



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Emilie Delafosse**

L'image dans *L'Invention de Morel* de Jean Pierre Mourey et d'Adolfo Bioy Casares : la « réinvention de Mourey »

C'est en 2007, dans la collection « Écritures », que paraît chez Casterman l'adaptation en bande dessinée du plus célèbre roman d'Adolfo Bioy Casares : *L'Invention de Morel*. Dans un brillant hommage, Jean Pierre Mourey transpose le chef-d'œuvre de l'Argentin à travers une démarche double, de réécriture et de mise en images du texte. À la faveur de cette rencontre entre littérature et bande dessinée, le projet de Mourey donne naissance à une bande dessinée littéraire qui cadre parfaitement avec la ligne éditoriale d'une collection publiant des œuvres au format « roman » (17x24 cm). Pour aborder le travail d'adaptation en évitant l'écueil théorique de la question de la fidélité à l'œuvre source, nous suivrons le conseil de Jan Baetens en nous demandant plutôt si Mourey « est parvenu à utiliser le langage de la bande dessinée d'une façon intéressante ou non »¹. Afin d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation, nous resserrerons l'étude autour de ce « point très précis » sur lequel littérature et bande dessinée « se rencontrent » : le récit². En tant qu'arts narratifs, au-delà de leurs différences, elles partagent la vocation de raconter des histoires.

¹ J. Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », dans *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°16, 2009, <http://narratologie.revues.org/974>

² *Ibid.*

Système sémiotique « composite »³, la bande dessinée mobilise deux matériaux d'expression. De cette hybridité, il découle que le récit – au sens d'« énoncé narratif (...) [assumant] la relation d'un événement ou d'une série d'événements », selon Gérard Genette⁴ – est verbal *et* iconique, que la narration – l'acte producteur du récit – est prise en charge par le texte *et* par l'image. Ainsi, dans l'ouvrage de Mourey, l'image « raconte » au moins autant que les récitatifs et dialogues qui lui sont associés. En faisant naître du roman une bande dessinée, l'auteur ne se contente pas d'illustrer le texte préexistant : il le transforme en composé indivisible de texte et d'images séquentielles. Dans ce basculement vers l'« espèce narrative à dominante visuelle » qu'est la bande dessinée⁵, il nous semble que la mise en images de l'histoire de *L'Invention de Morel* représente l'apport le plus spectaculaire de Mourey. Pour cette raison, c'est avant tout à l'image que nous voulons consacrer notre réflexion.

La notion renvoie ici à l'image fixe, où s'articulent le dessin – le trait, le contour – et la couleur, parfois associés à du texte, mais surtout mis en case, en *strip*, en planche. Quelle place l'image occupe-t-elle au sein de cette adaptation d'un roman à la trame « parfaite »⁶ ? En quoi l'image prend-elle part à la narration ? Analyser son rôle dans le récit élaboré par Mourey nous permettra de prendre la mesure de la spécificité du projet de l'auteur. Après quelques remarques consacrées au travail global de transposition, nous nous pencherons sur le mécanisme iconique qui traduit l'absence de linéarité d'un récit soumis à des variations rythmiques et chronologiques. Enfin, c'est la portée de l'image dans l'économie de la bande dessinée que nous aborderons, et notamment sa participation à la construction du fantastique.

³ Th. Groensteen, « Fictions sans frontières », dans *Le site de Thierry Groensteen*, <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article11>

⁴ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 71.

⁵ Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999, p. 14.

⁶ J.-L. Borges, « Préface », dans A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, traduit de l'argentin par A. Pierhal, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 1992, p. 10.

Remarques sur la transposition générique

La publication en 1940 de *L'Invention de Morel* marque deux naissances : celle de Bioy comme écrivain (il renie ses livres antérieurs peu après), et celle d'un nouveau genre littéraire. Premier titre de l'œuvre « officielle » de l'Argentin, ce court roman est très vite élevé au rang de chef-d'œuvre, au point d'occulter partiellement la production ultérieure de l'auteur. Admirablement préfacé par Jorge Luis Borges – l'ami, le double littéraire de Bioy –, l'ouvrage met en acte les principes énoncés dans un prologue-manifeste centré sur deux débats théoriques : le réalisme et la modernité. Mêlant les registres du fantastique et de l'amoureux, Bioy incarne le renouveau avec un roman à mettre au nombre des « œuvres d'imagination raisonnée »⁷. En effet, si *L'Invention de Morel* produit un tournant dans le genre fantastique, c'est parce que l'auteur y déploie « les aventures croisées de la fantaisie et de la rigueur »⁸, en cultivant une tonalité scientifique et un style épuré. L'histoire est celle d'un justiciable vénézuélien en fuite qui trouve refuge dans une île du Pacifique prétendument déserte. À l'issue d'une sorte d'enquête, il découvre que les mystérieux habitants des lieux sont des « images totales » enregistrées puis projetées à l'infini par une incroyable machine activée par l'énergie des marées. Au cours de sa « cohabitation » avec les « images », le fugitif tombe amoureux de l'une d'entre elles, la belle et inaccessible Faustine, qu'il fait le pari de rejoindre en s'enregistrant à son tour – en mourant, donc, car la terrible machine de Morel prend la vie de ce qu'elle grave. C'est notamment ce thème de l'impossibilité de toute relation – les êtres évoluent sur des « plans » différents – que l'on retrouve dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), le film d'Alain Resnais dont *L'Invention de Morel* est à l'origine, bien que la filiation soit restée inavouée.

« Jean Pierre Mourey a été pris à son tour au piège de l'île et de sa machinerie infernale », écrit Michel Lafon dans la préface de la bande dessinée⁹. Cette

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2001, p. 7.

⁹ M. Lafon, « Aujourd'hui, dans cette île... », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Tournai, Casterman, « Écritures », 2007, p. 4.

fascination transparait dans le procès de transformation que Mourey fait subir au roman et qu'il convient à présent d'analyser. L'auteur, pourrait-on dire, « réécrit » *L'Invention de Morel* en faisant interagir le verbal et l'iconique. Au lieu de détourner la terminologie genettienne pour parler d'« hypertextualité intermédiaire »¹⁰, nous préférons utiliser la notion de « relation transesthétique externe » forgée par Bernard Vouilloux¹¹. La mise en bande dessinée du roman est à la fois « passage d'un art à un autre » et « traduction d'un médium dans un autre », accompagnée d'un changement de « mode opératoire »¹² : du seul texte, on passe au texte combiné à l'image mise en séquence. Si l'essentiel de l'histoire est conservé, l'auteur opère un prélèvement et une légère réorganisation. Certains épisodes narrés dans le texte original n'apparaissent donc pas dans la bande dessinée, comme ces essais de la machine réalisés par le protagoniste sur des végétaux et des animaux. Parfois, c'est l'ordre des événements qui est modifié. Par exemple, chez Mourey, le fugitif aperçoit le « double » de l'ouvrage de Bélidor lorsqu'il se retrouve enfermé dans le musée, alors que chez Bioy, la découverte du « fantôme » du *Moulin perse* a lieu plus tard dans la diégèse.

Produit de l'interaction texte/image au sein de l'image, et de l'enchaînement séquentiel des vignettes, le récit à proprement parler mérite une analyse plus approfondie. Dans la bande dessinée de Mourey, la composante linguistique se décline essentiellement en récitatifs et dialogues. Majoritaires, les premiers transmettent la parole du narrateur et constituent un hypertexte du roman – ou de sa traduction française. Au plus proche du texte, l'image assure la représentation graphique de ce verbal. « Et me voilà confiné dans le lieu le moins habitable de l'île : des marécages que la mer envahit une fois par semaine », lit-on en (2;6)¹³

¹⁰ « J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (...) à un texte antérieur A (...) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982, p. 13).

