D'une invention à une autre

Emilie Delafosse

▶ **To cite this version:**

Emilie Delafosse. D'une invention à une autre : le fantastique chez Adolfo Bioy Casares et Jean-Pierre Mourey. Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes, 2020, Concours 2021, 4 (395), pp.93-108. hal-03058470

HAL Id: hal-03058470
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03058470

Submitted on 8 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'UNE *INVENTION* À UNE AUTRE : LE FANTASTIQUE CHEZ ADOLFO BIOY CASARES ET JEAN-PIERRE MOUREY

Émilie DELAFOSSE
Université de Lorraine
Laboratoire LIS (EA 7305)

Titre inaugural de l'œuvre officielle d'Adolfo Bioy Casares, qui renie ses livres antérieurs, *La invención de Morel* (1940) est adapté en bande dessinée par Jean-Pierre Mourey près de soixante-dix ans après sa première publication. Paru en 2007 chez Casterman, le résultat de la transposition sémiotique de ce classique de la littérature argentine rend hommage au chef-d'œuvre qui occultera la production ultérieure de son auteur. On y retrouve, mise en images et en séquences, l'histoire du fugitif vénézuélien qui relate, dans son journal, comment il perce le secret des habitants de l'île du Pacifique sur laquelle il a débarqué et tente de les rejoindre, en apprenant à manœuvrer la machine infernale conçue par le savant.

Comme le roman, la bande dessinée s'inscrit dans ce genre – ce mode, cette poétique – ondoyant qu'est le fantastique, qui « échappe à la fixité d'une définition »[1]. Signe de cette appartenance, le texte original est truffé de références à la littérature fantastique – de *L'Île du docteur Moreau* de H.G. Wells au *Château des Carpathes* de Jules Verne, en passant par Maupassant et bien d'autres –, à travers un intertexte dont certains éléments se retrouvent à l'image chez Mourey, comme l'*Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe, en bonne place sur les rayonnages de la bibliothèque du Musée. Constamment convoqué dans le roman, le fantastique est théorisé par Bioy lui-même dans son prologue à la *Antología de la literatura fantástica*. Il y signale l'antériorité des fic-

1. Hélène DIAZ BROWN, *L'Effet fantastique ou la mise en jeu du sujet*, Stanford, ANMA Libri, 1996, p. 2.

tions fantastiques sur la littérature et fait remonter la littérarité du genre au XIX^e siècle, avant d'associer l'inscription générique à une double détermination, en situant chaque œuvre à la croisée de « *leyes prees-tablecidas y generales* » et de « *leyes especiales* »[2], propres à chacune. Précisément, au-delà de la théorisation et de l'hommage intertextuel, la pratique du fantastique chez Bioy, dans *La invención de Morel*, est toute particulière. Si la publication du roman fait date, c'est parce qu'elle équivaut à un tournant dans l'histoire du genre.

Pour cette raison, la question du fantastique se trouve de fait au cœur de la démarche d'adaptation, et sa transposition sémiotique en est l'enjeu principal. Comment Mourey relève-t-il ce défi ? Nous analyserons les choix qu'il opère en avançant l'hypothèse que « son » fantastique prolonge celui de Bioy en le réinventant à travers l'exploitation des mécanismes de la bande dessinée. Après quelques remarques préliminaires sur les transformations induites par le passage au médium bédéique, et un rappel de l'originalité du fantastique bioycasarien dans le paysage littéraire, nous examinerons comment ses aspects les plus saillants se trouvent transposés à la bande dessinée, avant de nous interroger sur la signification de ce fantastique si singulier et de sa transposition.

Au-delà de la question de la fidélité de la restitution de l'œuvre originale, c'est son appropriation, sa recréation, sa « réinvention »[3] dans le langage de la bande dessinée qui intéresse et interpelle. Si l'argument principal du roman est intact, le texte de Bioy est soumis à une multitude d'opérations : prélèvement, réécriture et combinaison à l'image, traduction iconique, découpage et mise en page sont les phases d'un méticuleux travail de transformation. Au plan narratif, Mourey profite du passage à une « narration clivée » entre « monstrateur » et « récitant »[4] pour transférer le dispositif du journal aux

2. Adolfo BIOY CASARES, « Prólogo », in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 10.

3. Michel LAFON, « Aujourd'hui, dans cette île… », in Jean-Pierre Mourey et Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Tournai, Casterman, 2007, p. 4.

