Émilie Delafosse

« Images totales » et simulacres narratifs : les trompe-l'œil dans *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey

Résumé

Près de soixante-dix ans après la première édition de *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, Jean Pierre Mourey adapte le chef-d'œuvre de l'Argentin en bande dessinée. Paru chez Casterman en 2007, l'ouvrage est traduit en espagnol pour être publié quatre ans plus tard à Buenos Aires, aux Ediciones de la Flor. Consacrée à la version argentine de l'adaptation française, cette étude se propose de montrer que la singularité de l'œuvre de Mourey tient notamment à l'importance accordée à la figure du trompe-l'œil. Implicitement présente dans le roman de Bioy, celle-ci gagne en profondeur à la faveur de la transposition générique. L'histoire, mais plus encore la nature du média bande dessinée sont propices à la prolifération des manifestations du simulacre. Les faux-semblants de la narration font écho à ceux de la diégèse, dans des jeux de reflets qui invitent à s'interroger sur la portée symbolique, voire méta-littéraire et/ou « méta-bédéique » des trompe-l'œil de Mourey.

Extracto

A casi setenta años de la primera edición de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Jean Pierre Mourey adapta la obra maestra del argentino a la historieta. Editada por Casterman en 2007, la obra de Mourey es traducida al español para publicarse cuatro años después en Buenos Aires, en Ediciones de la Flor. Dedicado a la versión argentina de la adaptación francesa, este trabajo plantea mostrar que la singularidad de la historieta se debe en especial a la importancia dada a la figura del trampantojo. Presente de modo implícito en el texto de Bioy, ésta cobra profundidad gracias a la transposición genérica. La historia, pero aún más la naturaleza del medio favorecen la proliferación de las manifestaciones del simulacro. Las apariencias engañosas de la narración hacen eco a las de la diégesis, creándose juegos de reflejos que invitan a interrogarse sobre el alcance simbólico, incluso metaliterario y/o « metahistorietístico » de los trampantojos de Mourey.

Table des matières

Introduction
Les « images totales » : des trompe-l'œil plurisensoriels
Deux simulacres narratifs
Ce que nous disent les trompe-l'œil de Mourey
Conclusion

Texte intégral

Introduction

Premier titre de l'œuvre « officielle » d'Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* est sans doute aussi le roman le plus célèbre de l'écrivain argentin. Canonisé dès 1940 par cette préface fameuse où Borges conclut à la perfection de sa trame, le livre raconte l'histoire d'un justiciable vénézuélien qui trouve refuge dans une île du Pacifique prétendument déserte.

L'apparition de mystérieux touristes l'incite à mener une enquête à l'issue de laquelle il découvre que ces « intrus » sont des enregistrements diffusés à l'infini par une incroyable machine soumise à l'énergie marémotrice. Au fil des jours, le fugitif s'éprend de l'une de ces « images »1, aussi belle qu'inaccessible, et fait le pari de la rejoindre en s'enregistrant à son tour, au prix de sa vie.

Près de soixante-dix ans plus tard, c'est le dessinateur français Jean Pierre Mourey qui s'attaque à l'adaptation en bande dessinée du chef-d'œuvre de Bioy. Le résultat est publié chez Casterman en 2007, dans la collection Écritures. Quatre ans après, *La invención de Morel* revient en Argentine, avec la publication d'une traduction de l'adaptation française dans la collection de romans graphiques des Ediciones de la Flor2. Ma réflexion portera en priorité sur cette version argentine. Si dans l'ensemble, l'histoire racontée dans le roman est conservée, la transposition générique réalisée par Mourey implique plusieurs transformations. Les principales – mise en images et réécriture partielle du texte, construction d'un nouveau dispositif énonciatif, élaboration d'un système de répétition/variation – font de cette adaptation un brillant hommage, mais surtout une œuvre singulière, à travers laquelle Mourey raconte une histoire captivante, tout en revendiquant la spécificité de la bande dessinée en tant qu'art narratif.

C'est sans doute précisément parce que *La invención de Morel* bascule du côté des arts visuels que la figure du trompe-l'œil, implicitement convoquée dans le roman de Bioy, se déploie ici pleinement. Sans la rendre explicite, le texte de Mourey cultive un réseau de termes qui convergent vers elle et dessinent ses contours entre les lignes, entre les cases. « *Simulacros* » (65;4)3, « *simulación* » (49;2), « *espejismo* » (48;3), « *imágenes* » (64;2), « *artificiales* » (72;4), « *realidad* » (61;5), « *creo* » (59;7), « *parece que* » (48;3)… autant de mots et de tournures qui entrent en résonance avec la définition du trompe-l'œil que l'on trouve dans le *Trésor de la Langue Française*, par exemple : « Procédé de représentation visant à créer, par divers artifices, l'illusion de la réalité »4. Issu d'une volonté de tromper, piège tendu aux sens, voire à l'esprit, le trompe-l'œil ne prétend pas représenter le réel, mais le remplacer. Simulacre, donc, en attente de démenti. Dans le cas de l'adaptation qui m'occupe, la thématique de la mise en question de la réalité et de sa substitution par sa réplique autant que le média lui-même sont tout à fait propices à la prolifération des faux-semblants. Afin d'en prendre la mesure, j'examinerai comment la figure du trompe-l'œil, en adoptant des formes variées, se décline aux plans diégétique et narratif, avant de m'interroger sur le sens et la portée symbolique, voire méta-littéraire et/ou « méta-bédéique » de ses différentes manifestations dans la bande dessinée.

Les « images totales » : des trompe-l'œil plurisensoriels

Le premier niveau narratif auquel se produit un effet trompe-l'œil est celui des événements consignés dans le journal du fugitif, narrateur extra-homodiégétique5. C'est ce « rapport », qui constitue la quasi-totalité du roman, que Mourey, dans sa démarche d'adaptation, s'applique à mettre en images et en séquences. En position de spectateur, le protagoniste tombe dans le piège de Morel, l'inventeur de la machine à capter, enregistrer puis projeter le « réel ». Si les « images » ne sont pas de pures hallucinations, elles font illusion en donnant à celui qui les perçoit l'impression d'avoir affaire à des choses et des êtres véritables, alors qu'il ne s'agit que de projections appartenant à un univers holographique. Préparant la

transformation du personnage-narrateur en victime consentante du leurre, l'évolution de la désignation des habitants de l'île souligne le dévoilement progressif du trompe-l'œil : « *turistas* » (24;6), d'abord, « *intrusos* » (28;2), ensuite, « *imágenes* » (72;2), enfin, dans la troisième partie de l'ouvrage[6].