¹¹ B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 1997, p. 16.

¹² *Ibid.*, pp. 16 et 18.

¹³ Le premier chiffre indique le numéro de la planche (sachant que la numérotation des planches diffère de celle des pages), le second celui de la vignette (selon l'ordre impliqué par le sens de la lecture).

¹⁴[13] [14]. À l'image, à l'arrière-plan, le protagoniste est représenté en train d'avancer péniblement à travers les marécages de mangroves, au milieu de branches, de racines et de troncs baignant dans une eau trouble.

Ailleurs, le texte de Bioy fait l'objet d'un transfert en images. À elle seule, l'image « réécrit » le texte original, par un basculement particulièrement net dans les cases sans verbal (un peu plus de vingt-cinq pour cent des vignettes). En comblant les vides linguistiques, l'image « sans voix », comme la nomme Benoît Peeters¹⁵, gagne en autonomie. À plusieurs reprises, dans le silence du texte, elle se charge d'une révélation. Dès le récit de la première apparition des « intrus », le récitatif s'interrompt en pleine phrase, et l'image lui succède pour proposer, à la vignette suivante, une première représentation des mystérieux « estivants » qui hantent l'île.

Le transfert est particulier lorsque l'écrit se glisse dans le dessin : celui-ci intègre totalement certains énoncés linguistiques à travers la représentation de supports textuels. En donnant à lire, ces derniers arrêtent le regard sur des éléments absents de la diégèse du roman. Dans la bande dessinée, parmi les milliers de livres qui couvrent les murs de la bibliothèque du musée, quelques-uns sont représentés assez précisément pour qu'apparaissent, sur la reliure, titre et nom d'auteur. En (8;4), on identifie cinq ouvrages associés à des références singulières. Fiction sur l'insularité, l'*Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe est considéré par Lafon comme un hypotexte du roman¹⁶. Le second titre, *Lune d'en face*, convoque le recueil de poèmes de Borges, *Luna de enfrente* (1925), tout en préfigurant les deux lunes visibles quasi simultanément au dessus de l'île. Quant au *Traité d'Isis et d'Osiris* de Plutarque, s'il est mentionné par le narrateur du texte de Bioy, il constitue aussi une lecture de l'exilé de *Plan d'évasion* (1945), un autre roman de l'Argentin. Le titre du quatrième ouvrage dessiné, *Plan d'invasion*, y fait écho, et renvoie le lecteur aux nombreux liens hypertextuels qui unissent les deux fictions

¹⁴ On peut citer la traduction du texte original : « je me retrouve confiné dans l'endroit le plus étroit, le moins habitable de l'île, dans des marécages que la mer recouvre une fois par semaine » (A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*, p. 11).

¹⁵ B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs », 2002, p. 128.

¹⁶ Voir M. Lafon, « Introduction générale », dans A. Bioy Casares, *Romans*, *Op. cit.*, p. XXIX.

bioycasariennes. Quant au livre de Toulet, on devine qu'il correspond aux *Contrerimes* de Paul-Jean Toulet (dans un entretien, Bioy explique en effet que le prénom de Faustine est un hommage à celle du livre du poète français). En incrustant ces quelques éléments épitextuels dans le récit¹⁷, Mourey offre au lecteur attentif une série de détails qui signalent une réflexion sur l'œuvre de Bioy, et dévoilent une forme de métatextualité.

Pour clore provisoirement cette analyse, c'est la question de la voix, de l'instance narrative que nous voulons aborder. Chez Bioy, la quasi-totalité du roman est constituée par un journal, un « rapport » rédigé par le fugitif soucieux de laisser un témoignage. Le récit est assuré par un narrateur extra-homodiégétique¹⁸, anonyme, qui voit sans être vu. Chez Mourey, le fonctionnement énonciatif est différent. Comme l'auteur conserve le dispositif du journal, en le transposant dans les récitatifs, le récit textuel est à la première personne. En revanche, et c'est l'une des transformations majeures opérées dans l'entreprise d'adaptation, le passage à l'image donne lieu à un récit iconique à la troisième personne, du moins globalement. En donnant à voir le protagoniste dans presque soixante-quinze pour cent des cases, Mourey construit une personne iconique objectivée sur le plan de la représentation. Même dans des vignettes comme (13;8) ou (89;6), à propos desquelles Éric Lavanchy parlerait d'« effet semi-subjectif », de « vision *avec* »¹⁹, la présence du justiciable confirme que l'image, massivement, est à la troisième personne.

Pour ce qui est des cases où le protagoniste n'apparaît pas, on distingue trois cas de figure. Parfois, l'angle de vue, le cadrage ou l'absence de premier plan figurant l'élément derrière lequel le fugitif se cache pour observer empêchent de conclure à une correspondance entre ce qu'il voit et la scène représentée (en (24;4),

¹⁷ « Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » (G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2002, p. 346). Les entretiens et interviews donnés par l'auteur, sa correspondance, ses journaux intimes, entre autres, font donc partie de l'épitexte.

¹⁸ C'est-à-dire un « narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire » (G. Genette, *Figures III, Op. cit.*, p. 255).

¹⁹ É. Lavanchy, *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, « Texte-Image », 2007, pp. 64-65.

par exemple). Dans d'autres cas, la scène visible pourrait éventuellement être envisagée à travers les yeux du justiciable, mais rien ne permet d'affirmer qu'il en est bien ainsi (voir notamment (81;1) à (81;3)). Ce type de focalisation coïncide avec les « visions *comme* » définies par Lavanchy²⁰, identifiables « lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (...) ou par le verbal (...), en bref, par la contextualisation »²¹. Nous ne repérons finalement que quelques cas isolés de focalisation – ou d'« ocularisation » – interne, parmi lesquels les vignettes où s'affichent en gros plan des textes lus ou écrits par le protagoniste, et les cases où sa main apparaît telle qu'elle ferait partie de son champ de vision.

Selon la typologie de Genette, on pourrait parler d'une « dévocalisation » intermédiaire, au sens où chez Mourey, l'image « réécrit » le texte en passant à la troisième personne²². La modification de la focalisation s'accompagne donc d'un changement de voix narrative. « L'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus "polyphonique" que [celle] d'un texte littéraire non visuel », avertit Baetens²³. Valable pour toute bande dessinée, cette remarque sur l'inévitable « dédoublement » entre « énonciation verbale » (ou narration) et « visuelle » (ou « graphiation »)²⁴ semble encore plus vraie dans le cas de l'adaptation de Mourey. Plus qu'une duplicité, c'est un véritable décrochage que l'on y observe. D'après le dispositif fictionnalisant du manuscrit découvert puis publié, le narrateur ne peut être la même « personne » que le « graphiateur » (autre « instance énonciatrice » construite par le lecteur)²⁵. Parallèlement, le temps de la narration diffère d'une ligne narrative à l'autre. Au plan textuel, le passé domine et s'inscrit dans une narration « intercalée » entre les moments de l'action, selon la forme du journal qui allie « le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²¹ F. Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 1987, p. 23.

²² G. Genette, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 412.

²³ J. Baetens, « Littérature et bande dessinée », art. cit.

²⁴ *Ibid.* Désignant l'énonciation graphique, le néologisme « graphiation » est emprunté à Philippe Marion (*Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-Neuve, Académia, 1993).

²⁵ P. Marion, *Traces en cases*, *Op. cit.*, p. 36.

rapport après coup », de sorte que « le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre »²⁶. À l'image, par contre, il s'agit d'une « narration simultanée », où « la coexistence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel »²⁷. Le décalage entre les deux types d'énonciation accentue le clivage déjà signalé. Ce déportement global de la subjectivité vers une troisième personne objectivée par l'image caractérise la transposition de Mourey, qui opte pour un système énonciatif radicalement différent de celui de Bioy.