4. La première « responsable de la *mise en dessin* de l'histoire », la seconde « de l'énonciation verbale » (Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration, système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, p. 93-95).

récitatifs, tout en exploitant les potentialités d'un décrochage entre récit textuel à la première personne et récit iconique « à la troisième personne ». Ainsi le nouveau système énonciatif figure-t-il la dualité d'un fugitif personnage *et* narrateur, auteur du rapport constituant la quasi-totalité du texte de Bioy. Au plan graphique, le dessin au pinceau et l'expressionnisme du trait, conjugués aux décors soignés et à la verdeur de l'ensemble, créent une atmosphère particulière. La relative régularité de la mise en page est compensée par une utilisation singulière de la couleur, l'alternance des bichromies caractérisant l'ouvrage. Outre sa bipartition manifeste, la narration s'organise en trois et quatre parties qui s'interpénètrent, pièces d'« une structure équivalente […] à la construction extrêmement complexe du roman »[5].

Parce qu'ils forgent la singularité de l'œuvre de Mourey, ces éléments nous renvoient, en miroir, à celle du texte original. Œuvre « d'imagination raisonnée » dont Jorge Luis Borges, en préface, conclut à la perfection de la trame[6], *La invención de Morel* relève autant d'un « fantastique à dominante scientifique »[7] que d'un « fantastique amoureux »[8]. Admirablement combinées par l'écriture épurée de Bioy, histoire d'amour et tonalité scientifique sont les composantes de cette « espèce de néo-fantastique » inventé par l'Argentin, entre classicisme et modernité, à partir des « aventures croisées de la fantaisie et de la rigueur »[9].

Si l'œuvre est déjà adaptée au cinéma et à la télévision[10], en 2007,

5. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey : de *L'Invention de Morel* au *Cavalier suédois* », entretien mené par Émilie Delafosse, *Textimage*, *Varia 4*, 2014, http://revue-textimage.com/09_varia_4/delafosse1.html (consulté le 22 octobre 2020).

6. Jorge Luis BORGES, « Prólogo », in *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 10.

7. Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in Adolfo Bioy Casares, Romans, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 6.

8. Michel Lafon y voit l'« un des plus beaux mythes amoureux de la littérature » (« Aujourd'hui, dans cette île… », in Jean-Pierre Mourey et Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *op. cit.*, p. 4).

9. Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in Adolfo Bioy Casares, *Romans*, *op. cit.*, p. 7.

10. Nous pensons au téléfilm de Claude-Jean Bonnardot (1967), au film d'Emidio Greco (1974) et à *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961), libre variation du roman.

c'est la première fois qu'elle est transposée à la bande dessinée. Ce basculement vers une « espèce narrative à dominante visuelle »[11] où l'« opacité »[12] du dessin révèle un rôle excédant la fonction narrative invite à s'intéresser en premier lieu à cet aspect qui, chez Mourey, est vecteur de fantastique. Hormis la réalisation numérique des couleurs, des motifs décoratifs et de quelques montages, l'histoire est dessinée au pinceau. Le trait est agréable, sans fioritures, non dépourvu de lyrisme, notamment quand « la pression narrative se relâche »[13], dans les représentations de Faustine. Cristallisant la thématique amoureuse développée dans le roman, ce personnage est véritablement *incarné* par le dessin de Mourey. Si « Faustine est le mobile de tout » (70;6)[14], c'est parce qu'elle est à l'origine de l'invention du savant – une machine à même de « donner une réalité perpétuelle à [sa] fantaisie sentimentale » (49;5) –, mais aussi du passage du protagoniste « de l'autre côté du miroir » – pour tenter de rejoindre l'« image » aimée, il s'insère dans l'enregistrement de la « semaine éternelle », tel un raccord presque invisible. Le premier portrait de Faustine, en (13;6), éclipse le reste de la planche et amorce une série de plans rapprochés et gros plans (jusqu'à la quatrième de couverture, où elle trône encore), qui confirment l'inscription de l'œuvre dans le fantastique amoureux.

Le soin apporté aux décors végétaux, affiliant la bande dessinée aux histoires d'îles, se retrouve dans les représentations de la machine au fil des découvertes du protagoniste. En bonne place au centre de la page de titre, une partie apparaît en gros plan, faite de conduits, vannes, cylindres, écrous, capots métalliques répétant le motif circulaire et rappelant la trente-quatrième gravure de *La Ville* (1925) de Frans Masereel. Périgraphique, cette image annonce celles des planches 10, 11, 34, 39, 79 et 80, qui préfigurent les deux premiers strips de la planche 81, offrant la représentation la plus précise et complète – quoique fragmentaire – de l'engin. L'ensemble de ces vignettes condense la transposition iconique de la tonalité scientifique du roman, particulièrement manifeste dans les lignes consacrées à la description de la machine[15].

---

11. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 14.
12. Philippe MARION, « Scénario de bande dessinée. La différence par le média », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 83.
13. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 192.
14. Le premier chiffre indique le numéro de la planche, le second celui de la vignette, selon l'ordre impliqué par le sens de la lecture.
15. Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 116.

