



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Claire Latxague**

L'image dans le récit La Cage ou la mise en abyme iconique

En 1972, Martin Vaughn-James réalise l'ensemble des dessins qui composent *La Cage*, bande dessinée sans personnages inspirée par le Nouveau Roman¹ et construite sur le principe d'un livre générateur d'images. Le récit consiste en une succession de dessins disposés en doubles pages représentant différents espaces et accompagnés par un texte qui relate le fonctionnement d'une machine et décrit, souvent à contretemps (à contrimage), ce que figurent les dessins. Le regard qui guide notre lecture traverse des étendues désertiques, gravit les marches d'un tertre, tourne sur lui-même dans une chambre, se rapproche progressivement d'un générateur électrique, parcourt les pièces d'un musée et s'enfonce dans les rues d'une grande ville, accompagné par le texte en voix *off*. Tous ces espaces sont dessinés à différents états de leur érosion, jusqu'à la ruine, par un effet de va-et-vient dans le temps, auquel se superpose l'écho textuel des images. Enfin, différentes vues d'une cage au milieu du désert, ponctuent la

¹ Voir la préface de Martin Vaughn-James, « La Cage ou la machine à fabriquer des images », dans *La Cage*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2006, pp. 5-7.

narration de leur apparition énigmatique. Le récit va se dérouler dans tous ces espaces et se construire sous les yeux du lecteur.

De quel récit s'agit-il ? Fidèle aux principes énoncés par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, nul personnage n'est figuré dans *La Cage* mais, pour autant, la question de l'humain n'en est pas absente. Les traces de son passage – lits défaits, vêtements froissés – peuplent les images du récit. J'émetts l'hypothèse que l'humain évoque ici un créateur, écrivain, peintre ou photographe, dont la présence se laisse deviner grâce à quelques indices dans la chambre (feuilles blanches sur le bureau) ainsi que dans les pièces du musée (cadres et toiles vierges, outils d'enregistrement et de reproduction...). Dans l'un de ses carnets, retranscrits par Thierry Groensteen dans son précieux essai *La Construction de La Cage*, Martin Vaughn-James décrit les principes de ce récit sans personnage :

Dans *La Cage* j'ai tenté une expérience que je qualifierais de point-zéro pour le personnage : il était totalement éliminé. (...) À la traditionnelle *identification* du lecteur avec un personnage donné, j'aimerais substituer sa *participation* à la création, non seulement d'un 'personnage', mais du récit entier. (...) Je crois qu'à partir de maintenant le personnage ne peut exister que comme l'un des procédés *créatifs* dans la construction d'un *réseau narratif* omnipotent. En ce sens, le personnage est devenu, non plus le fondement *du* récit mais inséparable de lui : le récit *est* le personnage².

Lire *La Cage* c'est alors suivre les aventures du récit lui-même, voir dans chaque image la mise en place de ses mécanismes et se laisser prendre dans l'engrenage.

L'un des procédés fondateurs du récit consiste en l'auto-engendrement par un dispositif vertigineux de mises en abymes. Les images tissent un réseau achronologique par effet de rappel et de substitution de motifs graphiques qui se répètent d'une page à l'autre. Images répétitives, « autocumulatives », selon l'expression de Martin Vaughn-James, images enchâssées qui font récit dans leur succession tout en malmenant la logique linéaire de la narration. Redites par le

² T. Groensteen, *La Construction de La Cage. Autopsie d'un roman visuel*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « For intérieur », 2002, pp. 59-60. Les italiques reprennent les mots soulignés par l'auteur dans ses carnets.

flot du texte, « pianola perpétuel et infernal »³, elles font entrer le lecteur dans une logique de déjà-vu qui l'oblige à prendre position au cœur du dispositif narratif, à trouver sa propre voie dans cette galerie des glaces.

Mon propos est d'étudier l'usage de la mise en abyme dans ce livre-machine en ce qu'elle dévoile les mécanismes de sa composition tout en bouleversant les repères du lecteur pour mieux l'impliquer dans sa tâche. Je suivrai, pour ce faire, la linéarité du récit telle qu'elle est mise en pages par Martin Vaughn-James dans son livre.

Construction du récit

La matière créatrice

Au seuil de *La Cage*, trois doubles pages où alternent pages paires vierges et pages impaires comportant une image. La succession des trois images crée un mouvement de rapprochement vers un grillage. Derrière les croisillons de fer s'étend un désert de terre et de pierres ; structure et infini. Ces pages, comme faisant office de prologue, figurent déjà par l'image l'entrée du lecteur dans le livre. La première image est encadrée par le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur, la deuxième accompagne une dédicace, la troisième est muette. Première mise en abyme de l'acte de lecture, ces pages liminaires indiquent que nous sommes déjà entrés dans la cage.

Ainsi que l'explique Marc Avelot⁴ dans son analyse détaillée de cet incipit, l'alternance des pages blanches et des pages dessinées énonce les règles selon lesquelles se construit toute l'œuvre, elle « établit les principes cardinaux de son fonctionnement »⁵. Le blanc des pages vierges envahit la double page qui fait office de transition entre le prologue et le début du récit, attirant l'attention du lecteur vers la matière-même du livre. *La Cage* naît de la rencontre entre deux matières génératrices d'œuvre, la surface vierge du papier et le noir de l'encre.

³ Voir la préface de Martin Vaughn-James, *Op.cit.*, p. 7.

⁴ Voir Marc Avelot, « L'encre blanche. Les ouvertures d'un album moderne », dans *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris-Angoulême, Colloque de Cerisy, Futuropolis-CNBDI, 1988, pp. 157-173.

⁵ M. Avelot, *Op.cit.*, p. 158.