À un tout autre niveau, le passage au média bande dessinée engage la création d'un nouvel appareil paratextuel. Parmi l'ensemble des éléments textuels et iconiques échappant à la numérotation des planches, c'est l'image qui nous intéresse, et en particulier son rôle narratif. Au seuil du livre, depuis la marge, certaines images ouvrent sur le récit, commencent à raconter. Celles qui se concentrent à la périphérie du volume s'organisent symétriquement. Les illustrations de première et de quatrième de couverture sont des reprises presque exactes des cases (26;3) et (44;2), prélevées du récit pour faire tableau. Or, une fois associées l'une à l'autre, les deux images mettent en place le trio amoureux. L'attitude de Morel et de Faustine annonce l'histoire d'amour et la non-réciprocité des sentiments, tandis que la silhouette à l'arrière-plan de la vignette centrée sur le visage de la jeune femme renvoie aux sentiments unilatéraux du protagoniste. À l'intérieur du volume, la préface est illustrée par une variante de l'image déclinée en (73;2) et (73;3), mais le protagoniste n'y est plus visible. Il fait retour dans la vignette qui précède la postface auctoriale, et cette réapparition figure sa tentative pour passer dans le monde de Faustine. De la même façon, en écho aux projections discontinues et répétées des « images » par la machine, on retrouve le paysage maritime qui illustre l'épigraphe²⁸ en fin d'ouvrage, entre les notes et la postface, dans une version habitée.

Une autre série d'images paratextuelles débute page 7, par une page de titre encadrée d'entrelacs et de motifs floraux. Au centre, une vignette représente une

²⁶ G. Genette, *Figures III, Op. cit.*, pp. 229-230.

²⁷ *Ibid.*, pp. 230-231.

²⁸ Il s'agit des vers de Dante Gabriel Rossetti cités dans la préface bourgeoise du roman.

partie de la machine, en gros plan. Composé d'une série de conduits, de vannes, de cylindres, de capots métalliques et d'écrous qui semblent répéter à l'infini le motif du cercle, hautement signifiant dans *L'Invention de Morel*, le dessin rappelle l'un des cent bois gravés de *La Ville* (1925) de Frans Masereel. D'inspiration expressionniste, caractérisée par un graphisme puissant et de forts contrastes entre des zones noires denses et une brutale blancheur, l'œuvre du graveur belge trouve un écho dans l'ensemble de la bande dessinée. Mais cette vignette en particulier évoque la trente-quatrième gravure, où l'on découvre l'intérieur d'une usine occupée par un ouvrier minuscule en train d'actionner une énorme machine. Cette probable référence permettrait à Mourey de suggérer le pouvoir déshumanisant de la terrible invention du savant fou, puisque la machine offre à ceux qu'elle grave l'éternité au prix de la vie, au prix de l'humanité.

Les deux pages suivantes exhibent une carte de l'île qui sert de cadre à l'action – l'île Villings, d'après le narrateur, ce que dément « l'éditeur du manuscrit original » en note. Cette nouvelle version de l'illustration de la jaquette de la première édition du roman (chez Losada) a de nombreux points communs avec son modèle. Pour décrire le dessin de Norah Borges – la sœur de Jorge Luis –, Lafon parle d'une carte « stylisée mais complète, dénotant en tout cas une lecture attentive du roman »²⁹. S'il ajoute au croquis titre et légende, Mourey conserve la disposition générale des éléments selon les axes cardinaux indiqués par la rose des vents, et opte lui aussi pour un trait schématique. Associée à la part d'écrit qu'elle comporte, l'image fournit des clés au lecteur : la carte lui « permet non seulement de distinguer l'organisation globale de [l']espace, mais encore d'entrevoir les incidences de cette disposition sur les événements », écrit Pierre Jourde³⁰. Sorte d'incipit avant l'heure, la carte de Mourey plante le décor et programme une « histoire d'île », récifs et marécages inclus. Pour autant, la cartographie ne joue pas le même rôle dans les deux œuvres : alors que chez Bioy, elle dessine une sorte de territoire mental, chez Mourey, le cadre de l'action est représenté, concrétisé

²⁹ M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans*, *Op. cit.*, p. 3.

³⁰ P. Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1991, p. 105.

tout au long du livre. Une autre divergence concerne la portée réflexive du plan d'origine : l'assimilation de l'île au roman, à travers l'inscription du mot « novela » sur le dessin, est absente de la version de Mourey. La fonction de sa carte est autre : plus qu'une amorce de récit, il s'agit d'une entrée dans la fiction. « Ce journal a été retrouvé accompagné d'un livre, en très mauvais état, et d'un dessin représentant la carte de l'île, également en très mauvais état », écrit l'éditeur (fictif) dans une première note complétée par l'« auteur » (un Mourey fictif ?) : « Nous présentons, au début de cet ouvrage, une copie de cette carte, le document original étant en trop mauvais état pour être reproduit »³¹. Le doute de l'éditeur sur l'identité de l'auteur du dessin – « Cette carte est-elle de la main même du narrateur ? Ou bien d'un des habitants de l'île, en 1924 ? » – renforce ici l'effet de fiction.

À la fois portées à la marge du récit et insérées dans ses interstices, deux illustrations accompagnent les intertitres qui désignent les deux parties de l'ouvrage. La première montre un face à face entre Morel et Faustine, sous l'œil du protagoniste. Deux allées d'arbres évoquant le jardin à la française de *L'Année dernière à Marienbad* encadrent la scène, tandis qu'une lune de premier quartier la surplombe. Si l'on rapproche cette image de celle qui marque le début de la seconde partie, une ébauche de récit apparaît. La configuration est semblable, mais le fugitif et l'inventeur ont échangé leurs places, et la lune s'est dupliquée en deux astres, à leur dernier quartier. Le regard de Morel ne s'oriente plus vers Faustine, mais vers le protagoniste, comme si celui-ci était devenu visible pour les « images ». La mise en relation des illustrations annonce ainsi une fin contrariée par le dénouement, puisque le fugitif intègre le simulacre de réalité sans entrer dans la conscience de ceux qui y évoluent.

Dans les dernières pages du livre, on trouve treize notes attribuées à l'éditeur du manuscrit original, reproduites – complétées, parfois – par l'« auteur ». Mourey prolonge le jeu instauré par Bioy dès l'édition de 1940, avec ce « procédé de la note infrapaginale fictionnelle, signée d'une instance (...) mystérieusement

³¹ « Note 1 », « Note 2 », J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

désignée »³². Pour l'adapter à la bande dessinée, il choisit un système basé sur la répétition : les fragments textuels sur lesquels portent les notes sont réécrits à côté des vignettes qui les contiennent, reproduites dans leur intégralité. Alors que Bioy avait ajouté les deux dernières notes à l'occasion de rééditions du roman, Mourey, à son tour, procède à des transformations : il intercale six notes supplémentaires, supprime trois des notes originales, et réécrit toutes les autres, en s'éloignant plus ou moins de l'hypotexte. Surtout, en associant des « notes d'Auteur » à trois des « notes de l'Éditeur », il apporte un degré supplémentaire au jeu de la fictionnalisation.