Si le dessin semble bien traduire la double dimension du fantastique bioycasarien, l'utilisation de la couleur renforce cette dualité[16]. Au-delà de leur rôle structurant, dont nous reparlerons, l'organisation en bichromie des cinq couleurs (vert, vert-jaune, violet, ocre, gris-bleu) peut refléter cette oscillation propre au fantastique de Bioy.

Dans le roman, sa manifestation la plus évidente et la plus spectaculaire – l'argument « des mondes parallèles et du temps circulaire »[17]– correspond à un motif classique du genre, que l'Argentin revisite en l'articulant à cette double dimension, scientifique et amoureuse. L'histoire d'amour elle-même est redoublée, en témoigne le parallèle explicite entre Morel et le narrateur protagoniste, sommets d'un triangle amoureux suggéré, chez Mourey, par la mise en regard des illustrations en première et quatrième de couverture[18] : « *Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y de matarse […]. Morel […] quería a la inaccesible Faustine. […] La hermosura de Faustine merece […] estos crímenes*. »[19]

Si le fugitif envisage sa mort comme « garantie de la contemplation éternelle de Faustine » (84;1), c'est parce qu'il connaît désormais l'usage du terrible engin et en maîtrise le maniement. En concevant une machine capable de reproduire à l'infini et dans son intégralité un réel préalablement enregistré, Bioy imagine une invention scientifique raffinée, dont le lecteur finit par appréhender le fonctionnement : les récepteurs, enregistreurs et projecteurs qui la composent captent, gravent et projettent des « images totales », grâce à l'énergie marémotrice. De l'interrogation face au miracle de la première apparition des « intrus » à l'utilisation efficiente de la machine, en passant par la compréhension partielle puis complète du phénomène de répétition de la semaine éternelle (conséquences tragiques incluses), le narrateur protagoniste traverse bien des étapes, dont la plupart coïncident avec celles de la démarche scientifique.

---

16. C'est ce que suggère Julien Védrenne (« L'Invention de Morel », *Le Litteraire. com,* http://www.lelitteraire.com/article2857.html (consulté le 18 février 2012).

17. Michel LAFON, « Pour une poétique de la préface. Autour de *La invención de Morel* », *Tigre hors série*, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique*, Grenoble, 1992, p. 306.

18. Y sont représentés Morel et Faustine, puis Faustine et le fugitif.

19. Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 125.

Son enquête programme le cheminement du lecteur de Bioy, puis de celui de Mourey, confronté à un dispositif aussi efficace que soigné, dévoilé en postface et schématisé dans cinq feuillets présentés lors de l'exposition *L'Invention de Morel ou la machine à images*[20]. Documents de travail résumant la structure du livre et du récit, ces « avant-textes » attestent l'élaboration minutieuse du mécanisme parfaitement huilé qui recrée la « verticalité magique du temps bouclé »[21] imaginée par Bioy. Si la coïncidence de chaque segment de la bande dessinée avec un fragment du journal conserve l'ordre narratif du roman, la successivité des événements n'est observable qu'au plan des récitatifs. Dans la deuxième moitié de l'histoire, Mourey « [bouscule] la chronologie des images » et « [montre] ce qui n'est que suggéré dans le roman »[22] : les lignes narratives textuelle et iconique divergent, la première poursuivant sa progression linéaire, la seconde bouclant sur elle-même.

À partir de (58;6), un nombre croissant de cases *reprennent* des images ou des séquences de la première partie, plus ou moins modifiées. Les changements correspondent principalement au positionnement du fugitif dans l'espace de la case, mais concernent aussi la couleur de la trame, la présence ou absence de cartouche, le cadrage. Discrètes, puis de plus en plus nombreuses, ces reprises abondent dans la troisième partie du récit, jusqu'à occuper l'intégralité de la planche condensant la semaine éternelle (86), puis deux planches quasi successives, 87 et 89, dont la place dans l'ouvrage mime la superposition du réel et de sa projection. L'« extension »[23] du texte original par l'ajout, à l'image, d'épisodes *déjà* narrés aboutit à la création d'un réseau de récurrences iconiques, manifestation d'une sorte de poétique de répétition/variation.

Contrariant la linéarité du récit, cette dynamique réitérative se conjugue à une construction en miroir de l'album. Les couleurs s'or-

---

20. L'un des feuillets est reproduit dans l'ouvrage issu de l'exposition, organisée en 2018 à la Maison de l'Amérique latine de Paris sous la direction de Thierry Dufrêne (*L'Invention de Morel ou la machine à images*, Thierry Dufrêne (dir.), Maison de l'Amérique latine, Éditions Xavier Barral, p. 154).