Fig. 1, Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey, *La invención de Morel*, 15,5 x 7 cm, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2011, p. 12 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Or, ces « images » sont bien plus que des trompe-l'œil au sens strict. Dans le récit de la première apparition des intrus, la présence d'une case muette après les points de suspension suggère que le protagoniste est saisi par la *vision* de ces habitants inattendus (fig. 1). Mais si Mourey donne ici priorité à l'image, les récitatifs des vignettes de la page précédente indiquent que des voix et de la musique parviennent aux oreilles du fugitif avant même qu'il n'aperçoive les estivants. Quant à la chaleur exceptionnelle qui accable le naufragé, elle résulte probablement déjà de l'addition des températures due à la superposition du réel (diégétique) et de sa projection[7]. En plus de la vue, l'ouïe et le toucher sont sollicités. Car ces « images » dites « totales » dupent non seulement l'œil, mais aussi les organes des autres sens. « [Solides] et tridimensionnelles, sortes d'hologrammes épais »[8], d'après Roger Bozzetto, elles équivalent à des trompe-l'œil plurisensoriels. L'« holographie » dont elles résultent est intégrale : la machine reproduit l'image, le son, l'odeur, la consistance et le goût des êtres, mais aussi des choses, si bien que l'île entière, une fois les moteurs en marche, s'apparente à un trompe-l'œil synesthésique. Ce « simulacre absolu »[9], comme le définit Max Milner, produit un effet « plus vrai que nature », au point que la « copie » et l'original paraissent impossibles à différencier. « *Nadie podía distinguir [mis simulacros] de las personas vivas* » (66;1), assure Morel dans un discours où il développe notamment le *esse est percipi* de Berkeley.



Fig. 2, *Op.cit.*, 15,5 x 21 cm, p. 30 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Très net dans le cas des personnages, le *décalage* des « images » par rapport au réel révèle peu à peu la manipulation. Outre que leurs apparitions semblent échapper à toute causalité, les intrus ne tiennent pas compte de la réalité matérielle qui les entoure. Ils n'ont que faire de la saleté de l'eau de la piscine où ils se baignent, ils se moquent de la violence de la tempête sous laquelle ils dansent. Quant à leur parfaite indifférence à l'égard du naufragé, elle participe d'une relation unilatérale annonçant les thèmes de l'incommunicabilité et de l'union contrariée. Page 30, la planche s'ouvre et se ferme sur la solitude du protagoniste, tandis que la disposition des vignettes construit un jeu de regards et de points de vue qui met en évidence la non-communication (fig. 2). Réciproquement, c'est parfois le fugitif lui-même qui donne l'impression d'être inadapté à son environnement. Incapable d'ouvrir une porte (fig. 3) ou de briser une paroi, car celle-ci a été enregistrée intacte et celle-là gravée fermée, le protagoniste n'a pas vraiment *accès* à la « réalité » projetée. S'il est bien en *contact* avec elle – l'enregistrement recouvrant le réel –, il ne peut la modifier : elle *résiste*.



Fig. 3, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 45 © Ediciones de la Flor S.R.L.

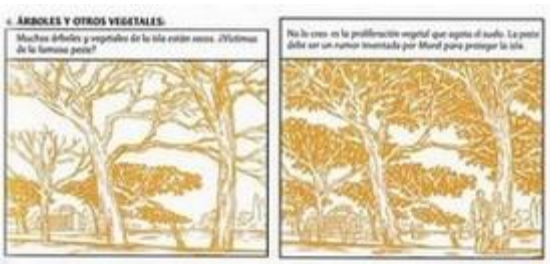


Fig. 4, *Ibid.*, 15,5 x 7 cm, p. 89 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Cette résistance pourrait bien concrétiser « l'intraitable opacité d'une Présence » que le trompe-l'œil « tend à substituer » à « l'image transparente, allusive, qu'attend l'amateur d'art »[10], selon Pierre Charpentrat. Comme le trompe-l'œil qui, à l'inverse de la représentation, « ne renvoie qu'à lui-même »[11], le simulacre morelien se caractérise par son intransitivité, du moins dans le cas des êtres vivants. Une fois holographiés, hommes, animaux, végétaux sont victimes d'une forme d'irradiation mortelle, qui détruit l'être de l'extérieur vers l'intérieur. D'où l'état des corps retrouvés à bord du bateau à vapeur ancré

près de l'île des années auparavant, ainsi que la présence intermittente d'arbres morts (fig. 4)12. Quelques pages avant la fin de l'ouvrage, l'épisode de l'enregistrement de la main du fugitif montre les premières conséquences du passage au monde des « images ». L'apparition fantastique de la main, « *reproducida y real* » (94;4), au beau milieu de la pièce, précède une sensation de brûlure et une lésion cutanée que le protagoniste interprète à tort comme un trouble psychosomatique (fig. 5).

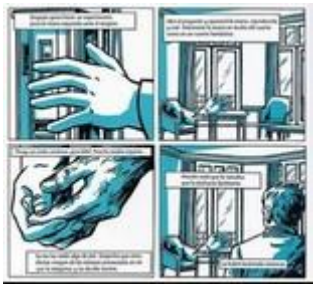


Fig. 5, *Op. cit.*, 15,5 x 14 cm, p. 94 © Ediciones de la Flor S.R.L

En réalité, il s'agit bien d'un processus de disparition de la vie, ou encore, pour Bozzetto, de « dissolution » de l'être « dans un monde virtuel »13. Supplanté par l'« image » devenue auto-suffisante, l'original meurt : « *la plenitud del signo exige y supone la abolición del referente* »14, commente Álvaro Cuadra. On mesure toute l'ironie de cette invention qui garantit l'immortalité du simulacre en ôtant la vie, comme si elle réactualisait une vieille croyance évoquée par le narrateur bioycasarien : « *recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere* »15. D'une certaine façon, la terrible machine matérialiserait aussi l'essence de la photographie, puisque celle-ci, comme l'a montré Barthes, annonce la mort de ce qu'elle représente16. En ce qui concerne les choses, en revanche, l'original et la « copie » coexistent, voire coïncident. La superposition n'étant pas systématique, les doubles sont fréquents au sein d'une même case. Ainsi le fugitif peut-il confronter un livre – *Le Moulin perse* de Bélidor – à son « image », ou encore observer à plusieurs reprises deux soleils, deux lunes (figs. 6-7).