À l'issue de cette première analyse de la « relation transesthétique » entre roman et bande dessinée, une conclusion provisoire se dessine : la spécificité de l'entreprise de Mourey réside dans certains de ses choix narratifs – l'exploitation de la narrativité de l'image, le changement de voix, en particulier –, à relier à l'élaboration d'un nouvel appareil paratextuel. Pourtant, si l'on en croit l'auteur, l'essentiel du projet de transposition serait ailleurs :

Adapter *L'Invention de Morel* en bande dessinée, c'est (...) mener une sorte d'enquête pour décrypter [une] machinerie [littéraire] et recréer un dispositif narratif entièrement nouveau dans lesquels tous les éléments graphiques, les détails ont de l'importance et du sens, et se font écho, impliquant la possibilité de relectures multiples³³.

Révéls par ces relectures, les *échos* entre les éléments graphiques intègrent un véritable mécanisme, dont l'élaboration se trouve au cœur de la transposition générique.

La poétique de la répétition/variation

« C'est avec la construction géométrique d'un récit où abondent les symétries et les répétitions que peut s'épanouir le thème métaphysique de la circularité du temps (...) et s'incarner l'(...) histoire d'amour qui est au cœur de ce roman inoubliable »³⁴. Au service de l'intrigue, donc, la narration multiplie les

³² M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans*, *Op. cit.*, p. 4.

³³ J. P. Mourey, « Postface », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

phénomènes de répétition et de variation, dans le cadre d'un système qui fonctionne sur différents plans.

Le premier type de répétition auquel est confronté le lecteur correspond à une sorte de « degré zéro » de la représentation, à travers la mise en image du récitatif à l'échelle de la case entière, en très gros plan. « Après cent jours passés seul dans cette île déserte, j'entreprends la rédaction de ce journal », lit-on en (4;1). Aucun élément ne relaie cette mention de l'acte d'écriture avant la case (18;1), où les notes manuscrites du narrateur sont représentées graphiquement. L'image reprend un fragment du récitatif qui lui est associé, en l'articulant à la fin du précédent et au début du suivant. Interrompu par un trait qui marque la première jointure, le texte semble écrit à la main, et une ombre se projette sur le feuillet. La vignette (18;2), où le fugitif apparaît en train d'écrire, confirme cette forme de concrétisation du récitatif. Le schéma est identique en (75;1), lorsque le protagoniste entreprend de corriger ses erreurs à partir des révélations de Morel. Dans ces deux passages, l'écart entre le temps de la narration textuelle et celui de la narration iconique disparaît, tandis que le clivage de la voix narrative s'annule. Le procédé crée aussi un nouvel effet de fiction, puisque les deux cases pourraient être les fragments d'une reproduction du manuscrit. Dans les vignettes où les feuillets dactylographiés du discours de Morel apparaissent en gros plan, l'image reprend conjointement le récitatif de (83;2) et le dialogue de (49;4) et (49;5) ; elle renvoie donc aussi à un épisode passé. La reprise, d'ailleurs, est partielle : les notes du scientifique correspondent au discours qu'il avait prévu de prononcer, et non pas aux mots effectivement formulés. En dehors de ce cas un peu particulier, cette représentation *a minima* semble faire de l'image un simple reflet, une redite du texte.

La technique du « même en plus clair » est un autre mode de répétition auquel Mourey a ponctuellement recours. Certaines images du récit apparaissent une seconde fois, reproduites à l'identique ou presque, mais sans encre noire. En général, le procédé traduit une réinterprétation *a posteriori* de faits narrés antérieurement. La série d'hypothèses échafaudées par le narrateur peu avant la fin de la première partie conjugue ainsi des images déjà connues du lecteur – certaines sont d'exactes répétitions, comme (38;5), d'autres sont recadrées, comme (40;1) –,

et des images totalement nouvelles en (38;6). Plus loin, l'exercice de correction auquel se livre le protagoniste justifie la reprise en plus clair de plusieurs images des planches 75 à 77. Ce type de réitération iconique est un genre de récit « répétitif », au sens où « les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements »³⁵. Ici, le choix d'un procédé qui paraît entraver la dynamique de l'histoire obéit à un souci de progression dans la compréhension des faits (chez le narrateur, donc chez le lecteur).

Relativement ponctuels, les deux phénomènes que nous venons de mettre en lumière font écho à un mécanisme à l'œuvre dans la quasi-totalité de la bande dessinée, et plus nettement dans sa deuxième partie. Nous voulons parler des multiples reprises d'images isolées ou en séquence qui font l'objet de manipulations diverses. Reproduites au sein de la même planche, ou à plusieurs pages d'intervalle, ces images forment un complexe réseau de récurrences. Néanmoins, toutes sont modifiées. Au minimum, lorsque le dessin est conservé, la couleur de la trame change, comme en (86;6) et (90;1). En général, c'est la position du protagoniste qui distingue les occurrences. Entre deux vignettes de la même page – (63;3) et (63;5) –, ou entre des cases plus éloignées – (22;4) et (73;6) –, l'écart correspond au déplacement du fugitif à l'intérieur du cadre. Parfois, la variation a trait au cadrage : de légers rapprochements ou éloignements permettent de différencier deux images aussi semblables que (2;2) et (4;1), par exemple. Quand le changement se rapporte à l'angle de vue, comme en (63;6) et (74;2), il est plus difficile de parler de *reprise* d'image (toute modification de perspective équivalant à la création d'une nouvelle image). Pour autant, l'identification d'une scène représentée plus tôt dans la bande dessinée nourrit une impression de déjà-vu chez le lecteur confronté à une série de répétitions iconiques.

Ainsi, l'image se reproduit, se multiplie : deux, mais souvent trois, parfois quatre, et jusqu'à six occurrences d'une image peuvent coexister dans le volume. Plus le récit progresse, plus les répétitions sont fréquentes. Elles s'accumulent dans la troisième partie de l'œuvre, celle où « le fugitif, ayant compris et admis la nature

³⁵ G. Genette, *Figures III*, *Op. cit.*, p. 147.

des intrus, remonte pour la seconde fois sur la colline, (...) définitivement »³⁶. Signalons en particulier les planches 69 à 71, 73, 84 à 87, et 89, où les images totalement nouvelles se raréfient. Les planches 87 et 89, d'ailleurs, affichent une similitude frappante : à la couleur de trame près, les trois cases de gauche sont identiques sur les deux pages, et l'apparition d'une silhouette sombre dans les vignettes de droite de la planche 89 est l'unique différence. On pense aussi à la « semaine éternelle » résumée aux planches 85 et 86, dans une séquence exclusivement composée d'images « déjà vues » que seuls les déplacements du narrateur permettent de singulariser.

Ce système de répétition iconique, qui culmine dans la figuration de la semaine réitérée à l'infini, obéit à des fins narratives. L'altération de la temporalité, rappelons-le, constitue l'un des motifs classiques du fantastique, et la « verticalité magique du temps bouclé »³⁷ est une modalité de distorsion temporelle. Après Bioy, qui innove en l'associant à une tonalité scientifique, c'est au tour de Mourey d'exploiter cet héritage du fantastique « traditionnel ». Insinué dans un adjectif *a priori* anodin – « éternellement » (25;5) –, le thème métaphysique du temps circulaire resurgit lorsque le protagoniste s'aperçoit que la conversation entre Faustine et Morel a déjà eu lieu : « j'ai fini par comprendre : leurs actes et leurs paroles coïncidaient avec ceux d'il y a huit jours... L'atroce éternel retour » (31;9). À partir de là, les images se répètent de plus en plus souvent, et la bande dessinée se nourrit de ces reprises qui aboutissent à la semaine récurrente. Combinées aux motifs des costumes des personnages principaux, les variations de la couleur d'accompagnement fournissent des repères qui aident le lecteur à identifier chacun des jours de la « semaine éternelle ». Enregistrée, puis projetée par la machine grâce à l'énergie marémotrice, cette semaine se condense en sept vignettes réparties sur deux planches. Un tel resserrement implique une forte fragmentation : à chaque jour revient une case, des ellipses articulent les éléments de cette série hebdomadaire. À ces sept vignettes, le lecteur peut revenir sans cesse, pour établir

³⁶ J. P. Mourey, « Postface », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

³⁷ J. Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1992, p. 227.

des correspondances, tisser des liens avec les autres cases. L'œuvre entière, en un sens, converge vers cette « page-noyau » qui, en retour, irradie le reste du livre.