21. Jean FABRE, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 227.

22. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 4.

23. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 364.

ganisent en alternance bichromique selon une distribution parfaitement symétrique entre les deux parties du livre, renforcée par celle du nombre de pages de chaque segment. Cette structure configure des scènes entières, comme les deux épisodes du souterrain, occupant un nombre de planches identique et associés à la même trame bleutée[24]. Élément structurant de l'ensemble, la symétrie, par l'effet de clôture qu'elle génère, accentue la boucle diégétique et narrative.

Plus discrètement, le dispositif de la répétition permet à Mourey de concrétiser l'une des caractéristiques les plus subtiles du fantastique bioycasarien : une forme d'« étrangeté liée à l'espace, à l'isolement »[25], identifiable dans la mise en scène de personnages qui ne *sont* jamais là où ils *sont*, qui n'*habitent* pas l'espace où ils *se trouvent*. Imperceptible puis flagrant, ce décalage implique une profonde solitude des êtres, incommunicabilité contrariant toute union de « présences désagrégées » (90;1). Or, à l'image, rien ne distingue les êtres réels des images projetées. L'absence « d'écart, sur le plan graphique »[26], figure ces « hologrammes épais »[27] constituant le « simulacre absolu »[28] qui dupe le fugitif comme le lecteur. Seule la répétition de leur comportement, rendue par la reprise iconique, permet de saisir la véritable nature des projections. Mourey joue ainsi à « représenter des fantômes […] par le biais de la part invisible du médium bande dessinée : […] ce qui se passe entre les cases »[29]. La séquentialité est la clé, donc, et fait de l'espace intericonique un hors-lieu interstitiel et extérieur propice aux hantises des « spectres » de Morel[30].

---

24. La symétrie est aussi à l'œuvre à l'échelle de la planche (70, par exemple).

25. Michel LAFON, « Adolfo Bioy Casares (1914-1999) », France Culture, 27/02/2011, https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/adolfo-bioy-casares-1914-1999 (consulté le 22 octobre 2020).

26. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 8.

27. Roger BOZETTO, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises*, 1999, vol. 35, nº 1, p. 71.

28. Max MILNER, « Le thème du simulacre dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares », *Cahiers Figures, Imaginaires du simulacre*, nº 2, 1987, p. 119.

29. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 8.

30. Émilie DELAFOSSE, « Figures spectrales dans *L'Invention de Morel* de Jean Pierre Mourey et d'Adolfo Bioy Casares », *in* Philippe Colin *et al*. (éds.), *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, Limoges, Pulim, 2014, p. 78.

Ce motif des êtres cantonnés à des plans différents est à relier à la question de la voix narrative (au sens large), qui travaille l'ensemble du roman et correspond à une manifestation plus sous-terraine du fantastique bioycasarien. C'est d'abord à l'échelle du livre qu'il est permis de se demander qui raconte, écrit, dessine. Si le journal tenu par le fugitif recouvre la quasi-totalité du roman, le paratexte, à travers le « procédé de la note infrapaginale fictionnelle »[31], instaure l'existence d'un mystérieux éditeur du manuscrit original. Chez Mourey, l'« appareil périgraphique »[32] creuse la fictionnalisation engagée par Bioy à la marge du texte. Le procédé est amplifié : certaines notes sont supprimées, d'autres ajoutées ou réécrites, et trois enrichies de Notes d'Auteur, degré supplémentaire de fiction. Quant à la carte de l'île exhibée en double page avant le début du récit, elle est désignée en note comme la copie d'un document original « en trop mauvais état pour être reproduit » (Note 2) et dont l'éditeur ignore l'identité de l'auteur. Ce doute, écho ludique à la recréation par Mourey du croquis de Norah Borges sur la jaquette de l'édition originale du roman, en renvoyant le lecteur au seuil du récit, accentue la fictionnalisation du dispositif.

Ainsi l'attribution des « bords » du récit est-elle quelque peu équivoque, d'où une impression de flottement, que l'on retrouve à l'échelle du journal. Chez Bioy, déjà, la « première personne "racontante" »[33] est scindée entre narrateur et protagoniste, et la forme du journal, alliant « le direct et le différé » de sorte que « le narrateur est […] encore le héros et déjà quelqu'un d'autre »[34], renforce la scission. À la fois sujet et objet de son discours, le Je est tiraillé entre ce qu'il vit – qui lui échappe – et ses velléités d'exactitude dans le récit de ce vécu. L'écart est manifeste dès l'*incipit* :

[…] le récit surgit dès lors que le sujet […] envisage son espace comme un spectacle : ce « léger décalage », que l'on peut rapprocher de la façon ambigüe et douloureuse dont le sujet ne parvient jamais à maîtriser son propre discours, dont l'instance narrative se trouve tou-

31. Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, *in* Adolfo Bioy Casares, *Romans*, *op. cit.*, p. 4.