Cette rencontre marque le début du récit, début également de la numérotation des pages, uniquement de paire en paire, de diptyque en diptyque. Dans de grandes étendues sauvages, le lecteur commence à suivre les métamorphoses de l'encre qui le conduisent à l'ascension d'un tertre. Une rangée de pages vierges, au sommet de fins poteaux, se perd dans une ligne de fuite. À chaque diptyque, les pages en enfilade sont progressivement couvertes d'encre puis se transforment en objets noirs à trois dimensions. Par un processus d'accumulation, nous passons de l'encre comme matière informe à sa précipitation, au sens chimique du terme, sous la forme d'outils modernes de création, (magnétophones, machines à écrire, appareils photographiques...) et d'instruments de mesure (calendriers, horloges, compas...). Objets d'encre, mous et luisants, dont on ignore s'ils sont en cours de formation ou de décomposition. L'encre est le premier élément dont on puisse suivre l'évolution dans le livre au moment même où elle devient œuvre.

Ce n'est peut-être pas sans ironie que les images nous invitent à entamer un voyage initiatique vers le tertre, sanctuaire édifié par l'homme pour dire sa puissance et se rapprocher du divin. Tantôt pyramide précolombienne en ruines, tantôt temple stylisé aux lignes pures, ces deux versions d'un même objet (pp. 18-32) se reflètent l'une l'autre dans un effet de miroirs qui établit une équivalence entre réel et idéal, entre passé et futur. L'évocation de la civilisation précolombienne nous introduit dans une perception cyclique et ritualisée du temps renforcée par le dédoublement du récit dans le jeu de miroirs⁶. L'œuvre en train de se construire est à la fois déjà en ruines et encore vierge de toute lecture. Son passé et son futur se rencontrent dans les diptyques du livre.

Au sommet de cette représentation idéale de la création, une grande tache d'encre jaillit au milieu de cinq monolithes couverts par des draps qui se transforment, au diptyque suivant, en cinq meubles dans une chambre (p. 34). D'une page à l'autre – d'une cage à l'autre – le lecteur passe du temple de la création à la chambre de l'auteur.

⁶ Voir Tadeusz Kowzan, « L'art en abyme », dans *Diogène*, n° 96, Paris, Gallimard, octobre-décembre 1976, pp. 74-100.

Les objets de l'auteur

Qui dit mise en abyme dit souvent auto-représentation de l'auteur dans son œuvre. Pour Lucien Dällenbach, la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence « la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit »⁷. Daniel Bounoux parle, lui, d'« autoréférence » au sujet de ces romans où « surgissent des épisodes de lecture et d'écriture, où nous pouvons reconnaître une description du travail de l'auteur lui-même, et donc en particulier la genèse et le fonctionnement (la « pragmatique ») du propre texte que nous lisons »⁸. Or, dans *La Cage*, il ne reste d'un hypothétique auteur que les objets qui permettraient de le représenter.

La chambre (pp. 34-40) est le lieu où l'on se sent le plus près de la possibilité d'un personnage. Elle est meublée de deux chaises, d'un bureau, d'un lit et d'une armoire. Il ne reste, en guise de peau, que quelques vêtements sur les chaises, des feuilles blanches sur le bureau. Enveloppe du corps et corps de l'œuvre qui va s'écrire. Chacun des quatre murs de la pièce contient un reflet ou une ouverture sur l'extérieur : une porte, un placard, une fenêtre et la glace de l'armoire. Par un effet de proximité visuelle, leur forme rectangulaire rappelle également celle des feuilles, l'ensemble étant, à son tour, contenu dans le cadre de l'image et le rectangle de la page. Cet effet d'enchâssement, encore discret, va s'accroître au fil des pages.

Les feuilles vierges pourraient indiquer que l'on se trouve dans la chambre de l'auteur, mais elles restent blanches, en contraste avec la nuit d'encre que l'on voit à travers la fenêtre. En revanche, la chambre se remplit peu à peu de sable. De nouveau, la progression de la matière est la seule action que l'on puisse suivre et qui marque le passage du temps, transformant la pièce en sablier. Au mur apparaissent des tableaux dont le motif mute à chaque page : conservant sa forme, il change de matière, se fossilise, puis devient végétal.

⁷ L. Dällenbach, « Variations sur un concept », *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 25.

⁸ D. Bounoux, « Littérature et autoréférence (suite). Le grand jeu de l'auto », *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 1989, p. 92.

Mais l'auteur est-il vraiment absent ? Le texte qui accompagne ces images (pp. 34-40) semble reprendre les hésitations du dessinateur, paraphraser le dessin et l'interpréter, comme si le texte faisait et lisait l'image en même temps :

peut-être est-ce la nuit / la lumière réduisant toutes choses à une surface unique et continue
comme si la pièce et tout son contenu / avaient été recouverts d'un même film gris et luminescent
durcissant jusqu'à former une sorte de peau qui persiste / bien après que les objets qui lui ont donné forme et contour
se sont désintégréés

C'est dans cette relation entre lumière et matière, dans ce qui rend possible la perception des choses qu'œuvre et auteur se construisent mutuellement. L'auteur se trouve dans la perception des choses et leur mutation est le fait de son regard. Ainsi l'expliquait Alain Robbe-Grillet en réponse à ceux qui reprochaient au Nouveau Roman l'absence de personnages :

Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. [...]
Et, si l'on prend objet au sens général (...), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres : ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc. Et, dans une acception plus large (...), seront encore objets le souvenir (par quoi je retourne aux objets passés), le projet (qui me transporte dans des objets futurs : si je décide d'aller me baigner, je vois déjà la mer et la plage, dans ma tête) et toute forme d'imagination⁹.

La chambre n'est-elle pas justement le lieu où se projette l'imaginaire ? Le lit, celui où se construisent les rêves ? Ce lit se trouve précisément face à la fenêtre, d'abord complètement noire, et à travers laquelle le lecteur aperçoit ensuite un bâtiment avant de quitter la chambre et de se trouver face à lui (p. 42).

L'architecture d'un récit

La préface de Martin Vaughn-James nous éclaire sur la fonction de cet édifice :

⁹ A. Robbe-Grillet, « Nouveau Roman, homme nouveau », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 116-117.

[...] j'avais besoin d'une sorte de générateur qui pourrait produire des images atemporelles et autocumulatives, des images qui feraient boule de neige et s'élèveraient tel un château de carte. J'empruntai la façade d'une station de pompage électrique pour créer mon « générateur d'images »¹⁰.