La circularité, dont s'alimente déjà le roman de Bioy, sous-tend l'ensemble de la bande dessinée : le récit iconique perd sa linéarité pour se répéter à l'infini³⁸. La matérialité graphique reflète ce procédé en même temps qu'elle y contribue : les techniques auxquelles recourt ponctuellement Mourey – la photocopie et la réalisation numérique des couleurs, des motifs et de certains montages – concrétisent la thématique de la reproductibilité, qui traverse toute l'œuvre. Quant aux reprises d'images, elles introduisent au cœur du récit une deuxième ligne narrative apparemment dissociée des récitatifs. Parce qu'elles sont déjà connues, les images répétées semblent libres de s'écarter de ce que décrit le texte. Pour autant, certaines des manipulations dont elles font l'objet à l'occasion de ces pseudo-répétitions empêchent une divergence totale. À ce titre, la variation de la position du justiciable à l'intérieur des cases fait sens. Lafon signale chez Bioy la nouveauté de « chaque vision de la "même" scène par le fugitif, simplement parce qu'il y ajoute à chaque fois (...) un nouveau regard, nourri de ses expériences (...) précédentes »³⁹. Dans le roman, ce processus est presque toujours suggéré – sauf au moment où le protagoniste prend conscience de cet « éternel retour » qu'il ne comprend pas encore⁴⁰ –, alors que la bande dessinée permet sa traduction à l'image, par les déplacements du personnage au sein des vignettes figurant des scènes identiques.

Chez le lecteur, le décalage entre récitatifs et image répétitive produit une sensation à rapprocher du concept freudien d'*Unheimliche* – l'« inquiétante étrangeté », « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »⁴¹ –, et du phénomène de déjà-vu. L'espèce de paramnésie dont le lecteur fait l'expérience en découvrant de curieuses

³⁸ Ici, les répétitions narratives correspondent aux répétitions des événements, puisque la semaine éternelle a lieu plusieurs fois. Le récit est donc bien « singulatif », car ses répétitions « ne font [que] répondre (...) aux répétitions de l'histoire » (G. Genette, *Figures III, Op. cit.*, p. 146).

³⁹ M. Lafon, « Introduction générale », dans A. Bioy Casares, *Romans, Op. cit.*, p. IX.

⁴⁰ « Avec lenteur dans ma conscience, mais très ponctuellement dans la réalité, les paroles et les mouvements de Faustine et du barbu coïncidèrent avec leurs paroles et leurs mouvements d'il y a huit jours » (A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel, Op. cit.*, p. 47).

⁴¹ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », 1933, p. 165.

similitudes entre les planches 25 et 31, par exemple, renvoie d'ailleurs à la sensation du narrateur juste avant qu'il ne reconnaisse la conversation déjà entendue : « j'ai senti qu'il se passait quelque chose d'étrange... mais sans arriver à savoir quoi » (31;3). Chez Mourey, le familier qui inquiète parce qu'il fait retour, ce sont les scènes que le protagoniste a déjà observées, les images que le lecteur a déjà regardées. Manifestation de l'inquiétante étrangeté, l'impression de déjà-vue née de la répétition graphique s'avère très troublante. De fait, cette paramnésie est propre à la lecture de la bande dessinée : elle résulte d'un processus de transposition fondé sur des moyens iconiques sans équivalent dans le roman. D'où l'insistance de Mourey sur le « travail de réécriture » particulièrement « poussé » dans la seconde partie de l'ouvrage, puisqu'« il a fallu réinventer et développer des séquences (...) seulement suggérées dans le roman »⁴². À travers cette forme originale d'« extension » du texte de Bioy⁴³ – il s'agit, à l'image, d'ajouter des épisodes *déjà* narrés –, on perçoit l'influence de *L'Année dernière à Marienbad*, où la répétition de certaines scènes suggère que le présent n'est que l'infinie reproduction du passé. « Arrivé au terme de la lecture de ce livre, le lecteur peut alors repartir dans l'île inquiétante (...) : il possède maintenant quelques indices pour s'orienter dans le dédale des images et des mots »⁴⁴. En guise de clôture à la postface où Mourey dévoile la mécanique de son livre, cette invitation relaie le motif de l'éternel retour. Si les reprises d'images suggèrent déjà une lecture non linéaire, faite d'aller-retour (à partir de la page-noyau, notamment), la postface appelle la relecture – sans fin ? – de la bande dessinée.

L'essentiel de la transposition intermédiaire se joue donc dans le mécanisme répétition/variation. Décliné à différents niveaux, il est à l'origine de l'inquiétante étrangeté qui caractérise le fantastique de Mourey. Or, si dans la bande dessinée, l'image se trouve au cœur d'un tel mécanisme, c'est parce qu'elle concentre le fantastique.

⁴² J. P. Mourey, « Postface », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

⁴³ « Un premier type (...) serait l'augmentation par addition massive, que je propose de baptiser l'*extension* » (G. Genette, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 364).

⁴⁴ J. P. Mourey, « Postface », dans J.-P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

L'image, noyau du fantastique

Pour Philippe Marion, « le dessin n'est jamais un simple moyen de figuration, quelque chose en lui fait réticence, aspérité, opacité »⁴⁵. Avant tout, la graphiation est « auto-monstration (...) d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte »⁴⁶ [46]. C'est sans doute grâce à sa résistance, à sa « texture » que le dessin de Mourey joue un rôle qui va bien au-delà de sa fonction narrative immédiate. Associés à la couleur, le trait et le contour présentent certains caractères propices au fantastique. « L'histoire a été entièrement dessinée au pinceau ; certaines cases sont également des montages à partir de photocopies. L'ensemble des couleurs et des motifs décoratifs, ainsi que quelques montages ont été réalisés numériquement », explique Mourey⁴⁷. Agréable et sans fioritures, le trait se combine à une alternance de couleurs tendres et froides organisées en bichromie. Si le duo vert-blanc domine – rappelant la verdure de la couverture de l'édition du roman chez 10/18 (collection « Domaine étranger »), illustrée par un détail d'*Attente*, de l'Allemand Richard Oelze –, il se décline aussi en violet, bleu et gris. Par le jeu de la bichromie (et le recours au clair-obscur, dans le travail sur les ombres), le dessin reflète d'ailleurs la dualité du fantastique à tonalité scientifique de *L'Invention de Morel*⁴⁸.

En optant pour un trait qui va à l'essentiel, Mourey fait le choix de la synthèse graphique, ce qui ne l'empêche pas de soigner les décors, naturels ou artificiels. Massive, la présence de décors végétaux particulièrement plaisants figure l'abondance de la végétation qui caractérise l'île. Les nombreuses représentations de l'océan (dans les scènes de coucher de soleil et de promenade dans les rochers) renvoient à une insularité qui se prête parfaitement au fantastique – « lieu secret et protégé hors de l'espace et du temps, l'île est (...) la scène la plus propice (...) à tous les mystères dont le déploiement nourrit le fantastique », écrit

⁴⁵ P. Marion, « Scénario de bande dessinée. La différence par le média », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 83.

⁴⁶ P. Marion, *Traces en cases*, *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ J. P. Mourey, message à É. Delafosse [en ligne], 14/02/11, communication personnelle.