32. Jan BAETENS, « Une revue "à mesure" : *Conséquences* », *Communication et langages*, vol. 85, 1990, p. 79, note 7, https://doi.org/10.3406/colan.1990.2246 (consulté le 22 octobre 2020).

33. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 89.

34. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 229-230.

jours perturbée, contestée, déplacée, c'est au fond *tout le problème*[35].

De façon récurrente, le discours du narrateur se fissure, laissant entendre la voix surplombante et ironique qui le parasite en distillant des indices. Cette forme de « bivocalité » bakhtinienne[36] se manifeste dans les passages où le narrateur *ne croit pas si bien dire*, énonçant des vérités malgré lui, comme lorsqu'il ressasse « *esa idea de vuelta al pasado* »[37] ou compare Faustine et Morel à des modèles de cartes postales[38]. Le roman met donc en scène un Je deux fois double, annonçant la reproduction de l'être puis la disparition de l'original au profit de la copie. Si chez Mourey, on retrouve cette double dualité dans l'hypertexte constitué par les récitatifs, la nature même du récit bédéique, produit de l'interaction texte/image au sein de l'image et de l'enchaînement séquentiel des vignettes, favorise des dédoublements supplémentaires.

Relation à l'histoire et temps de la narration[39] diffèrent selon l'instance narrative concernée. Les cartouches correspondent à une narration intercalée conduite par un récitant homo-hétérodiégétique, les dessins à une narration simultanée menée par un monstrateur extra-hétérodiégétique, à l'identité douteuse, eu égard au topique du manuscrit trouvé. Dans la seconde partie du livre, « le rapport du texte au dessin change »[40] et la disjonction se radicalise. Les récitatifs renvoient à de nouveaux événements, quand les images semblent se soustraire à la chronologie en repassant à l'infini le disque de la semaine éternelle. Pour autant, le récit dessiné n'est ni « singulatif » ni « répétitif »[41], comme s'il échappait à la catégorisation genettienne de la fréquence narrative, les récurrences de l'énoncé graphique répondant à celles,

35. Michel LAFON, « L'île et le texte (Pour une poétique de l'espace dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares) », *Questionnement des formes, questionnement du sens*, Montpellier, CERS, 1997, t. II, p. 946.

36. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 144-145.

37. Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 52.

38. Émilie DELAFOSSE, « L'image dans *L'Invention de Morel* de Jean Pierre Mourey et d'Adolfo Bioy Casares : la "réinvention de Mourey" », *Textimage*, n° 4, *L'image dans le récit (II)*, 2012, http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse1.html (consulté le 22 octobre 2020).

39. Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 255 et ss., p. 228 et ss.

40. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 4.

41. Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 146-147.

artificielles, des événements enregistrés.

L'examen de la représentation du justiciable montre que l'image du personnage illustre d'abord la voix du narrateur, avant de s'en éloigner, jusqu'au hiatus concrétisé dans les deux dernières cases, muettes. C'est l'apparition de la main, en (82;3-4), qui marque le début du dédoublement entre original et reproduction, dissociation non seulement iconique mais, plus loin, textuelle, observable dans les dialogues au sein desquels le fugitif insère ses propos. La disposition symétrique du modèle et de sa copie, ainsi que la référence au « conte fantastique » (82;3) et l'allusion au motif de « la partie séparée du corps »[42] constituent un strip emblématique du fantastique de Mourey. À partir de ce point du récit, le décrochage commence et s'accentue jusqu'à la planche finale. Peu à peu, l'original quitte la scène, laissant place à sa projection : on voit le justiciable répéter son rôle, puis s'enregistrer pour ensuite apparaître en tant qu'image, tandis que l'être authentique, après la planche exposant sa dégénérescence, n'occupe plus qu'une vignette sur deux. Finalement, la silhouette hachurée progressivement déportée sur la gauche jusqu'à effacement complet coïncide avec la disparition progressive du récitatif.

Chez Mourey, la forme de polyphonie née de ces dédoublements imbriqués les uns dans les autres dépasse celle inhérente à la bande dessinée[43], et marque véritablement sa propre lecture du fantastique de Bioy. Cette discordance, d'ailleurs, génère une sorte de vibration qui n'est pas sans rappeler l'incertitude, l'hésitation chez le personnage et/ou le lecteur, caractéristique du genre fantastique, notamment dans sa définition todorovienne. Ces identités confuses et instables, ces voix équivoques et parasitées font ainsi écho aux doutes incessants du narrateur, qui interprète l'irruption des intrus comme un prodige, multiplie les adjectifs exprimant l'étrangeté et entraîne le lecteur dans sa tendance à envisager une série d'explications plus ou moins rationnelles, du mirage à la folie, en passant par l'hallucination, le rêve, la mort.