Fig. 6, *Op. cit.*, 5 x 7 cm, p. 46 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 7, *Ibid.*, 15 x 7 cm, p. 48 © Ediciones de la Flor S.R.L.

D'abord pris au piège des faux-semblants, le protagoniste accède progressivement à la lucidité. Après s'être approché de la vérité de manière asymptotique, il finit par l'atteindre en comprenant que l'existence des intrus se réduit à une pseudo-vie éternelle superposée au réel. De la conviction qu'il côtoie des individus aussi réels que lui à la certitude qu'il s'agit de projections d'êtres morts17, les étapes sont nombreuses. Laborieuse, ralentie par les fausses pistes et les rectifications, les lacunes et les ré-interprétations, l'enquête va de pair avec l'écriture du journal censé être un témoignage. Mais si la recherche de la vérité conduit bien à

la prise de conscience du leurre, le fugitif, en toute connaissance de cause, fait le choix du simulacre. « *Ahora Faustine me importa más que la vida* » (85;4), assure le Vénézuélien avant de découvrir les effets dévastateurs de l'invention. *A posteriori*, la phrase préfigure sa décision d'intégrer le monde illusoire des projections. Mu par un amour aussi désespéré qu'absolu – « *Faustine es el móvil de todo* » (82;6) –, le protagoniste espère s'assurer la contemplation éternelle de la jeune femme en s'abîmant dans le simulacre. Une fois maître de la technologie mortifère, il s'enregistre et s'insère, tel un raccord, dans le « disque » de la « semaine éternelle ». Confronté aux difficultés du montage, il parvient, après de multiples essais et répétitions, à s'intercaler dans la pseudo-vie de Faustine sans en rompre la vraisemblance. Ce nouveau trompe-l'œil n'est pas destiné aux premières « images », inaptes à vivre autre chose que le déjà-vécu enregistré, mais à un éventuel spectateur extérieur, dupé par la performance d'acteur du naufragé : « *Representé bien mi rol… un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso* » (99;3-4), déclare ce dernier. Et la machine à illusions repart de plus belle… D'ailleurs, de la même façon que le fugitif ajoute une strate au simulacre qu'il découvre, Mourey prolonge les trompe-l'œil de l'histoire au plan de la narration, en tendant des pièges au lecteur.

Deux simulacres narratifs

La tromperie naît d'abord au sein du dispositif énonciatif double adopté dans la bande dessinée. À ce titre, l'une des transformations majeures opérées dans l'entreprise d'adaptation fait sens. Tandis que chez Bioy, le récit à la première personne est pris en charge par l'auteur du journal, chez Mourey, si les récitatifs transmettent la parole de ce narrateur personnel, le passage à l'image donne lieu à un récit iconique globalement à la troisième personne. Visible dans presque soixante-quinze pour cent des cases de l'album, le protagoniste correspond à une personne graphique objectivée sur le plan de la représentation. Bien que l'on repère des « effets semi-subjectifs » ou des « visions *avec* »[18] dans quelques vignettes, comme (37;6) ou (85;6) (fig. 8-9), la présence du justiciable y confirme que l'image, massivement, est à la troisième personne. La subjectivité de l'énonciation, donc, n'est que rarement traduite graphiquement.



Fig. 8, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 37© Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 9, *Ibid.*, 7 x 7 cm, p. 85 © Ediciones de la Flor S.R.L.

La disparition de cette médiation, de ce filtre à travers lequel le narrateur raconte les événements, place le protagoniste et les « images » *sur le même plan*. Le nouveau dispositif favorise ainsi une forme de trompe-l'œil énonciatif responsable de l'illusion passagère d'un lecteur tenté de privilégier l'image aux dépens du texte. Visuellement, *a priori*, rien ne différencie l'être du simulacre. Appliqué tout au long de la bande dessinée, le procédé se trouve renforcé dans les séquences sans cartouche, comme cette planche qui donne à voir la première apparition de Faustine aux yeux du fugitif : à l'image, la coexistence des deux personnages ne fait aucun doute (fig. 10).



Fig. 10, *Op. cit.*, 15,5 x 21 cm, p. 23 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Néanmoins, plusieurs indices se glissent entre les cases et incitent à déjouer les faux-semblants. Les phénomènes de répétition et de variation que multiplie la narration, notamment, contribuent à détromper le lecteur. Un grand nombre de cases de la deuxième partie du récit reprennent des images ou des séquences de la première. En faisant retour au fil des pages, ces images trahissent une tension entre deux temporalités distinctes au sein de l'histoire : celle, linéaire, de l'existence du protagoniste, et celle, cyclique, des événements *déjà* vécus par les « images ». L'« atroce éternel retour » constaté par le fugitif n'a plus rien d'une plaisanterie[19] : c'est la boucle de l'enregistrement. Figés dans un temps révolu, les actes et les conversations passés se répètent, inlassablement, sous les yeux du protagoniste : « *Era cierto lo que había dicho, horas antes, Morel. Pero es posible que no lo hubiera dicho por primera vez horas antes… sino algunos años atrás. Lo repetía porque estaba en la semana, en el disco eterno* » (70;6). Le puzzle de cette « semaine éternelle » se construit tout au long de l'ouvrage, grâce à un complexe réseau de récurrences. Mais si les scènes où interviennent les estivants sont représentées à l'identique, les images reprises sont presque toujours modifiées, principalement par les différents positionnements du naufragé, voire du cartouche, dans l'espace de la case. Parfois associés à des changements de cadrage (fig. 11) ou de couleur (fig. 12-13), ces déplacements signalent que le protagoniste n'évolue pas sur le même « plan » que les intrus. D'une certaine manière, de telles variations suggèrent que « chaque vision de la "même" scène par le fugitif » est « nouvelle », d'après Michel Lafon, « simplement parce qu'il y ajoute à chaque fois un nouveau point de vue, un nouveau regard, nourri de ses expériences (et de ses espérances, et de ses hallucinations) précédentes, jusqu'à finalement s'y perdre pour toujours »[20]. Combinées à la divergence de deux lignes narratives – celle des récitatifs et celle de l'image répétitive –, ces variations nourrissent chez le lecteur une curieuse impression de déjà-vu, à rapprocher de l'*Unheimliche* freudien[21].