⁴⁸ Julien Védrenne suggère cette correspondance (« L'Invention de Morel », *Le Litteraire.com*, <http://www.lelitteraire.com/article2857.html>).

Lafon⁴⁹. Quant à la précision apportée à la représentation de l'intérieur du musée, elle favorise l'évocation de l'hôtel « immense, luxueux, baroque » de *L'Année dernière à Marienbad*. Le couloir sans fin du dernier *strip* de la planche 9, ainsi que les salons garnis de tables basses et de plantes vertes, notamment, rappellent les décors du film.

L'efficacité narrative du trait – au sens où le dessin « ne renvoie pas à un référent, mais d'emblée à un signifié »⁵⁰ – et la complexité des images ne sont pas incompatibles avec un certain lyrisme dans les coups de pinceau. Cette vitalité, cette expressivité se déploie sans doute surtout lorsque « la pression narrative se relâche »⁵¹ [51], et que l'image cesse d'être assujettie au récit. Le dessin de Mourey parvient alors vraiment à *incarner* les personnages, et répond ainsi à un Robbe-Grillet qui reprochait au roman de Bioy son excessive abstraction. En cela, la bande dessinée rend parfaitement justice à une œuvre qui, d'après Lafon, n'a rien d'un « roman désincarné », d'une « espèce de froid théorème fantastique, de montage et de démontage d'une machinerie implacable » : « Bien au contraire, si cette œuvre est rapidement devenue mythique (...), c'est largement autant pour sa thématique amoureuse que pour sa rigoureuse construction fantastique »⁵².

On découvre une autre particularité du dessin de Mourey dans les cases où les personnages sont représentés sur un fond blanc. L'absence de décor – voire d'ombre – tend à décontextualiser, à dissocier le sujet de la réalité diégétique. En suggérant la coexistence de deux « plans » distincts, cette abstraction ponctuelle fait sens : elle rappelle l'incroyable superposition, la projection de l'« image totale » du réel (tel qu'il a été enregistré par la machine) sur lui-même (tel qu'il existe dans le présent du protagoniste). Parmi les exemples les plus significatifs, les vignettes (41;1) à (41;3) correspondent aux réflexions du narrateur – « J'aurais avec les intrus une relation entre êtres vivants, mais sur des plans distincts. Je suis

⁴⁹ M. 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. 948.

⁵⁰ Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 192.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans*, *Op. cit.*, p. 5.

horrifié (...) que Faustine, pourtant si proche, puisse m'être inaccessible ». À l'image, la jeune femme avance vers le protagoniste, puis s'en détourne et s'éloigne. Si le narrateur, à ce stade de l'histoire, manque d'informations, son hypothèse est assez proche de la vérité, et annonce en tout cas le thème de l'incommunicabilité, de l'union contrariée. Les dernières cases où Mourey utilise le fond blanc sont celles qui racontent le passage définitif du protagoniste au plan des « images », dans une fin dont nous reparlerons. Citons, pour clore ces considérations sur le dessin, le commentaire d'Alexis Laballery :

L'Invention de Morel avait inspiré Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (...) pour *L'Année dernière à Marienbad*. Ici, (...) on retrouve ce même climat plein d'une douce étrangeté et d'atmosphère alanguie, où l'espace et le temps s'égarant, où les repères s'effacent et où les rapports entre les êtres sont constamment brouillés par des vibrations cotonneuses, des fréquences différentes multipliant les écarts et amplifiant l'incommunicabilité régnante dans ces décors décalés⁵³.

C'est l'ensemble de ces particularités graphiques qui permet au dessin de faire naître une ambiance empreinte d'étrangeté à même de traduire, peut-être en la renforçant, l'atmosphère envoûtante du roman de Bioy. Couplé avec la poétique de répétition/variation, le dessin « étrangement inquiétant » de Mourey génère l'étrangeté.

Évoqués plus haut, les choix en matière de focalisation concourent aussi à cette atmosphère. D'après Tzvetan Todorov, le récit fantastique privilégie l'emploi de la première personne, génératrice de l'incertitude inhérente au genre – l'hésitation « entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués »⁵⁴. Si la définition todorovienne du fantastique est difficilement applicable aux multiples formes qu'il adopte, la notion d'ambiguïté semble bien être au cœur d'un genre aussi ondoyant, et le double jeu – double « je » – du narrateur-personnage s'y prête tout à fait⁵⁵. Tel une coquille vide en attente de référent, le « je » favorise également « l'identification du lecteur au

⁵³ A. Laballery, « L'île aux morts », *Parutions.com*, <http://www.parutions.com/index.php?pid=1&rid=16&srid=49&ida=7976>

⁵⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 37.

⁵⁵ « En tant que narrateur, son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de la vérité ; mais en tant que personnage, il peut mentir » (*Ibid.*, p. 88).

personnage »⁵⁶ et, selon Jean Fabre, permet ce « *renversement dramatique* assez spectaculaire » consistant à faire croire que le narrateur est vivant – puisqu'il nous parle –, avant de finalement suggérer le contraire⁵⁷. Dans la bande dessinée, c'est bien la « technique du journal » qui est utilisée, mais l'effet est désamorcé dès la case (4;1), au moment où le narrateur mentionne le rapport qu'il rédige.

À travers la voix *off* des récitatifs, Mourey opte donc à son tour pour ce « je » prédisposé à l'effet fantastique. Or, nous l'avons vu, ce n'est pas le cas au plan iconique. Si la scission entre une première personne assumée par le texte et une troisième personne prise en charge par l'image constitue *a priori* un écart majeur par rapport à l'œuvre source, on peut aussi y voir un moyen détourné de renforcer le dispositif énonciatif mis en place par Bioy. En réalité, cette scission, ou plutôt cette tension, concrétise le double statut de narrateur *et* protagoniste. Héros de son récit, le narrateur extra-homodiégétique se retrouve à la fois sujet et objet de son discours. Voici ce qu'écrit Lafon à propos de l'incipit du roman :

[...] le récit surgit dès lors que le sujet, en une légère introspection, envisage son espace comme un spectacle : ce « léger décalage », que l'on peut rapprocher de la façon ambiguë et douloureuse dont le sujet ne parvient jamais à maîtriser son propre discours, dont l'instance narrative se trouve toujours perturbée, contestée, déplacée, c'est au fond *tout le problème*⁵⁸.

Renforcé par l'image à la troisième personne, ce décalage donne au fugitif assez de recul pour avoir en tête un objectif irréalisable – narrer avec exactitude –, mais trop peu pour comprendre les faits. D'où l'enquête qu'il s'efforce de mener, nourrie de fausses pistes et de rectifications, de lacunes et de réinterprétations. Au fil des pages, il s'approche de la vérité de manière asymptotique : lorsqu'il la touche presque du doigt, elle lui échappe. Dans le roman, la voix du narrateur est parasitée par celle, ironique, d'une instance surplombante – l'auteur ? – qui glisse des indices détectables à la relecture. À plusieurs reprises, le narrateur *ne croit pas si bien dire* : lorsqu'il se déclare préoccupé par une « idée de "retour au passé" »⁵⁹, qu'il compare Faustine et Morel à des modèles de cartes postales – à des images –,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷ J. Fabre, *Le Miroir de sorcière*, *Op. cit.*, p. 203.

⁵⁸ M. Lafon, « L'île et le texte », art. cit., p. 946.

⁵⁹ A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*, p. 46.

sans le savoir, il énonce des vérités. Dans la bande dessinée, cette forme de « bivocalité » bakhtinienne⁶⁰ est en partie assurée par le texte, mais c'est peut-être surtout l'image qui, en objectivant le récit, permet la prise de distance. Ainsi Mourey prolonge-t-il l'ambivalence du « je » en la transposant dans le clivage entre voix textuelle et iconique. Indirectement, donc, par sa propre traduction de la focalisation, l'image nourrit le fantastique.