---

42. Jean Fabre repère d'autres mains isolées et autonomes dans *La Nausée* de Sartre et chez Maupassant, dans *La main d'écorché* (*Le Miroir de sorcière*, *op. cit.*, p. 217-218). Le dessin de Mourey évoque aussi *L'Homme invisible* de H.G. Wells et *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé.

43. Jan BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, 2009, http://narratologie.revues.org/974 (consulté le 22 octobre 2020).

Impeccablement rendue par le dessin de Mourey, la singularité du fantastique de Bioy, qui mêle tonalité scientifique et registre amoureux, transparaît aussi dans le dispositif hautement efficace grâce auquel le dessinateur transpose la boucle de la semaine éternelle et les hésitations de la voix narrative. Matrice du fantastique de Mourey, celui de Bioy fait l'objet non seulement d'une traduction au médium bande dessinée mais également d'une véritable recréation. Partant de là, il convient de s'interroger sur le ou les sens de ce ou ces fantastiques, ou de ces versions d'un même fantastique, et du passage de l'un(e) à l'autre.

La présence appuyée du motif du miroir dans le roman (dont il est au cœur d'un souvenir originaire[44]) et peut-être plus encore dans la bande dessinée signale que les deux œuvres portent une réflexion sur la représentation. Si chez Bioy les figures textuelles de l'objet renvoient à l'angoisse malthusienne d'un narrateur obsédé par la non-reproduction humaine, la bande dessinée concrétise cette préoccupation à travers la prolifération des représentations graphiques du miroir et le calque du motif sur la construction de l'album et la disposition des cases.

Par ces jeux de reflets, indirectement, Mourey semble bien réaffirmer l'impossibilité d'une représentation réaliste, *dramatisée* par Bioy dans le roman et *théorisée* par Borges dans sa préface[45]. Métaphore de « la mort du roman réaliste », la machine à reproduire le réel *tue* les émetteurs, actualisant la problématique de « l'épuisement de la fiction à dire la réalité »[46] développée au seuil du roman. Si le défaut létal de l'invention dit « l'irréalisme de l'écriture »[47], voire de toute représentation, alors le recours à l'*image*, pour transposer un récit dans lequel le terme désigne des projections, fait pleinement sens et vient prolonger le plaidoyer borgésien pour ces « œuvres d'imagination raisonnée »[48] qui donnent la part belle à la trame. Confirmation de l'appétence du dessinateur pour le fantastique, son adaptation de *Le Cavalier suédois*

---

44. Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, *in* Adolfo Bioy Casares, *Romans*, *op. cit.*, p. 4.

45. Michel LAFON, « Pour une poétique de la préface », art. cit., p. 306.

46. *Ibid*., p. 309 et 306.

47. Michel LAFON, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les Cahiers du GERF*, 1993, n° 4, p. 68.

48. Jorge Luis BORGES, « Préface », in Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Paris, 10/18, 1992, p. 10.

de Leo Perutz[49] laisse d'ailleurs penser que celui qu'il met en œuvre dans *L'Invention de Morel* soutient ce parti pris.

Plus incontestablement, on y lit un hommage à Bioy et, subsidiairement, aux maîtres du genre fantastique, mais aussi, à un autre niveau, à la bande dessinée. Car c'est bien le neuvième art que Mourey met à l'honneur en exploitant les « possibilités d'exploration formelle du médium »[50] offertes par le roman, en particulier par la machine de Morel. La bande dessinée elle-même fonctionnant comme une machine à images – la répétition (avec ou sans variations) constituant « un mécanisme clé de la narration »[51] –, elle reproduit les rouages de l'invention, avec lesquels se fond le dispositif narratif. Les différents niveaux de reproductibilité – les êtres dont la copie est projetée, les images reprises narrativement, le livre tiré à des milliers d'exemplaires – s'interpénètrent et déclinent la spécificité de la temporalité bédéique : « l'étalement panoptique des images »[52], en donnant lieu à la contemplation simultanée des différents moments de l'action, implique une coexistence des temps qui permet des parcours de lecture non linéaires[53].

Plus spécifiquement, la bande dessinée devient métaphore d'un fantastique bioycasarien caractérisé par l'« étrangeté liée à l'espace » signalée par Michel Lafon, qui évoque des « personnages comme isolés dans des cages ou des cases »[54]. L'ensemble de ces remarques autorise à voir chez Mourey une « réflexion en acte sur les mécanismes et le langage de la bande dessinée »[55], sans que l'œuvre ne se réduise à un jeu formel creux, puisqu'elle rend admirablement la profonde dimension métaphysique du roman en y développant les nombreux thèmes qu'il laisse entrevoir (finitude, immortalité, isolement, etc.).