Fig. 11, *Op. cit*., 7,5 x 14 cm, p. 81 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 12, *Ibid.*, 5 x 7 cm, p. 23 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 13, *Ibid*., 5 x 7 cm, p. 77 © Ediciones de la Flor S.R.L.

D'autres indices, plus subtils, peut-être, contribuent au dévoilement progressif du trompe-l'œil de la boucle sans fin. Le motif du temps circulaire allant de pair avec l'ambiguïté de la distinction futur/passé, ponctuellement, Mourey renonce au schéma de répétition d'images connues du lecteur pour des reprises « par anticipation ». Dans la bande dessinée, deux cases – (76;6) et (83;6) (fig. 14-15) – en « annoncent » une troisième – (96;1) –, qui n'apparaît que dans l'un des derniers segments de l'histoire (fig. 16). C'est seulement après que le narrateur a pris conscience du caractère mortifère de la machine que le lecteur découvre la totalité du panoramique des estivants dans le paysage. À travers ce jeu avec les fragments d'une image à la fois actuelle et passée, Mourey semble bien apporter un nouveau démenti – discret, certes – au trompe-l'œil de la narration.



Fig. 14, *Op. cit*., 7,5 x 7 cm, p. 76 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 15, Ibid., 7,5 x 7 cm, p. 83 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 16, *Ibid*., 15 x 7 cm, p. 96 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Quant au dénouement, c'est plutôt le second degré de simulacre qu'il permet de démasquer. Destinée à un improbable spectateur, mais également proposée au lecteur, la nouvelle version de l'hologramme, celle qu'a intégrée le protagoniste, ne fait pas vraiment illusion. La façon dont procède le fugitif pour se surimposer au simulacre de la « semaine éternelle » rappelle la technique photographique de la double exposition[22]. Profitant des vides et des silences de l'enregistrement, il opère un montage qui rend indissociables l'« image » de Faustine et la sienne en créant l'illusion d'une continuité entre les « plans » (fig. 17).



Fig. 17, *Op. cit*., 15,5 x 7 cm, p. 99 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Malgré l'impression de naturel qui se dégage du nouvel enregistrement, ce trompe-l'œil à double fond ne peut convaincre qu'un spectateur bien naïf. Centrée sur le passage définitif du protagoniste dans le monde des « images », la dernière planche est lourde de sens. À mesure que les récitatifs se réduisent, l'ombre du narrateur se déporte vers l'extérieur du cadre : la voix se tait, l'être disparaît, pour laisser place à la seule « image » du fugitif, aux côtés de celle de Faustine (fig. 18). Bien qu'y figure le couple apparemment réuni, la case finale est sans appel. Sorte de carte postale muette, elle illustre la distorsion terrifiante entre une coexistence représentée à l'image et une absence exprimée par le silence du texte (fig. 19). La tension du dispositif narratif entre première et troisième personnes culmine dans cette fin qui dit l'échec du protagoniste, incapable d'entrer dans la conscience de celle qu'il aime.


Fig. 18, *Ibid*., 15,5 x 14 cm, p. 102 © Ediciones de la Flor S.R.L.


Fig. 19, *Ibid*., 15 x 7 cm, p. 102 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Le second simulacre narratif se manifeste à travers la fictionnalisation d'un domaine *a priori* réservé aux données réelles : le paratexte. Si le passage au média bande dessinée implique la création d'un nouvel appareil paratextuel, celui que Mourey compose a la particularité de renforcer et de prolonger un procédé mis en place par Bioy dès 1940. À partir du *topos* du « manuscrit trouvé », l'Argentin invente des notes qu'il attribue à l'éditeur présumé du journal. Ce faisant, il introduirait presque un niveau narratif supplémentaire : à la lumière de ces notes imprégnées de fiction, l'auteur du rapport ferait figure de narrateur secondaire, intra-homodiégétique, tandis que l'éditeur anonyme deviendrait le narrateur primaire. Dans les dernières pages de la bande dessinée, une série de treize notes illustrées reprennent et approfondissent ce dispositif. S'il s'agit toujours d'« étendre l'empire de la fiction jusqu'aux

lisières paratextuelles »[23], selon la formule de Richard Saint-Gelais, l'effet de brouillage des frontières entre réalité et fiction est encore plus marqué dans l'adaptation. Mourey se glisse dans la peau d'un « auteur » s'exprimant à travers un « nous » assez discret : « *Las notas siguientes corresponden al editor del manuscrito original. Aquí las reproducimos gracias a su amable autorización* », lit-on deux pages après la fin du récit. Responsable de la mise en images du texte du manuscrit original édité antérieurement, ledit « auteur » ne se contente pas de reproduire les Notes de l'Éditeur, il les complète.



Fig. 20, *Op. cit.*, 16 x 8 cm, nota 2 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Incorporées aux notes 2 et 13, deux Notes de l'Auteur apportent un degré supplémentaire au jeu de la fictionnalisation, grâce à un procédé qui frôle la métalepse – terme que Genette réserve à « une manipulation […] de cette relation causale particulière qui unit […] l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »[24]. La seconde de ces notes, sur laquelle je ne m'attarderai pas, glose une remarque de l'éditeur au sujet de quelques lignes écrites par le narrateur en marge de son journal. La première, par contre, appelle une analyse plus approfondie. Elle s'articule à un commentaire sur la localisation incertaine de l'action[25] et l'existence d'une carte de l'île découverte en même temps que le manuscrit, et l'« auteur » y mentionne la copie de ce plan figurant en début d'ouvrage (fig. 20). « *Al comienzo de este ejemplar, encontrarás una copia de este mapa : el original estaba en muy mal estado para ser reproducido. (Nota del Autor)* », peut-on lire (Nota 2). À travers cette bribe d'auto-fiction, un seuil est franchi. Tout se passe comme si l'auteur « entrait dans le tableau » et, en s'adressant au lecteur, l'entraînait dans son sillage.