Lit et générateur sont placés l'un face à l'autre, comme en reflet. Les pages qui représentent le bâtiment rappellent la progression vers le tertre. Chaque diptyque rapproche le lecteur de la porte du générateur et le représente dans un état de décrépitude plus avancé que le précédent. Jusqu'ici, le temps se traduisait par la mutation de la matière ; à partir de maintenant, le temps est également usure des choses que l'on perçoit, comme si la lecture érodait le livre lu.

Le texte qui accompagne cette séquence marque une nouveauté dans le récit avec l'évocation du son, la description de bruits qui peuvent aller jusqu'au cri. Il introduit en parallèle un champ lexical de l'appareillage industriel, comme si nous entrions dans une usine en pleine activité (p. 42) :

le son, soudain, là où précédemment il n'y avait, faibles, que le ronronnement, le sifflement des bobines et des collets sur leurs axes ou, parfois, le cliquetis assourdi des roues à rochet et des dents huilées

Mais de quelle activité s'agit-il puisque plus nous tournons les pages du livre et plus le générateur tombe en ruines ? Texte et image semblent se contredire. Celui-là décrit une machine bicéphale qui n'apparaîtra jamais au fil des pages, « le cône du haut-parleur et le projecteur » (p. 52). Celle-ci, en s'approchant de la façade, ne dévoile, au travers des trous et des fissures, qu'un aplat d'encre noir. Ou alors, faut-il comprendre que le texte décrit la machine fantôme que nulle image ne saurait représenter.

La première partie de *La Cage* pose ainsi les règles de sa construction. Elle peut être lue comme une mise en abyme prospective, telle que la définit Lucien Dällenbach dans l'une des typologies de son ouvrage :

En bonne logique, l'on distinguera donc trois espèces de mises en abyme correspondant à trois modes de discordance entre les deux temps : la première, *prospective*, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, *rétrospective*, réfléchit après coup l'histoire accomplie ; la troisième, *rétro-prospective*, réfléchit

¹⁰ M. Vaughn-James, *Op.cit.*, p. 7.

l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit¹¹.

Par la suite, nous aurons affaire à des mises en abyme rétro-prospectives car chaque avancée du récit fera retour sur les séquences précédentes puis sera revisitée par les suivantes. S'il m'est permis de jouer sur les mots, l'ensemble des pages que je viens d'analyser est à la fois reflet et réflexion à l'égard des suivantes. Réflexion sur la matière génératrice d'images, sur le fait créateur et reflet ou traduction en images de cette mécanique. En d'autres termes, « autothématisme » ou « réflexion de l'artiste sur son propre ouvrage, sur son processus créateur, sur son métier »¹².

Fragmentation du récit

Le souffle de la matière

La longue séquence qui occupe la place centrale de *La Cage* se déroule à l'intérieur du musée que renferme le générateur (pp. 56-144). D'après les carnets tenus par Martin Vaughn-James lors de la conception de son œuvre, il s'agit de la troisième partie du récit qu'il intitule « *The Crisis-The Museum* »¹³. Crise du récit, de la chronologie des événements qui vont se dérouler sous les yeux du lecteur, dans le décor néo-classique du musée. Son architecture est représentée tantôt en ruines, tantôt intacte, dans une alternance qui rappelle l'ascension du tertre. Ainsi, toute la séquence du musée étire sur près de la moitié du livre le même rythme passé/futur, idéal/réel que celui de la séquence de la pyramide. Une équivalence s'établit alors entre ces deux figurations architecturales d'une même idée de sanctuaire par un effet de rime ou de synonymie iconique qui pourrait entrer dans la typologie ricardoulienne des « opérations transitaires simples »¹⁴ qu'il expose dans *Le Nouveau Roman*.

¹¹ L. Dällenbach, « Pour une typologie du récit spéculaire », *Op.cit.*, p. 83.

¹² T. Kowzan, *Ibid.*, p. 86.

¹³ Voir les détails sur la genèse de l'œuvre (choix des lieux, plan du récit) dans « À la recherche d'une structure », dans Thierry Groensteen, *Op.cit.*, pp. 37-50.

¹⁴ Voir Jean Ricardou, « Le récit dégénéré », dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Points », 1990, pp. 86-100.

La séquence s'ouvre et se referme sur deux doubles pages qui se font écho tant par l'image que par le texte (pp. 54 et 144). Elles se renvoient l'une l'autre à travers l'image de portes fermées ou murées, ainsi que par l'évocation, dans le texte, d'une respiration : « silence cédant peu à peu la place au flux et au reflux de l'inspiration et de l'expiration » (p. 54) ; « air aspiré / et expiré » (p. 144). Elles figurent donc les limites du musée clos sur lui-même comme lieu d'où provient le souffle du livre. Cependant, par la mise en exergue du mur qui condamne la porte, encadré comme s'il s'agissait d'une toile (p. 54), l'image semble dire que le début de la séquence est déjà sa fin, que tout est déjà joué d'avance.

Tourner les pages du musée correspond à parcourir ses pièces et ses couloirs, toujours accompagné par le son de la respiration : « de nouveau la respiration, remplissant le corridor de son bruit monotone et insistant, la succession d'inspirations et d'expirations formant une sorte d'incantation » (p. 56) ; « *la respiration s'accélère*, bouffée d'air aspiré presque aussitôt expulsé ». Ce souffle qui remplit l'espace donne vie aux murs du musée et à son atmosphère à travers trois formes d'action : la prolifération, la circulation et la dispersion.

Prolifération, tout d'abord, de la matière dans les corridors. À plusieurs moments, le sol du musée se peuple de monolithes, de végétation, de poteaux ou encore d'encre et de briques. La force proliférante contamine le sol et les murs eux-mêmes. Par terre, le motif du carrelage mute à chaque page par ajout de lignes supplémentaires au motif du début. Aux murs et au plafond les moulures se surchargent et se compliquent de plus en plus, comme si la matière architecturale pouvait faire proliférer ses cellules. Ainsi, les pages de la séquence du musée, progressivement envahies de matière, éclairent rétrospectivement l'incipit où les pages blanches en enfilade se remplissaient d'encre.