Au-delà de ces discours implicites sur la représentation, produits d'époques et d'aires distinctes, le point de convergence de la portée

---

49. Jean-Pierre MOUREY et Leo PERUTZ, *Le Cavalier suédois*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2013.

50. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 13.

51. Pilau DAURES, « *La répétition comme principe narratif en bande dessinée* », *du9.org*, septembre 2014, https://www.du9.org/dossier/la-repetition-comme-principe-narratif-en-bande-dessinee/ (consulté le 22/10/2020).

52. Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration, système de la bande dessinée 2*, *op. cit.*, p. 94.

53. Jean-Pierre MOUREY, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », art. cit., p. 12.

54. Michel LAFON, « Adolfo Bioy Casares (1914-1999) », France Culture.

55. Émilie DELAFOSSE, « Entretien avec Jean-Pierre Mourey », *art. cit*., p. 13.

du fantastique dans le roman et dans la bande dessinée se trouve sans doute ailleurs. Si l'on revient au motif de la répétition de la semaine éternelle (*sous les yeux* du protagoniste puis *avec sa contribution*), on constate qu'il reproduit le mécanisme d'une œuvre qui fascine, envoûte son lecteur et l'incite à y faire sans cesse retour :

> La semaine éternelle […] peut sans doute être lue […] comme une métaphore […] de ce roman qui s'imprime si profondément dans l'imagination de ses lecteurs et qui les pousse si souvent à revenir à lui, […] à le relire une nouvelle fois. Lecture chaque fois nouvelle, comme est nouvelle chaque vision de la « même » scène par le fugitif, simplement parce qu'il y ajoute […] un nouveau regard, nourri de ses expériences […] précédentes, jusqu'à finalement s'y perdre pour toujours, s'offrant alors […] à un nouveau voyeur-lecteur, qui à son tour abordera ces rivages et ces pages, et un jour forcément s'y perdra, *y así sucesivamente*[56]…

Les premières relectures réelles – celles de Borges, suggérées dans la préface du roman– préfigurent peut-être celle de Bioy, qui réécrit – relit, donc – *La invención de Morel* dans *Plan de evasión* (1945), en multipliant les échos et affinités entre les deux textes. Mais elles augurent surtout celles des lecteurs potentiels d'une œuvre qui, à partir de sa fin, programme sa relecture. En se polarisant sur son statut de protagoniste, le narrateur passe le relais au narrataire intradiégétique, instance réceptrice virtuelle « transparente »[57], à qui il confie la mission de faire entrer son image « *en el cielo de la conciencia de Faustine* »[58]. Issue des multiples parcours du roman, la bande dessinée elle-même redouble cette circularité ou spiralité – toute relecture d'ouvrage, engagée à partir de la connaissance de sa fin, différant du parcours originel. Traduction du choix de l'image aux dépens du texte, la « carte postale » finale ne fait guère illusion, et le mutisme de la dernière vignette renforce le rôle d'un texte qui véhicule l'appel à la relecture à travers la supplique au narrataire.

Outre la fin du récit, l'« appareil périgraphique »[59] engendre de multiples allers-retours : entre alléchante préface jalonnant une lecture

---

56. Michel LAFON, « Introduction générale », *in* Adolfo Bioy Casares, *Romans*, *op. cit.*, p. IX.
57. Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 266.
58. Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 130.
59. Jan BAETENS, « Une revue "à mesure" », art. cit., p. 79.

passionnante et postface auctoriale dévoilant le « dispositif général »[60] de l'adaptation ; entre carte précipitant l'entrée dans la fiction et corps du récit ; entre corps du récit et notes finales prélevées du flot narratif ; entre illustrations précédant l'épigraphe et succédant aux notes, bornes d'un effet avant-après confirmant qu'entre-temps, la machine a joué son rôle.

Si la circularité du livre s'exhibe depuis ses marges, c'est dans le récit dessiné même qu'œuvre l'essentiel des embrayeurs de relecture. Deux modalités de « récit répétitif »[61] « [contraignent] effectivement »[62] le lecteur à une seconde réception : la mise en image, à l'échelle de la case et en très gros plan, de fragments du journal du naufragé et du discours de Morel, et la substitution de l'encre noire par la couleur dans des analepses réinterprétant des faits narrés antérieurement. Ponctuelles, ces répétitions annoncent celles dont le lecteur ne prend conscience qu'une fois percé le mystère de la machine, ou qu'il découvre au fil des relectures le menant au cœur du mécanisme sur lequel repose la transposition sémiotique, ce dispositif narratif de répétition/variation que nous avons décrit.

