gravées s'inscrivait en effet dans le cadre du patronage de cour et respecte une iconographie traditionnelle de la pratique très codifiée de la dédicace, adaptée ici à un contexte académique. La remise d'exemplaires à des personnages importants constituait pour l'impétrant une excellente façon de s'attirer leur bienveillance, et confirmait l'existence d'une relation de patronage et de protection⁴⁹. Le moment de la dédicace précédait la défense publique, lors de laquelle le candidat à l'obtention d'un grade démontrait ses connaissances et son éloquence. L'événement public, qui s'est développé en cérémonie fastueuse dans les universités et collèges jésuites de l'époque moderne, autorisait une manifestation du savoir ainsi qu'une mise en scène du pouvoir. Le motif de l'image dans l'image présent dans les placards de thèses traduit ces deux dimensions. Au-delà d'une

• 46 – MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, 1988, p. 63.

• 47 – DUBOIS Christine, « L'image "abymée" », *op. cit.*, p. 1.

• 48 – CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, *op. cit.*, p. 23.

• 49 – CHARTIER Roger, *Culture écrite et société*, *op. cit.*, p. 86.

représentation réflexive à caractère ludique, la mise en abyme propose un discours méta-narratif en évoquant le contexte d'existence de l'œuvre. Cette « enclave » est supposée clarifier l'ensemble ou, en tout cas, est capable de le faire⁵⁰. Les deux moments du processus communicatif, l'émission (manifestée par l'énumération des positions scientifiques) et la réception (le don au dédicataire en vue de la soutenance), sont réunis sur un médium unifié, qui pouvait ainsi être analysé et contemplé dans le même temps, par l'intermédiaire de l'image enchâssée.

• 50 – RON Moshe, « The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme », *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n° 8, 2, 1987, p. 419.