Le souffle qui fait proliférer la matière nourrit également la circulation, non pas au sol mais en apesanteur, d'objets et de matières. Sur un même diptyque peuvent cohabiter ces deux images de prolifération et de circulation, l'une dans un musée en pleine expansion, l'autre dans ce même lieu, cette fois-ci, en cours de décrépitude. Dans les couloirs qui se fissurent et s'écaillent, un air mystérieux fait

s'envoler des feuilles ou photographies sur lesquelles se distinguent des fragments d'images déjà vues. Il s'agit de dessins des vêtements que nous avons aperçus dans la chambre. Par cette mise en abyme picturale, papier et tissu fusionnent. Tandis qu'ils figuraient la peau dans la chambre, ils rendent à présent tangible le souffle qui les fait s'envoler.

Ce souffle peut parfois atteindre une grande violence et provoquer l'envolée d'objets et de matières plus importants. Le récit est rythmé par ces jaillissements inattendus : des portes démontées semblent éclater en l'air (p. 60), un flot d'encre surgit dans le couloir (p. 72), des feuilles de papier transpercées (p. 96) et des briques (p. 118) sont propulsées d'une pièce à l'autre comme soufflées par une explosion. Cette dispersion des matériaux qui constituent le récit signifie sa fragmentation, l'explosion de son unité en particules. Il s'agit d'une mise en évidence de la composition de l'œuvre par combinaison d'objets, dont chacun devient métonymie de l'ensemble. Chaque feuille, brique, morceau de bois renvoie à chaque page du livre, au cadre dans la page, au moindre point ou ligne d'encre, peut-être même à chaque mot du texte, « menu fragment sans importance »¹⁵ qui serait à l'origine de l'œuvre. Mais, comme le dit Johan Faerber, lorsqu'il étudie l'herméneutique du Nouveau Roman à travers la ruine, « la métonymie ne peut rester métonymie [...] la métonymie s'ouvre logiquement à la *métaphore* et est guettée par un devenir allégorique »¹⁶.

Je ferais ici référence à l'allégorie d'Osiris merveilleusement déployée par Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman*¹⁷. Après avoir retrouvé le corps d'Osiris dispersé, sauf le pénis, Isis renferme chaque fragment dans autant de statues à l'effigie de son frère qu'elle enterre à différents endroits pour lui offrir plusieurs sépultures. C'est ce que Jean Ricardou nomme « fable de la dissémination phrastique » qui fait fructifier tout fragment de la phrase : « Ainsi

¹⁵ A. Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Op.cit.*, p. 127.

¹⁶ J. Faerber, avant-propos de « Les ruines comme herméneutique en dérélition », *Le Nouveau Roman en questions*, n° 6, « Vers une écriture des ruines ? », vol. 1, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, pp. 95-96

¹⁷ Voir le chapitre « Le dispositif osiriaque », dans Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, pp. 179-243.

des fragments osiriens : chacun sert de départ à un nouvel Osiris funéraire »¹⁸. Dans *La Cage*, la matière disséminée germe dans chaque page. Bien que le récit semble éclaté, une autre force résiste qui fait œuvre et tient ensemble les morceaux dans sa machinerie : « la cage a survécu / insensible au chaos et aux détériorations » (p. 74).

L'auteur-machine

Ainsi que nous l'avons vu dans la première partie du récit, la figure de l'auteur est également disséminée dans la séquence du musée. Cet auteur a une voix qui se laisse entendre parfois. Une voix descriptive qui commente la genèse de l'œuvre et nous signifie qu'elle se construit sous nos yeux. Il la critique : « non ça ne va pas, cette séquence se déroule trop vite » (p. 58), « *non, tout ça ne va pas, toute cette séquence progresse bien trop lentement* » ; tente de l'interpréter : « à moins qu'il ne fasse de nouveau nuit » (p. 116) et en décrit le style : « l'impression est celle d'artifice, renforcée, peut-être, par le traitement maniéré dont il est constamment fait usage » (p. 116). Une dynamique est lancée qu'il semble ne plus pouvoir contrôler, le réduisant au rôle de spectateur. À moins qu'il ne s'agisse du récit lui-même, commentant sa propre narration, voulant parfois lui résister. Quoiqu'il en soit, nous avons encore affaire à une instance bicéphale, surgie du dialogue entre les images de chaque diptyque, entre texte et image, entre récit et narration, entre œuvre et auteur.

L'on retrouve également les objets qui caractérisaient l'auteur dans les premières pages : les « cinq accessoires » (p. 122) ou meubles, des vêtements, des feuilles vierges ainsi que des instruments de mesure et d'enregistrement. Dans le musée, tous ces éléments vont faire corps pour marquer le récit d'une présence humaine. Un lit en fer apparaît, tout d'abord, dans une pièce du musée (p. 62) dont les draps, en se retirant progressivement, laissent voir une paire de jumelles et un casque d'écouteurs (p. 66). Ces objets répondent, en négatif, au couple haut-parleur/projecteur de la machine décrite par le texte à plusieurs reprises. Nous retrouvons les attributs de la perception et, peu à peu, d'autres objets qui

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

formaient la haie d'honneur vers la pyramide dans l'incipit et qui sont, ici, représentés sous leur forme solide.

Ces objets signifient l'acte descriptif mis en œuvre dans *La Cage*. Ils fragmentent, en le matérialisant, le regard qui organise les éléments dans l'espace de la page. L'acte d'écriture est doublement mis en abyme à travers ces outils : à peine sont-ils représentés dans la page qu'ils réapparaissent saisis sur une feuille volante ou une toile (pp. 86, 110 et 112). Enregistrement des outils de mesure eux-mêmes. La figure de l'auteur se manifeste donc à travers des objets qui atteignent une valeur symbolique et qui vont, dans un mouvement réciproque, rendre perceptible sa présence.