Œuvre seconde, mais pas secondaire[63], la bande dessinée, en invitant le lecteur à d'infinis parcours du roman et de l'album, prolonge l'efficace des rets du texte bioycasarien. Car l'essence du fantastique de Bioy, qui renaît sous le pinceau de Mourey, c'est peut-être bien ce piège qui se referme sur un lecteur captivé et captif, astreint à multiplier les déchiffrements et (re)découvertes d'un récit inoubliable, dans une expérience rappelant l'ambivalence de l'*Unheimliche* freudien[64]. À la fois matrice de l'inquiétante étrangeté et concrétisation de l'enfermement, l'insularité du cadre de l'histoire fait doublement sens. Mystérieuse, délimitée et repliée sur elle-même, l'île est « la scène la

60. Jean-Pierre MOUREY, « Postface », *in* Jean-Pierre Mourey et Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *op. cit.*

61. Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 147.

62. Franck WAGNER, « Relire le temps (Sur l'expérience de relecture) », *A contrario*, n° 13, 2010, p. 50-69, https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-50.htm (consulté le 22 octobre 2020).

63. Linda HUTCHEON, *A Theory of adaptation*, London/New York, Routledge, 2013, p. 9.

64. « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 165).

plus propice […] [aux] mystères dont le déploiement nourrit le fantastique »[65]. Lieu où « les choses coïncident avec leur représentation »[66], elle métaphorise le texte, dont Borges vante la clôture[67]. Et si « la clôture géographique mime et […] facilite »[68] celle du récit, l'île reflète aussi l'album, dont les bords coïncident avec ceux de la carte, et où l'insularité se donne à voir dans l'unité des couleurs, l'abondance des décors végétaux et océaniques, et la composition symétrique.

La topologie de l'île nous ramène, une fois de plus, à la circularité ou spiralité propre au fonctionnement de *La invención de Morel*, « fiction sans frontières »[69] générant d'innombrables relectures. En plus de l'adaptation de Mourey – œuvre singulière célébrant la spécificité de la bande dessinée en tant qu'art narratif –, outre les adaptations cinématographiques mentionnées, l'œuvre de Bioy inspire plusieurs installations vidéo interactives d'artistes contemporains[70], la série télévisée nord-américaine *Lost*[71], le jeu vidéo d'exploration *Myst*[72]**.** Parmi les œuvres postérieures à la publication de l'album, dans le champ des nouveaux médias, signalons, entre autres, le *machinima* de Robbie Dingo *Watch the World*, et *Faustine*, installation vidéo interactive présentée par Carlos Sena Caires et Jorge Cardoso à l'Escola das Artes da Universidade Catolica do Porto en 2010[73]**.** Mêlées à d'autres, plusieurs de ces œuvres sont réunies dans l'exposition parisienne dont le

---

65. Michel LAFON, « L'île et le texte », art. cit., p. 948.

66. *Ibid*.

67. « *[Es] un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada* » (Jorge Luis BORGES, « Prólogo », *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 8).

68. Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpathes*, *L'Île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée*, 2003/1 (nº 305), p. 23-34, https://www.cairn-int.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-23.html (consulté le 22 octobre 2020).

69. Thierry GROENSTEEN, « Fictions sans frontières », *Le site de Thierry Groensteen*, http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article11 (consulté le 22 octobre 2020).

70. Luc Courchesne, avec *Portrait no.1* (1990) (https://www.fondation-langlois.org/Portrait-no-1/, consulté le 22 octobre 2020), ou Masaki Fujihata, avec *Morel's Panorama* (2003) (https://www.youtube.com/watch?v=D8LmzZrq14o, consulté le 22 octobre 2020).

71. L'histoire de la série créée par J.J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber présente de nombreux points communs avec celle du roman, qui apparaît à l'écran dans le quatrième épisode de la saison IV.

72. Conçu par Robyn et Rand Miller.

73. Disponibles respectivement sur : http://www.youtube.com/watch?v=vV1Y-bWBSXS8 et https://vimeo.com/19043202 (consultés le 22 octobre 2020).

titre, *L'Invention de Morel ou la machine à images*, va de soi. Bioy invente – et se réinvente, avec *Plan de evasión* – ; Mourey, et de nombreux autres, réinventent, et la machine n'a décidément aucune raison de s'enrayer, puisque « chaque lecture [de *L'Invention de Morel*] fait miroiter de nouvelles pistes, de nouvelles interprétations et incite à des relectures et à des rêveries infinies »[74].

74. Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in Adolfo Bioy Casares, *Romans*, *op. cit.*, p. 7.