Mais revenons au dénouement. Le passage définitif du justiciable dans le monde des « images » est rapporté dans la dernière planche. Faustine et l'« image » du fugitif y sont représentées côte à côte, sur un fond blanc, en train de s'éloigner à mesure que l'ombre du narrateur-protagoniste se déporte vers l'extérieur du cadre, et que sa « voix » se tait. Le décor réapparaît dans une case finale muette montrant le couple face au coucher du soleil. Le mot de la fin est laissé à l'image qui, devenue carte postale, semble réunir les deux êtres pour l'éternité. D'après Lafon, la marque des fictions bioycasariennes est une forme d'« étrangeté liée à l'espace », une impression de cloisonnement des personnages « dans des cases différentes »⁶¹. Si c'est bien dans la *même* case que Mourey rassemble Faustine et le justiciable, l'harmonie apparente de la coexistence n'implique pas la communication : la case est sans voix. Destinée à un lecteur naïf, équivalent extra-fictionnel du spectateur dupé par la performance d'acteur du fugitif, la carte postale est incapable de « réunir les présences désagrégées » (90;1), elle fait illusion. Chez Bioy, déjà, quand le Vénézuélien décide de rejoindre les « images », il se polarise sur son rôle de protagoniste, au détriment de celui de narrateur. Mourey va plus loin : en offrant au lecteur une case muette, il concrétise le choix de l'image aux dépens du texte, de l'écriture. La terrifiante distorsion entre la représentation d'une co-présence, dans l'image, et le témoignage d'une absence, dans le texte, marque le climax de toute la tension du dispositif narratif entre première et troisième personnes, qui culmine

⁶⁰ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, pp. 144-145 : « Le polylinguisme introduit dans le roman (...), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours (...) bivocal (...) sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur ».

⁶¹ M. Lafon, *Une vie, une œuvre : Adolfo Bioy Casarès (1914-1999)*, Mathieu Garrigou-Lagrange, France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-10-11-adolfo-bioy-casares-1914-1999-2011-02-27>

dans cet instant pathétique. À ce stade, l'entité double du « je » s'est scindée complètement. De la séparation du narrateur et du protagoniste qui se joue dans l'interstice – entre (90;3) et (90;4) –, il n'émane rien de viable. Aucun des deux n'est autonome : la voix se tait à l'instant où l'être meurt. Ne reste alors plus que l'« image », le simulacre.

Le simulacre, ou l'apparence qui se donne pour une réalité, c'est aussi l'image réfléchie dans le miroir. Comme l'inlassable répétition de la semaine éternelle, celui-ci est lié aux notions de circularité et de reproductibilité. À l'origine de l'histoire inventée par Bioy, le miroir devient une composante majeure du fantastique de Mourey, sinon une clé de lecture de la bande dessinée.

Bioy désigne comme point de départ de son roman le souvenir émerveillé d'une vision de son enfance, celle de la chambre de sa mère reflétée à l'infini dans un miroir vénitien à trois faces ; (...) il y avait en outre, sur ce miroir, des photographies de personnes disparues qui étaient chères à sa mère, par quoi miroir et immortalité (et, si l'on veut, « reproduction ») se trouvaient intimement associés⁶².

En convoquant le miroir à plusieurs reprises dans le roman, Bioy rappelle ce souvenir d'enfance originaire, mais rend aussi hommage au fantastique traditionnel, tout en traduisant la préoccupation malthusienne de son protagoniste, obsédé par la non-reproduction humaine⁶³. Pour autant, la présence du miroir est plus marquée dans la bande dessinée, au point que l'on peut parler d'un motif récurrent, voire proliférant. Représenté à seize reprises, l'objet prend valeur d'emblème. Dans sa multiplicité – on pense aux glaces du paravent, ou à celles qui se combinent dans la chambre de Faustine –, il évoque l'espace saturé de miroirs de *L'Année dernière à Marienbad*, et en particulier la chambre de la jeune femme, avec sa coiffeuse surmontée d'un miroir en trois parties. Chez Mourey, le plus souvent, le reflet apparaît aussi à l'image, un reflet parfois reproduit à l'infini –

⁶² M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans, Op. cit.*, p. 4.

⁶³ Les nombreuses références à Malthus renvoient d'ailleurs au début de la première des *Fictions* borgésiennes : « Nous découvrîmes (...) que les miroirs ont quelque chose de monstrueux. Bioy Casarès se rappela alors qu'un des hérésiarques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la population étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes » (J.-L. Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », *Fictions*, traduit de l'espagnol par R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, Gallimard, « Folio », 1983, p. 11).

c'est du moins ce que suggère le dessin en (47;7), (63;6), ainsi qu'à la planche 88, dans la représentation du dépérissement progressif du justiciable.

Cette présence concrète du miroir a une fonction symbolique : elle matérialise l'importance de la figure du passage d'un monde à un autre et celle du motif du double. Guidé par son amour pour Faustine, le fugitif devient à son tour un « reflet », une « image », et intègre le simulacre de réalité. Deux récits de rêve, où le personnage se retrouve décliné en plusieurs « exemplaires », préfigurent cette duplication. Mais si les êtres vivants « réels » disparaissent – ils meurent en devenant des « images » éternelles –, les objets et les astres peuvent coexister avec leur copie. L'image donne à voir le livre de Bélidor, répété au sein de la même case, ainsi que les deux soleils et les deux lunes, représentés en double plusieurs fois. Le cas du narrateur-protagoniste est singulier, puisqu'on assiste à toutes les étapes du processus qui le conduit « de l'autre côté du miroir ». Dans les deux dernières planches, il apparaît aux côtés de sa propre « image », qu'il voit évoluer auprès de celle de Faustine. Le double n'est plus le reflet du miroir ni l'alter ego du cauchemar, mais bien l'« image » qui existe en concomitance avec l'original, le temps que celui-ci s'efface en sortant du cadre.

À mesure qu'il développe cette thématique du double, Mourey reporte le motif du miroir sur la construction de l'œuvre. La symétrie est de règle : les illustrations des intertitres se répondent et signalent deux parties égales, entre lesquelles les cinq couleurs se distribuent symétriquement. À une autre échelle, c'est la disposition des cases à l'intérieur d'une séquence, d'une planche, qui peut afficher un caractère symétrique. Des vignettes consécutives sont construites en miroir, comme (39;7) et (39;8), mais c'est aussi le cas de deux *strips* distants, grâce au déplacement du protagoniste au sein du cadre, comme au bas des planches 64 et 71. Lorsque le lecteur suit le fugitif dans son parcours des neuf chambres polyédriques (planche 12), c'est la page entière qui s'organise symétriquement autour de la case centrale. La mise en pages se fait donc productrice de sens, en incarnant un motif emblématique de *L'Invention de Morel*.

Car le miroir, c'est encore celui que l'œuvre se tend à elle-même. Plus qu'une dette aux conventions du genre fantastique, la forte présence du miroir chez

Mourey est peut-être le résultat de la transposition de la dimension réflexive du roman. De l'omniprésence de la problématique de l'écriture, chez Bioy, on passe à une sorte de discours ludique de l'image sur elle-même, dans la bande dessinée. Plus largement, c'est la réflexion sur la représentation qui se trouve approfondie à la faveur de cette traduction à l'image. Dans le roman, Lafon signale le redoublement de la trame (centrée sur une machine à reproduire le réel) par la problématique abordée en préface de « l'épuisement de la fiction à dire la réalité »⁶⁴. Cette invention, qui tue ceux dont elle grave l'image, serait « une autre manière de dire la mort du roman réaliste »⁶⁵. À travers son « imperfection », la machine métaphorise « l'irréalisme de l'écriture », explique Lafon : Morel « n'est pas seulement un savant fou, il symbolise aussi le romancier fou, c'est-à-dire le romancier réaliste inconscient de l'irréalisme de toute représentation »⁶⁶. En multipliant les miroirs et les jeux de reflets, grâce aux moyens de la bande dessinée qui lui permettent de jouer avec l'image sur plusieurs plans, Mourey prolonge la réflexion de Bioy.