En regardant attentivement trois diptyques qui se font écho, nous distinguons, sur le lit défait au centre du cadre, quatre versions d'une même forme humaine, dans la position qui serait celle d'une personne morte ou allongée. La première est faite de draps froissés transpercés par trois fines lames. La deuxième correspond à une silhouette noire sur un tableau, comme un trou béant au milieu de feuilles blanches ou une tache d'encre que ces feuilles tentent d'étouffer sous leur poids. La troisième s'est formée grâce au rassemblement des objets emblématiques de la création précédemment cités (une machine à écrire, un magnétophone, des bandes, des disques et des livres aux pages blanches). À la place de la tête, près de l'oreiller, trône un appareil photo. Enfin, la quatrième, reprenant la même silhouette, est faite de vêtements. Cette dernière est écrasée par des briques. Une tache d'encre s'étend à son côté sur le matelas. Toutes sont parcourues de cordes ou de lianes prêtes à les attacher. Corps de tissu, d'encre, d'objets ou de vêtements, l'humain s'est composé par assemblage des fragments épars dans le livre. Cependant, la silhouette transpercée, écrasée et perdant un « sang d'encre »¹⁹ figure simultanément l'avènement et la mort de l'auteur, son effacement devant l'œuvre qui le contient.

Cette silhouette, que j'interprète comme la figure de l'auteur, est prise dans le livre-machine en train de se construire sous nos yeux. Autour du lit, les

¹⁹ Je reprends ici l'astucieux jeu de mots de Thierry Groensteen, *Op.cit.*, p. 56.

objets de l'auteur sont tenus ensemble par des liens pour composer une structure de plus en plus complexe. D'abord le texte annonce cette construction (p. 114) :

la machine est suspendue par les cordes et les courroies selon un angle presque terrifiant ; pour l'empêcher soit d'osciller, soit de pivoter, huit barres ou poteaux de bois sont soigneusement disposés (...) ; entre ces rayons inégaux, au-dessous du grotesque dispositif, sur le moyeu, a été placé une fois de plus le lit, ses quatre côtés exactement parallèles aux quatre murs de la pièce vide

Puis, les images de cette machine apparaissent. Or, plus qu'une « machine suspendue », ce sont un drap noué, des vêtements, qui sont en lévitation au centre du dispositif. Attachées, transpercées, écartelées, ces enveloppes de tissu sont suppliciées comme s'il s'agissait d'une cérémonie sacrificielle. Rétrospectivement, ces images, d'une violence d'autant plus étonnante qu'elle agit sur de l'inanimé, éclairent certains passages du musée bien antérieurs :

non seulement la veste mais la chemise aussi est déchirée, les boutons arrachés, coupés en deux ou suspendus par un fil à un fragment de tissu qui n'est plus rattaché à cette forme qui se contorsionne (p. 58)

détaché du tas de tissu qui se tord et halète / luttant frénétiquement contre l'absurde système de cordes et de courroies (p. 70)

En correspondance avec la pyramide (tertre funéraire ? lieu de sacrifices?) et le musée (temple mémoriel), le dispositif convoque les fragments disséminés dans l'œuvre autour des fragments d'un auteur-machine. L'unité semble triompher de la dissémination grâce à cette créature, invisible et pourtant prégnante, qui pourrait évoquer le monstre de Frankenstein : « *un signe, un tourbillon de minces lignes noires jetées sur la page, comme si ce fragment-là avait été plus déchiqueté encore, puis rapiécé, et que ces traits sombres étaient des coutures* » (p. 62). Les courroies, les coutures rendues visibles rappellent que l'unité reste fragile et qu'elle s'est accomplie sous la contrainte d'une mise en cage.

Prolifération de la ruine

La dynamique unitaire est également en tension avec la force érodante qui détruit le musée et le fragmente à son tour, mettant en évidence, au moment de

leur ruine, les différents matériaux qui le constituent. Ainsi, de même que les pages du livre fragmentaient le récit en répétitions et combinaisons d'objets, d'espaces et d'actions qui le composent, l'édifice où se déroule la crise de ce récit s'anéantit sous les yeux du lecteur. Serait-ce que l'architecture qui accueille l'action s'est laissée influencer par le souffle de la matière et rêve de retourner à un état originel ? L'auto-engendrement, comme un mouvement perpétuel, une machine lancée pour l'éternité, qui détruit ce qui s'est construit pour revenir à la matière génératrice. Ce serait abonder dans le sens de Johan Faerber lorsqu'il écrit :

D'une certaine manière l'ensemble de ces pierres ne vivent que du désir de pouvoir servir de terreau sinon de fondations à une reconstruction²⁰.

La ruine comme nouveau départ et non comme fin, plutôt éternel recommencement que réduction à néant, ainsi que l'annonçait la première phrase du livre : « la cage est toujours là, inachevée et déjà en ruines » (p. 16).

Cette cage apparaît, justement, à intervalles presque réguliers, au cours de la séquence du musée (pp. 74, 98, 120 et 146). Elle se dresse au milieu d'une plaine aride, tantôt intacte, tantôt détruite. Dans la succession de ses apparitions, contrairement au mouvement d'approche de l'incipit, le lecteur a l'impression de s'en éloigner. En parallèle, les diptyques qui la contiennent se déchirent, brisant l'illusion et ramenant les pages à leur réalité matérielle. La cage n'est qu'une image de plus parmi toutes celles qui volent dans les couloirs du musée et qui se déchirent au gré du vent.

Dans ces diptyques, la fragmentation du cadre coïncide avec la persistance de la cage. Ses poteaux, même délabrés, sont reliés entre eux par les barbelés. Le texte souligne cette permanence malgré la déchirure : « mais la cage a survécu / insensible au chaos et aux détériorations » (p. 74) ; « *la corde lâchement nouée autour du tas flasque / s'étirant en travers de l'image défigurée de la cage* » (p. 98). Texte et image coïncident – ce qui est rare dans tout le livre – et fusionnent au cœur du livre pour tisser des liens malgré la fragmentation qui

²⁰ J. Faerber, « De beaux restes ou l'écriture des ruines dans le "Nouveau Roman" », *Op.cit.*, p. 19.