Fig. 21, *Op. cit.*, 18,5 x 15,5 cm © Ediciones de la Flor S.R.L.

Cette forme de « métalepse paratextuelle »[26], pour utiliser le concept forgé par Vincent Colonna, est à relier à la copie de la carte de l'île présentée deux pages avant le début du récit (fig. 21). Accompagné d'un titre, d'une légende et d'une rose des vents, le croquis schématise le cadre de l'action, colline, basses terres, rochers, plage et moulin compris. Cette nouvelle version du dessin de Norah Borges qui illustrait la couverture de la première édition du roman (chez Losada) plante le décor en programmant une « histoire d'île ». Mais bien plus qu'une amorce de récit, il s'agit surtout d'une entrée dans la fiction. À la lecture de la Note de l'Auteur qui insiste sur le mauvais état de la carte originale, trop abîmée pour être reproduite, le lecteur découvre que l'histoire commence *avant* le récit, en quelque sorte. D'ailleurs, en faisant mine de rendre crédible l'existence du pseudo-document qu'il met sous nos yeux, Mourey semble repousser les limites du pacte d'illusion consentie sur lequel repose les conventions du récit fictionnel[27].

L'invasion du paratexte par la fiction et la dualité du dispositif énonciatif sont les deux simulacres narratifs auxquels est confronté le lecteur de cette adaptation. Le jeu est subtil, et rappelle celui du peintre avec son spectateur. « [Si] le trompe-l'œil était parfait, la peinture serait si totalement intégrée dans le monde visible qu'elle passerait inaperçue »[28], remarque Miriam Milman. Le trompe-l'œil, en effet, ne joue pleinement son rôle que s'il est dévoilé et que le spectateur accepte d'être dupé[29]. Les nombreux indices révélant au lecteur que le protagoniste et les « images » évoluent sur des « plans » distincts, de même que la fictionnalisation paratextuelle, qui s'inscrit d'emblée dans le cadre de la feintise ludique, garantissent donc le bon fonctionnement de ces trompe-l'œil narratifs.

Ce que nous disent les trompe-l'œil de Mourey

Qu'ils gagnent la diégèse ou la narration, les simulacres élaborés par Mourey prolifèrent tout en convergeant vers des significations sur lesquelles il convient à présent de s'interroger. Car le trompe-l'œil, aussi ludique soit-il, se doit probablement de faire sens, sans quoi il reste « dans le domaine des "farces et attrapes", un simple procédé, un décor sans épaisseur »[30], selon Milman. L'examen des trompe-l'œil à l'œuvre dans la bande dessinée mène à trois pistes interprétatives (au moins), dont voici l'ébauche.

La première consiste à envisager cette prolifération sous-tendue par la dénonciation d'une société où le simulacre remplace l'être. Le trompe-l'œil comme alerte contre les tentations du virtuel développées par la technologie, en somme. À la fois séduit par les « images » et fasciné par une machine capable de ressusciter artificiellement l'individu à qui elle donne la mort, le narrateur, qui est aussi un spectateur, finit par se perdre dans le simulacre[31]. Pour Edmundo Paz Soldán, le roman de Bioy peut se lire comme une critique des dangers du bouleversement technologique et mass-médiatique qui secoue l'Argentine des années vingt et trente[32]. Au regard de l'actuel impact des nouvelles technologies de l'image, à même de mettre en question la nature de la réalité et l'identité humaine, l'œuvre résonne avec une netteté toute particulière. Mourey, en proposant une adaptation qui fait la part belle à l'image, justement, pointe peut-être du doigt la déréalisation grandissante liée au changement sociétaire, la mise à mal du réel par la construction d'une réalité *à côté* de la réalité. Par le biais de cette bande dessinée traversée par la figure du trompe-l'œil, sans doute nous met-il en garde contre la « précession des simulacres »[33] décrite par Jean Baudrillard. En un sens, la mort de l'original et sa substitution par l'« image » éternelle équivalent exactement au

processus qui, d'après Baudrillard, marque le début de l'ère de la simulation généralisée : l'élimination du référent et son remplacement artificiel par un système de signes, ou « l'extermination du réel par son double »[34].

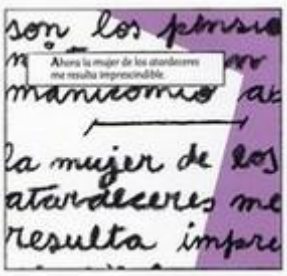


Fig. 22, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 28 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 23, Ibid. 7,5 x 7 cm, p. 87 © Ediciones de la Flor S.R.L.

La seconde piste revient à considérer la multiplication des trompe-l'œil comme le support d'une réflexion sur la représentation. Perceptible à travers l'omniprésence de la problématique de l'écriture, la dimension réflexive du roman est transposée par Mourey qui instaure, dans la bande dessinée, une sorte de discours ludique de l'image sur elle-même. L'emploi du terme « *imagen* » pour désigner les simulacres de personnes, la forte présence du miroir[35] et, bien sûr, la case blanche, légendée après coup par un polysémique « *Hoy a la mañana no hubo imágenes* » (fig. 24), sont autant de signes de l'autoréférencialité qui porte la réflexion sur la représentation. Or le trompe-l'œil, qui piège « en supprimant la distance du modèle à la copie, en suspendant la relation référentielle »[36], pour reprendre les termes de Louis Marin, se distingue de la représentation. Il « relève » pourtant « du domaine de la mimésis » au sens où « la chose peinte n'est plus la représentation de la chose "réelle", mais sa présentation dans son double »[37]. D'une certaine façon, les simulacres fabriqués par l'invention de Morel font écho à cette « mimésis en excès »[38]. Parce qu'elle ôte la vie à ceux qu'elle grave, la machine pourrait bien signifier, comme le croit Lafon, « la mort du roman réaliste »[39]. À travers son « imperfection », l'invention métaphoriserait « l'irréalisme de l'écriture »[40], voire de toute représentation. Le fonctionnement de la machine illustrerait ainsi la problématique de « l'épuisement de la fiction à dire la réalité »[41] abordée par la préface. L'avenir appartient aux « œuvres d'imagination raisonnée »[42], prédit Borges, et *La invención de Morel* marque le début du renouveau littéraire.