Nous repérons dans l'ouvrage plusieurs marques de l'autoréférencialité qui porte cette réflexion sur la représentation. Ponctuellement, le texte prend en charge la réflexivité : « ici, il y a toujours un détail que l'on n'avait pas vu les fois précédentes », déclare le fugitif en (84;5). Ce commentaire annonce la postface où Mourey cite Nabokov – « Lorsqu'on lit, il faudrait remarquer et savourer les détails » – et affirme sa volonté d'inventer un dispositif dans lequel, on s'en souvient, « tous les éléments graphiques, les détails ont de l'importance et du sens »⁶⁷. L'image, surtout, comme le laisse deviner l'utilisation du terme pour désigner les simulacres des êtres enregistrés, alimente la dimension autoréférencielle de l'ouvrage. Représentation en abyme des vignettes de la bande dessinée, le jardinet élaboré par le protagoniste en guise d'hommage floral est un indice de cette participation. Il y a aussi, bien sûr, l'unique case blanche du livre.

⁶⁴ M. 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.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 309.

⁶⁶ M. Lafon, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les Cahiers du GERF*, n° 4, 1993, p. 68.

⁶⁷ J. P. Mourey, « Postface », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*

Mise en relief par l'irrégularité des bandes, la vignette (78;4) interrompt la narration par un vide iconique et textuel. La blancheur fait sens en jouant sur deux plans : à l'absence d'« images » projetées par la machine fait écho l'absence d'image dans la case de la bande dessinée. La polysémie du récitatif de la vignette suivante, où l'image réapparaît, confirme la construction ludique d'un second degré de signification : « Ce matin, il n'y avait plus d'images... ».

Près de soixante-dix ans après la première publication de la préface de Borges, Mourey remet à l'ordre du jour le plaidoyer pour les œuvres mêlant rigueur et fantaisie, par opposition à tout ce qui ne peut être qu'une copie bien pâle du réel. Comme Bioy, Mourey revendique l'artifice, et ce dès la quatrième planche, en parasitant le discours du narrateur d'une voix ironique qui fait jouer le double sens : « ces gens ne sont pas des visions ou des images : ils sont réels, aussi réels que moi » (4;4), affirme celui qui est tout autant fait d'encre et de papier que le reste des personnages. Mais Mourey apporte l'image, et l'image, plus que traduire le fantastique, le fait naître. Par la mise en images, l'auteur renouvelle – rend étrange, si l'on veut – un genre déjà « étranger », ce néo-fantastique ambivalent, à la fois classique et moderne, rigoureux et fantaisiste⁶⁸. En d'autres termes, en adaptant *L'Invention de Morel* en bande dessinée, Mourey réinvente le fantastique bioycasarien.

L'Invention de Morel, signale Lafon, hormis dans l'œuvre de Bioy lui-même, n'a pas vraiment eu de suite littéraire⁶⁹ : le fantastique latino-américain a abandonné ce rationalisme, ce type d'histoire d'amour traditionnelle et ce style épuré. Mourey, en 2007, contribue à combler ce vide : il assure une continuation... tout en *réinventant* l'œuvre. En composant une bande dessinée qui puise ses sources dans la littérature, Mourey transpose un énoncé narratif d'un média à l'autre, comme si *L'Invention de Morel* était une « fiction sans frontières », selon l'expression de Groensteen⁷⁰. Faut-il conclure à la « prééminence de l'histoire, et tenir pour [contingent] son lieu d'apparition » ? Pas forcément, si l'on pense à

⁶⁸ M. Lafon, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares », art. cit., p. 65 et ss.

⁶⁹ M. Lafon, *Une vie, une œuvre : Adolfo Bioy Casares (1914-1999)*, édition citée.

⁷⁰ Th. Groensteen, « Fictions sans frontières », art. cit.

l'observation de Rodolphe Töpffer au sujet de ses deux versions des *Voyages et aventures du Docteur Festus*, l'une étant une « histoire en estampes », l'autre un roman : « ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable »⁷¹. Ce paradoxe apparent s'explique par la double dimension, « transitive et réflexive », des arts narratifs : « Les lecteurs ou spectateurs sont à la fois impliqués dans une fiction et exposés à tel médium particulier », précise Groensteen⁷².

C'est justement ce clivage qu'exploite Mourey lorsqu'il *relit* la fiction bioycasarienne à partir des critères matériels et formels propres au récit visuel. À son tour, il raconte une histoire fascinante, transmet une fiction, tout en revendiquant la spécificité de la bande dessinée en tant qu'art narratif. Parce qu'il adapte *L'Invention de Morel* en mettant à profit les ressources particulières du média, Mourey crée une œuvre dont la singularité réside notamment dans la place occupée par l'image. Dès le paratexte, celle-ci raconte, et engage l'entrée dans la fiction. Mais surtout, cette composante du récit se trouve au cœur de la poétique de répétition/variation qui traduit l'éternel recommencement de la semaine gravée par la machine de Morel. L'image, grâce à différents moyens graphiques, est ainsi source d'inquiétante étrangeté, et les liens très étroits qu'elle tisse avec le fantastique cristallisent dans le motif du miroir. Celui-ci, en participant au « tressage » de la bande dessinée⁷³, transforme le livre en une véritable chambre d'échos – de reflets – où se déplace le lecteur, et désigne l'image comme support d'une réflexion métafictionnelle sur la représentation. De l'outil narratif au noyau du fantastique, l'image, à plus d'un titre, joue donc un rôle clé dans l'adaptation de Mourey. En accordant cette place à l'élément iconique, l'auteur rend hommage au roman de Bioy, et en propose une relecture, une « remise en œuvre »⁷⁴. Lorsqu'il supplie l'hypothétique inventeur d'une « machine capable de rassembler les

⁷¹ R. Töpffer est cité par Groensteen (*Ibid.*).

⁷² *Ibid.*

⁷³ Cette structure à l'origine de « lectures translinéaires et plurivectorielles » qui mettent en rapport des cases, des thèmes et des motifs organisés en réseau, d'après la définition de Groensteen (*Système de la bande dessinée, Op. cit.*, p. 183).

⁷⁴ J. Cléder, « L'adaptation cinématographique », *Fabula*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>

présences désagrégées » de le faire « entrer dans le ciel de la conscience de Faustine »⁷⁵, le narrateur bioycasarien semble s'adresser au lecteur, lui passer le relais en l'invitant à un nouveau parcours. Telle une réponse à cette prière, la « réinvention de Mourey » – pour reprendre la formule de Lafon⁷⁶ – entretient, prolonge et renouvelle la magie d'une œuvre « dont chaque lecture fait miroiter de nouvelles pistes, de nouvelles interprétations et incite à des relectures et à des rêveries infinies »⁷⁷.

⁷⁵ A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*, p. 123.

⁷⁶ M. Lafon, « Aujourd'hui, dans cette île... », dans J. P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, *Op. cit.*, p. 4.

⁷⁷ M. Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans A. Bioy Casares, *Romans*, *Op. cit.*, p. 7.