était de mise jusqu'ici. Mais je pourrais dire que texte et image se contredisent puisque l'image de la cage est bel et bien déchirée. Or, la déchirure des diptyques est le point d'orgue du récit, de sa logique ruiniforme et fragmentaire. Plutôt que sa mise en faillite, sa continuité à travers la faille, pour reprendre, à nouveau, les termes de Johan Faerber²¹.

Enfin, remarquons que l'avancée de la ruine dans le musée coïncide précisément avec les différentes occurrences de mises en abyme picturales, notamment avec celle qui consiste en la reproduction, dans divers tableaux, de la façade du musée-générateur. Ces tableaux apparaissent une ou deux pages avant les occurrences de la cage précédemment évoquées. D'un tableau à l'autre, le cadrage se resserre sur l'entrée de l'édifice dont la façade a été reproduite alors qu'elle était encore intacte. Le tableau est lui-même étrangement préservé par la ruine qui s'étend autour de lui. Ainsi, pour paraphraser Jean Ricardou, tandis que l'édifice du récit « s'abîme », le mécanisme de la mise en abyme qui ordonne sa construction demeure. Mise en abyme matricielle face à un récit mis en périphérie²².

La mise au premier plan des mécanismes de l'œuvre fait de *La Cage* un récit en pièces détachées à rassembler au fil de la lecture et qui, de ce fait, engendre, une nouvelle figure de lecteur.

Machine à lire

Dans le labyrinthe

La dernière séquence du livre (pp. 148-186) débute dans une ville moderne, New York d'après les carnets de Martin Vaughn-James²³. Comme dans les autres décors, les vitres des immeubles, d'abord intactes, vont peu à peu voler en éclats. La progression dans la ville commence par la reproduction à l'envers de l'ascension de la pyramide, une plongée (dans l'abîme), du sommet d'un gratte-

²¹ Voir Johan Faerber, « Le retour au désert ou l'impossible recommencement de l'écriture des ruines dans le "Nouveau Roman" », *Op.cit.*, p. 152.

²² Voir Jean Ricardou, « Le récit en procès », dans *Le Nouveau Roman*, *Op. cit.*, pp. 62-83, notamment p. 65.

²³ Voir Thierry Groensteen, *Op.cit.*, pp. 40-43.

ciel vers le sol où se trouve un labyrinthe de pierres. L'évocation rétrospective du tertre se répète de page en page, de la pointe du gratte-ciel pyramidal, au sommet de laquelle trônent les cinq monolithes du début, jusqu'au labyrinthe dont la représentation en perspective met en valeur la ressemblance avec la structure de l'édifice précolombien. La réciprocité des deux séquences est soulignée par le texte. Dans ce décor citadin, le texte nomme la plaine et semble décrire l'image à l'horizon penché (p. 30) où des images de tissu fossilisé tournoyaient autour de la pyramide : « la plaine en ruine pivotant sur son axe / une galaxie de pierres tournant autour de la fosse » (p. 154). À l'inverse, si l'on retourne aux premières pages du récit, c'est le labyrinthe et la pyramide inversée qui sont décrits (pp. 22-26) :

une solution à ce labyrinthe oublié, tracé jadis à travers la plaine
la plate-forme rituelle, ses quatre étages massifs en surplomb / empilés, chaque
section plus large que celle qui la supporte
comme si toute la structure avait été délibérément inversée

Cet effet de symétrie rappelle celui qui encadrerait la séquence du musée. Sans cesse, le livre semble nous indiquer qu'il pourrait être lu à-rebours, poussant la logique de la mise en abyme à son comble et exauçant ainsi les vœux de Jean Ricardou :

De même que les mises en abyme au niveau de la fiction s'attaquent, nous l'avons remarqué, au temps de la fiction, les mises en abyme textuelles contestent dans son principe cette chronologie du livre, l'ordre successif de ses feuillets. Il serait donc souhaitable qu'un livre issu de ce principe supprimât de l'angle de ses pages les chiffres coutumiers de la pagination. S'il était conséquent, ce livre singulier devrait aussi proscrire *l'orientation* que détermine la présence d'une première page de couverture frappée d'un titre. Il pourrait alors envisager qu'un deuxième titre, sur l'autre face de sa couverture, vienne balancer le premier. Et, comme il arrive à son texte de se dédoubler, ce deuxième titre pourrait être la réplique du premier²⁴.

La Cage, plutôt qu'un récit qui pourrait se lire dans les deux sens, est un récit circulaire contenant des boucles successives. Certaines séquences font retour sur

²⁴ J. Ricardou, « L'histoire dans l'histoire », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », p. 189.

les précédentes tout en ajoutant de nouveaux éléments qui relancent la progression vers les dernières pages où se confirme l'impression de parcourir un labyrinthe.

Dans cette dernière séquence, la machine s'emballa. Si, jusqu'ici, le processus d'ajout et de répétition évoluait selon des paliers progressifs, à présent la mécanique se déchaîne (pp. 156-176). Les lieux et les objets vont se télescoper dans des images de plus en plus saturées et violentes. Tout d'abord, chaque diptyque contient la reproduction, sous forme de panneau ou de tableau, d'une image qui semble prélevée de la séquence du musée. Il ne s'agit pas, cependant, de la reprise exacte d'images déjà vues mais de nouvelles combinaisons, projetées hors des pages précédentes. Après la mise en abyme de l'acte de création de l'œuvre j'émet l'hypothèse que c'est l'acte de lecture qui est symbolisé par ces images. Comme si l'on se trouvait dans le cerveau du lecteur qui, ayant compris la logique du livre, projetait lui-même dans ses pages des images mentales où il combine librement ce qu'il a vu précédemment. Comme lorsque, pendant le sommeil, nous condensons les événements et les images de la journée en un seul rêve.

Comme si l'auteur, lecteur lui-même, entremêlait ses lectures pour les glisser dans son œuvre.

Le livre d'un lecteur

La Cage, conçue sous l'influence de la lecture des néo-romanciers, est à la fois une œuvre singulière et une mise en application méthodique des mécanismes décrits par Alain Robbe-Grillet ou Jean Ricardou. Elle peut également être lue comme un hommage aux auteurs que Martin Vaughn-James cite dans sa préface :

À cette même époque, une amie de l'université, Janet, nous prêta une traduction de l'essai de Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* et nous nous mîmes ainsi à lire tout ce qui nous passait sous la main : Simon, Pinget, Butor, etc.
[...] je reste à peu près convaincu que *L'année dernière à Marienbad* est l'influence majeure, pour ne pas dire revendiquée, de *La Cage*²⁵.