Fig. 24, *Op. cit.*, 7,5 x 10,5 cm, p. 90 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 25, *Ibid.*, 7,5 x 10,5 cm, p. 19 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Si Bioy, dès 1940, opte pour une « espèce de néo-fantastique »43, Mourey remet à l'ordre du jour le plaidoyer pour les œuvres mêlant rigueur et fantaisie, par opposition à celles qui se bornent à proposer une bien pâle copie du réel. En accumulant les trompe-l'œil et les faux-semblants, en les faisant jouer à différents niveaux, l'auteur de l'adaptation célèbre ce fantastique à la fois sentimental et scientifique inauguré par Bioy. « *Con un admirable rigor, [Mourey] ha puesto las herramientas de la historieta al servicio del relato fantástico* »44, constate Lafon dans la préface. Le dessin, surtout, renforce l'impression d'inquiétante étrangeté produite par le mécanisme de répétition/variation décrit plus haut. Agréable, sans fioritures, le trait s'articule à l'alternance de cinq bichromies de couleurs, parmi lesquelles le vert domine. La présence massive de décors végétaux particulièrement plaisants figure l'abondance d'arbres et de plantes qui caractérise l'île (fig. 25). Cette île, justement, Lafon la considère comme « la scène la plus propice aux expériences, aux inventions et à tous les mystères dont le déploiement nourrit le fantastique » :

Parce qu'elle est un lieu vide et délimité, où la réalité en quelque sorte se raréfie, où les référents se réduisent […], où les choses coïncident avec leur représentation […], l'île est aussi la scène la plus propice à l'édification d'une autre réalité […], par laquelle réalité et réalisme se trouveront contestés.45

Si l'île est bien l'espace fantastique par excellence, et puisque dans l'histoire, une fois la machine en route, le simulacre s'étend à l'île entière46, alors le trompe-l'œil devient une forme de métaphore du fantastique.

En guise de troisième et dernière piste, je propose de penser la généralisation du trompe-l'œil aux plans de l'histoire et de la narration comme un moyen offert au lecteur de plonger au cœur du fonctionnement de la bande dessinée qu'il a entre les mains, voire de la bande dessinée en général. La machine à illusions de Morel semble bien avoir inspiré à Mourey sa propre invention : l'adaptation d'une histoire fascinante transformée en un genre de machine à lire la bande dessinée. Les nombreux effets trompe-l'œil et le dévoilement, grâce à une série d'indices, des pièges tendus au protagoniste et au lecteur deviennent prétexte à explorer le langage de la bande dessinée, ses mécanismes, sa composition. La définition de ce type de récit visuel comme système narratif alliant texte et dessin est insuffisante, Mourey en est convaincu. Il trouve ici l'occasion de montrer que l'essentiel ne se joue pas à l'intérieur des cases, mais dans l'espace intericonique, au niveau de l'articulation des vignettes entre elles. En réponse au mirage d'une progression narrative linéaire, il cultive la circularité, les répétitions, les symétries. De ces innombrables échos entre les images naissent « différentes strates de lectures » qui, d'après Mourey, permettent au lecteur d'« entrer au cœur du "langage" de la bande dessinée, en plus de découvrir […] les multiples interprétations possibles et la beauté de l'histoire imaginée par Bioy… »47. C'est dans la postface que Mourey explique la mécanique de son livre. Il y signale entre autres comment la répartition symétrique des cinq couleurs et les changements des motifs des costumes des personnages principaux aident à reconstituer la chronologie de la « semaine éternelle ». Et si la ou les relectures auxquelles invite ce mode d'emploi volontairement tardif sont forcément plus lucides, le lecteur peut toujours jouer à se laisser duper à nouveau, pour mieux déceler la mystification…

Conclusion

À propos de relecture, j'aimerais conclure sur celle que Mourey nous offre du roman de Bioy. Une utilisation subtile des ressources de la bande dessinée lui permet non pas d'illustrer, mais bien de *réécrire La invención de Morel*, en tressant les mots et les images à l'aide d'effets de structure. Cette véritable « remise en œuvre »48 du texte d'origine passe notamment par l'importance accordée à la figure du trompe-l'œil, dont la présence multiple et multiforme imprègne l'ensemble du livre. Des « images totales », qui concurrencent le réel au point de l'éclipser, aux simulacres narratifs, qui se dévoilent peu à peu au lecteur, les manifestations du trompe-l'œil s'entrecroisent. Elles portent, de fait, un triple message : une mise en garde contre les tentations du virtuel, une célébration du genre fantastique sur fond d'interrogation de la représentation, une leçon de lecture de la bande dessinée. Protéiforme, invasive et hautement signifiante, la figure du trompe-l'œil nous aide à saisir toute la richesse d'une adaptation à travers laquelle Mourey rend hommage, réactualise, prolonge un roman qui suscite d'infinies relectures. Mais plus qu'une clé de lecture, si précieuse soit-elle, le trompe-l'œil est peut-être avant tout cette figure qui renvoie au plaisir de se laisser prendre au piège – plaisir qui, hors de l'histoire, n'a pas les terribles conséquences que l'on sait. Que l'on pense à la fascination de Mourey pour l'histoire de Bioy ou à l'impatience du lecteur à l'idée de lire et relire la bande dessinée, c'est bien toujours du plaisir de s'en laisser conter qu'il s'agit.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, coll. Cahiers du cinéma, 192 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris : Galilée, 1981, 256 p.

BAUDRILLARD, Jean, « Illusion/désillusion esthétique », *Trans*, *Le beau*, hiver 1996, n° 7, p. 59-67.

BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid : Alianza, Buenos Aires : Emecé, 1999, coll. El libro de bolsillo, 130 p.

BIOY CASARES, Adolfo, MOUREY, Jean Pierre (adaptation et illustration), *La invención de Morel*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2011, coll. Novela gráfica, 102 p.

BORGES, Jorge Luis, « Préface », *in* : Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, traduit de l'argentin par Armand Pierhal, Paris : 10/18, 1992, coll. Domaine étranger, p. 7-10.

BOZZETTO, Roger, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises*, 1999, vol. 35, n° 1, p. 65-77.

CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1971, n° 4, p. 160-168.

CLEDER, Jean, « L'adaptation cinématographique » [en ligne], *Atelier de théorie littéraire : adaptation, Fabula*, dernière mise à jour : 13 juin 2004, disponible sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation> (consulté le 3 octobre 2012).

COLONNA, Vincent, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec. Colloque de Cerisy (Juin 1984)*, 1985, n° 1, Paris : P.O.L., p. 96-109.

CUADRA, Álvaro, « *La invención de Morel*. Metáforas, imaginación y virtualidad » [en ligne], *Acilbuper*, 2003, n° 5, disponible sur : <http://acilbuper.webcindario.com/fondarcis7.htm> (consulté le 3 octobre 2012).

DE BARY, Cécile, « Le trompe-l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction », *in* : *Frontières de la fiction* [colloque en ligne], Paris : Association Fabula, 1999, disponible sur :<http://www.fabula.org/forum/colloque99/219.php> (consulté le 3 octobre 2012).

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris : Gallimard, 1933 (réimpression 1971), coll. Idées, « L'inquiétante étrangeté », p. 163-210.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, coll. Poétique, 285 p.

GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris : Seuil, 2004, coll. Poétique, 131 p.

LAFON, Michel, « 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. 303-310.

LAFON, Michel, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les Cahiers du GERF*, 1993, n 4, p. 61-70.

LAFON, Michel, « L'île et le texte (Pour une poétique de l'espace dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares) », *in* : *Questionnement des formes, questionnement du sens*, Montpellier : CERS, 1997, t. II, p. 945-955.

LAFON, Michel, « Introduction générale », *in* : Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2001, coll. Bouquins, p. VII-LI.

LAVANCHY, Éric, *Étude du* Cahier bleu *d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Bruyland-Academia, 2007, coll. Texte-Image, 162 p.

MARIN, Louis, « Représentation et simulacre », *Critique*, juin-juillet 1978, n° 373-374, p. 534-543.

MARIN, Louis, « Les mots et les choses dans la peinture », *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie*, 1984, vol. 6, p. 69-86.

MILMAN, Miriam, « Prologue à une exposition », *in :* Miriam Milman *et al.*, *Le trompe-l'œil : plus vrai que nature ?*, Bourg-en Bresse : Musée de Brou, Versailles : Artlys, 2005, p. 11-22.

MILNER, Max, « Le thème du simulacre dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares », *Cahier du Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, Imaginaires du simulacre. Séminaires de l'année 1986-1987*, 1987, n° 2, p. 109-128.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús, « La actualidad de un clásico : doble exposición fotográfica y simulacro en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Estudios Románicos*, 2010, vol. 19, p. 161-171.

PAZ SOLDÁN, Edmundo, « La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad : una lectura de “La paraguaya” de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, octobre-décembre 2007, vol. LXXIII, n° 221, p. 759-770.

SAINT-GELAIS, Richard, « L’effet de non-fiction : fragments d’une enquête », *in* : *L’effet de fiction* [colloque en ligne], Paris : Association Fabula, 2001, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/effet/interventions/16.php> (consulté le 3 octobre 2012).

Notes

1 Dans cette étude, j’emploierai le terme « image » entre guillemets chaque fois qu’il désignera les projections des êtres enregistrés par la machine de Morel.

2 La traduction est de Clara Kreimer, et la collection *Novela gráfica* est dirigée par Juan Carlos Kreimer.

3 Le premier chiffre indique le numéro de la page, le second celui de la case (selon l’ordre impliqué par le sens de la lecture).

4 « Trompe-l’œil » [en ligne], *Trésor de la langue française informatisé*, disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l%27oeil> (consulté le 3 octobre 2012).

5 « [Paradigme] : Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire », précise Genette à propos de ce type de statut du narrateur (Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 255).

6 Identifiée par Mourey en postface, cette partie s’inscrit dans l’une des trois structures qui s’interpénètrent pour organiser la bande dessinée : « *La tercera parte comienza en la página 71 de la historia : es en este segmento cuando el fugitivo, habiendo comprendido y admitido la naturaleza de los intrusos, sube por segunda vez a la colina, pero esta vez definitivamente* » (Jean Pierre Mourey, « Posfacio », *in* : Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey (adaptation et illustration), *La invención de Morel*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2011).

7 Cette hypothèse est formulée en fin d’ouvrage, dans une note de l’éditeur : « *Es bastante posible que el calor canicular del que habla en muchos tramos de su novela obedezca a la adición de temperaturas* » (Nota 11).

8 Roger Bozzetto, « *L’Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises*, 1999, vol. 35, n° 1, p. 71.

9 Max Milner, « Le thème du simulacre dans *L’Invention de Morel* d’Adolfo Bioy Casares », *Cahier du Centre de recherche sur l’image, le symbole et le mythe, Imaginaires du simulacre. Séminaires de l’année 1986-1987*, 1987, n° 2, p. 119.

10 Pierre Charpentrat, « Le trompe-l’œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1971, n° 4, p. 162.

11 Louis Marin, « Les mots et les choses dans la peinture », *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie*, 1984, vol. 6, p. 84.

12 Voici ce qu'explique Mourey à ce sujet : « les choses se compliquent […] lorsqu'il s'agit, dans une même image, de faire cohabiter des arbres morts (jadis captés par la machine de Morel) avec des arbres nouveaux (c'est-à-dire qui se sont développés après la période de l'enregistrement), et ainsi d'anticiper sur les images telles qu'elles seront lorsque la "semaine éternelle" est projetée : cette fois, ce sont les images du passé des arbres morts qui coexistent avec les arbres nouveaux » (Jean Pierre Mourey, message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle).

13 Roger Bozzetto, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », art. cit., p. 74.

14 Álvaro Cuadra, « *La invención de Morel*. Metáforas, imaginación y virtualidad » [en ligne], *Acilbuper*, 2003, n° 5, disponible sur : <http://acilbuper.webcindario.com/fondarcis7.htm> (consulté le 3 octobre 2012).

15 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid : Alianza, Buenos Aires : Emecé, 1999, p. 118-119.

16 « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 150).