²⁵ Voir la préface de Martin Vaughn-James, *Op.cit.*, p. 6.

En ce sens, le récit fait un usage constant de la mise en abyme citationnelle qui lui confère de nouvelles profondeurs.

La ressemblance avec *L'année dernière à Marienbad*, film d'Alain Resnais d'après le scénario (ou ciné-roman) d'Alain Robbe-Grillet, est frappante. *La Cage* reprend, notamment, quelques-uns de ses mécanismes formels. Tout d'abord, le texte qui accompagne l'image fonctionne comme la voix *off* du film, tantôt en accord et tantôt en décalage avec les images qu'il accompagne. Dans le film, la voix qui décrit les couloirs de l'hôtel pourrait correspondre à certaines images de *La Cage* :

*Une fois de plus –, je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, – lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs*²⁶.

Le choix de la ligne claire par Martin Vaughn-James pourrait également être la traduction graphique des précisions que donne le ciné-roman au sujet de la clarté de l'image : « image nette et brillante, même dans les parties assez sombres, donnant comme un aspect vernis à toute chose »²⁷. De même, le choix d'un contraste net du noir et blanc est partagé par les deux œuvres : « l'obscurité devient plus grande, mais toujours sans donner de photos grises ; ce sont au contraire quelques détails très clairs, surgissant du noir également bien franc »²⁸. Dans le dessin, l'encre et le blanc de la page dialoguent comme l'ombre et la lumière sur la pellicule. Enfin, sans pouvoir entrer dans tous les détails formels, *La Cage* emprunte au film son mécanisme narratif, fait de répétitions et de combinaisons des scènes, postures de personnages, discours, qui varient imperceptiblement, et font progresser le récit vers son issue.

Par ailleurs, le drame qui se joue entre les personnages de *L'année dernière à Marienbad* est semblable à celui qui oppose les forces contraires à l'œuvre dans *La Cage*. Un homme, X, et une femme, A, appartiennent à un

²⁶ A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

univers d'automates qui se répète machinalement, à intervalles réguliers²⁹. X, amoureux de A, va tenter, année après année, de la convaincre de fuir avec lui hors du mécanisme dont ils sont prisonniers. Ce mécanisme, qui n'est autre que le film, va se détraquer progressivement, à mesure que X réussira à imposer ses images mentales aux plans du film pour changer le cours de l'histoire. Cette lutte, comme dans l'opposition narration/récit, se traduit par les dialogues entre A et X, elle, résistant à son projet : « *Taisez-vous !* », « *Vous délirez !* », lui, commentant et rectifiant le récit : « *Non, cette fin-là n'est pas la bonne... C'est vous vivante qu'il me faut...* ».

Je pourrais m'étendre davantage sur la relation entre les deux œuvres qui requerrait une étude approfondie. Je remarquerai, seulement, que des citations graphiques de *L'année dernière à Marienbad* parcourent *La Cage*, telles que la mise en abyme picturale de la façade du générateur dans les couloirs du musée et de nombreux motifs qui conduisent à la figure féminine de A (les éclats de verre, les photographies volantes, les murs qui se chargent de moulures).

D'autres ressemblances avec d'autres romans du Nouveau Roman peuvent être identifiées. L'un d'eux, cependant, me semble entretenir une très riche correspondance avec *La Cage*. Il s'agit de *Les Corps conducteurs* de Claude Simon, dont le titre visite déjà le même imaginaire de l'énergie qui circule entre les pages et génère l'œuvre. Dans ce roman, lieux et temporalités s'entrelacent dans les phrases du paragraphe unique qui constitue le livre, au gré des souvenirs d'un homme, déclenchés par les objets et les images qu'il perçoit. Les décors décrits dans le roman correspondent parfois exactement avec les images de *La Cage* et sont également aux antipodes les uns des autres, comme le sont la ville et le paysage du terte. Ainsi en est-il d'une grande ville moderne, caractérisée par ses gratte-ciel :

²⁹ En ceci, l'œuvre de Robbe-Grillet peut être lue comme la prolongation de *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, dont l'action se déroule, d'ailleurs, dans un musée. Dans ce roman, la machine de Morel pourrait avoir inspiré le générateur de notre roman graphique. Elle enregistre les personnages et, de ce fait, les condamne à mourir, alors même qu'elle reproduira en boucle, éternellement, les derniers jours de leur vie.

Dominant les plus hautes façades, les formes de quelques gratte-ciel se dressent à travers la brume qui les décolore, se confondant presque avec le ciel blanc, grisés par les pointillés de leurs milliers de fenêtres en lignes verticales (ou horizontales, suivant la priorité donnée par les architectes à l'un ou l'autre des styles), semblables à des colonnes sans chapiteaux, plates, et de hauteurs inégales³⁰.

Remarquons que l'évocation des pointillés ainsi que le rapprochement graphique entre l'architecture de la ville et celle d'un temple coïncide avec certaines ressources du dessin de Martin Vaughn-James. Un autre paysage, celui de la jungle, s'immisce dans le récit à partir de l'observation des tableaux qui ornent la salle du congrès. Ce sont des reproductions de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, scènes qui renvoient elles-mêmes à d'autres séquences, contemporaines cette fois-ci, de guérilleros progressivement engloutis par la forêt tropicale. Ainsi, dans les descriptions d'une végétation foisonnante qui couvre le champ de vision, deux époques se télescopent pour ne former qu'une seule histoire qui se répète au cours des siècles. Passé et futur s'entremêlent grâce à la répétition des mêmes mots employés dans des contextes différents, de même que dans *La Cage*, ce sont les feuilles de la végétation qui reviennent de page en page jusqu'à remplir toute l'image (pp. 116 et 140).