17 « *Pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes : hay hombres verdaderos, al menos tan verdaderos como yo* » (14;4), lit-on au début du récit. Puis, quelques pages avant la fin : « *Faustine ha muerto ; no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo* » (95;8).

18 J'emprunte ces notions à Éric Lavanchy (*Étude du* Cahier bleu *d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Bruyland-Academia, 2007, p. 64-65).

19 « *¿Y si todo eso no era más que una broma dirigida a mí ?* » (42;3), s'interroge l'auteur du journal.

20 Michel Lafon, « Introduction générale », *in* : Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2001, p. IX.

21 « L'inquiétante étrangeté sera 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, « L'inquiétante étrangeté », p. 165).

22 « *La superposición de planos que se acentúa en el delirante proyecto final del protagonista de simular el amor con Faustine grabando su imagen sobre esas imágenes holográficas previamente grabadas explora posibilidades técnicas de la fotografía como la sobreimpresión o doble exposición. Dicha técnica consiste en el solapamiento de dos imágenes o dos fotografías en un mismo negativo o emulsión, suspendidas en un único medio* », explique Jesús Montoya Juárez (« La actualidad de un clásico : doble exposición

fotográfica y simulacro en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Estudios Románicos*, 2010, vol. 19, p. 166).

23 Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », *in* : *L'effet de fiction* [colloque en ligne], Paris : Association Fabula, 2001, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/effet/interventions/16.php> (consulté le 3 octobre 2012).

24 Gérard Genette, *Métalepse*, Paris : Seuil, 2004, p. 14.

25 L'éditeur doute qu'il s'agisse bien de l'archipel des Ellice, dont les îles sont plates et n'ont d'autres arbres que les cocotiers enracinés dans le corail de l'atoll.

26 Vincent Colonna, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec. Colloque de Cerisy (Juin 1984)*, 1985, n° 1, Paris : P.O.L., p. 106.

27 Dans une certaine mesure, ce procédé fait écho aux cases (28;1) et (87;1), où apparaissent en gros plan deux fragments du journal du fugitif (fig. 22-23). Pour « faire vrai », Mourey a recours à un lettrage spécial censé reproduire une écriture manuscrite. Le récitatif redouble l'image, qui offre une sorte de représentation *a minima* des événements. À la faveur de ce nouveau trompe-l'œil, c'est donc la frontière entre texte et image qui devient floue.

28 Miriam Milman, « Prologue à une exposition », *in :* Miriam Milman et al., *Le trompe-l'œil : plus vrai que nature ?*, Bourg-en Bresse : Musée de Brou, Versailles : Artlys, 2005, p. 11.

29 Le spectateur de trompe-l'œil « n'est trompé que s'il y consent », écrit Cécile de Bary : il « *sait bien* que "ce n'est pas vrai". […] il n'est pas purement et simplement leurré, comme les animaux des légendes antiques » (Cécile de Bary, « Le trompe-l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction », *in* : *Frontières de la fiction* [colloque en ligne], Paris : Association Fabula, 1999, disponible sur :<http://www.fabula.org/forum/colloque99/219.php> (consulté le 3 octobre 2012).

30 Miriam Milman, « Prologue à une exposition », art. cit., p. 12.

31 Voir Edmundo Paz Soldán, « La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad : una lectura de "La paraguaya" de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, octobre-décembre 2007, vol. LXXIII, n° 221, p. 765-767.

32 *Ibid.*

33 « Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire » (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris : Galilée, 1981, p. 10). Dans le roman, déjà, Bozzetto identifie « une illustration anticipée » de cette « précession des simulacres » (Roger Bozzetto, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », art. cit., p. 74).

34 Jean Baudrillard, « Illusion/désillusion esthétique », *Trans*, hiver 1996, n° 7, p. 62.

35 Représenté à seize reprises, l'objet prend valeur d'emblème et rappelle, dans sa multiplicité, les décors de *L'Année dernière à Marienbad*, le film d'Alain Resnais dont *L'Invention de Morel* est à l'origine, bien que la filiation soit restée inavouée. Le motif est reporté sur la construction de l'œuvre, structurée en deux parties égales, entre lesquelles les couleurs se répartissent symétriquement. À une autre échelle, enfin, la disposition des cases à l'intérieur d'une séquence ou d'une planche affiche parfois un caractère symétrique.

36 Louis Marin, « Représentation et simulacre », *Critique*, juin-juillet 1978, n° 373-374, p. 540.

37 *Ibid*.

38 *Ibid*.

39 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. 309.

40 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.

41 Michel Lafon, « Pour une poétique de la préface », art. cit., p. 306.

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

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

44 Michel Lafon, « Hoy, en esta isla… (a modo de prefacio a *La invención de Morel*) », *in* : Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey, *La invención de Morel*, *op. cit*.

45 Michel Lafon, « L'île et le texte (Pour une poétique de l'espace dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares) », *in* : *Questionnement de formes, questionnement du sens*, Montpellier : CERS, 1997, t. II, p. 948.

46 Cette extension est annoncée par la schématisation de l'île sur la *copie* de la carte présentée au début de l'album.

47 Jean Pierre Mourey, message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle.

48 Jean Cléder, « L'adaptation cinématographique » [en ligne], *Atelier de théorie littéraire : adaptation*, *Fabula*, dernière mise à jour : 13 juin 2004, disponible sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation> (consulté le 3 octobre 2012).

Pour citer ce document

Émilie Delafosse, «« Images totales » et simulacres narratifs : les trompe-l'œil dans *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey», *Líneas* [En ligne],

Numéros en texte intégral, 2 / décembre 2012 - Trompe-l'oeil et vérité, mis à jour le : 12/01/2013, URL : http://revues.univ-pau.fr/lineas/582.

Quelques mots à propos de : Émilie Delafosse

Émilie DELAFOSSE - Docteur en Études hispaniques et hispano-américaines de l'Université Stendhal-Grenoble 3 et agrégée d'Espagnol, Émilie Delafosse effectue sa recherche en littérature contemporaine du Río de la Plata au sein de l'ILCEA (EA 613). Elle s'intéresse en particulier aux genres littéraires, aux formes brèves, au fantastique et à la science-fiction.

emiliedelafosse81@hotmail.com

Université Stendhal-Grenoble 3 (ILCEA-CERHIUS)