Graphiquement, *La Cage* reprend le motif de la fragmentation qui parcourt le roman et donne l'impression que d'une séquence à l'autre les pièces d'un grand puzzle se dispersent et deviennent interchangeable. Par exemple, les vêtements de soldats dans la jungle se déchirent et se confondent, sur la peau, avec les taches de lumière :

[...] les vestiges lacérés des éclatantes tenues semblent prendre les teintes mêmes de la forêt et les pastilles de soleil qui tombent par les interstices du plafond végétal jouent indifféremment sur elles et les feuilles parmi lesquelles elles se confondent³¹.

Ces « pastilles de soleil » réitèrent, elles-mêmes, l'effet des lumières clignotantes de la ville tandis que les déchirures annoncent le visage craquelé d'Orion, figure mythologique récurrente dans le roman.

³⁰ Cl. Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 128.

Ici encore, une étude comparée des deux œuvres révélerait de très riches correspondances. Je m'en tiendrai à une dernière remarque concernant les symboles communs à toutes deux. D'une part, le motif du serpent, animal symbolique des civilisations précolombiennes, apparaît régulièrement dans le roman de Claude Simon. D'abord comme définition dans un dictionnaire, puis sous la forme d'un boa à plumes, du sexe du personnage et dans la description de la sinuosité des lignes des paysages ou des veines sur la peau. Or, dans *La Cage* serpentent également les lianes autour des tissus, des vêtements, des feuilles, parfois rampant au sol, comme l'encre qui se répand sur le carrelage. Enfin, la figure de l'organisme, peuple tout le récit de son champ lexical, peut-être sous l'effet de la douleur du personnage dont nous apprenons qu'il est atteint d'une maladie du foie. Ce corps, fragmenté comme dans les ouvrages d'anatomie, mais également transpercé par la douleur, n'est-il pas le corps absent supplicié dans *La Cage* ? La prolifération de la matière du musée n'évoquerait-elle pas cette progression incontrôlable de la maladie ? Circulation sinueuse et rampante, prolifération organique, qui sont deux forces unificatrices de ces œuvres fragmentées.

À la lueur de ces remarques, la dernière partie du roman graphique peut se lire comme la mise en regard de l'écriture et de la lecture. Les rues de la ville moderne, lieu du futur, sont envahies par les objets de l'auteur déchirés et brisés comme le verre des fenêtres et des lampadaires. Le grillage de la cage et les murs du musée ressurgissent et s'interpénètrent. Si le musée est le lieu de la mémoire des œuvres et la cage le livre qui s'écrit, celle-ci ne saurait donc tenir sans les fondations de l'autre. Les images mises en abyme contemplent le décor qui se détruit du haut de leur cadre et dialoguent avec elles comme le livre dialogue avec ses prédécesseurs. L'enchâssement et la concomitance de toutes les images en une seule (p. 176), s'achèvent dans une grande catastrophe accompagnée par l'incantation du texte : « *la cage la cage la cage la cage* » (p. 176). Toutes les cages n'en font qu'une, le dénouement est imbrication et tout reste à dénouer.

La lecture du livre

Il faut, à présent, sortir de *La Cage*. Que reste-t-il de l'édifice ? Cinq diptyques (pp. 178-186) nous guident jusqu'aux dernières pages blanches. Rétablissant le calme après la tempête, ils sont aussi bien fin qu'espoir de recommencement. Le générateur est entièrement en ruines mais il est le seul à avoir survécu au milieu du paysage. La chambre s'est effondrée mais les meubles sont à leur place, incorrompus. Enfin, la cage est comme neuve au milieu du désert. Les lieux de la création ont survécu à la ruine et le lecteur tient encore le livre entre ses mains.

Arrivé au terme du livre, le lecteur est conscient que celui-ci n'est jamais vraiment achevé. Il a parcouru ses pages comme les lianes serpentine. Il est la machine qui perçoit, enregistre et réalise les connexions mentales entre différentes images. Il a glané les indices du récit à travers les pages pour donner une cohérence à cette « mosaïque éparse », ainsi que l'écrivait Jean Ricardou :

Le dispositif du livre forme ce qu'on pourrait nommer un *assemblage problématique*. Des fragments divers appartenant à des séquences différentes s'y proposent consécutivement selon un ordre dispersé qui suscite, chez le lecteur, un désir irrépressible. Celui, peut-être de toute lecture : obtenir l'assemblage d'une figure cohérente³².

Peut-être est-ce même lui qui a donné sa forme au livre, sa construction en diptyques au rythme de sa propre lecture, d'abord la page de gauche puis celle de droite.

Ce lecteur est celui qu'appelaient de tous leurs vœux Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou. Un lecteur qui, loin d'être paresseux, n'attendrait pas que tout lui fût donné d'avance et qui devrait inventer une nouvelle forme de lecture créatrice :

[Le lecteur] s'il avise de revenir en amont, risquer un œil en aval, ou relire un passage, le lecteur compose de lui-même un livre autre, dont certaines pages, précisément, sont dédoublées, et insérées, selon sa volonté, en d'autres points du récit³³.

³² J. Ricardou, « Le récit en procès » dans *Le Nouveau Roman*, *Op. cit.*, p. 76.

³³ J. Ricardou, « L'histoire dans l'histoire », *Problèmes du nouveau roman*, *Op. cit.*, p. 190.

Une lecture multiple et relancée³⁴ à laquelle invite la structure-même de *La Cage*. En ces pages crépusculaires, le désert revient comme au début du livre. Le texte s'achève par des points de suspension comme trois grains de sable sortis de l'image pour relancer la lecture. La matière du texte et la matière graphique s'évanouissent en pointillés jusqu'au diptyque final, non paginé, de deux pages vierges, comme les premières. Le livre invite ainsi à une nouvelle lecture, à de nouvelles interprétations telles que celles que j'ai proposées ici, avec « l'espoir qu'une fois rassemblées ces observations fluctuantes serviraient en quelque façon à reconstituer et finalement à éclairer cette chose dont la nature même défiait l'examen » (p. 72).

³⁴ J. Ricardou, « Le récit en procès » dans *Le Nouveau Roman, Op. cit.*, pp. 79-81.