



HAL
open science

Figures spectrales dans L’Invention de Morel de Jean Pierre Mourey et d’Adolfo Bioy Casares

Emilie Delafosse

► **To cite this version:**

Emilie Delafosse. Figures spectrales dans L’Invention de Morel de Jean Pierre Mourey et d’Adolfo Bioy Casares. Philippe Colin; Emilile Delafosse; Thomas Faye; Sonia Fournet; Marie-Caroline Leroux. Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques, 72-78, Presses Universitaires de Limoges, 2014, 2-84287-602-9. hal-01433278

HAL Id: hal-01433278

<https://hal.science/hal-01433278>

Submitted on 18 Mar 2022

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

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

Figures spectrales dans *L'Invention de Morel* de Jean Pierre Mourey et d'Adolfo Bioy Casares¹

DELAFOSSÉ Émilie

Université Stendhal-Grenoble 3 (ILCEA-CERHIUS)

En 2007, le dessinateur français Jean Pierre Mourey publie chez Casterman son adaptation en bande dessinée de *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares². Fiction à la fois scientifique et policière, le premier roman de l'Argentine, publié en 1940 et préfacé par Jorge Luis Borges, met en scène l'histoire d'amour impossible entre un fugitif qui fait naufrage sur une île du Pacifique et une mystérieuse jeune femme au profil de gitane. Si les éléments structurels, thématiques, et les principales étapes de la narration sont restitués fidèlement par Mourey, la mise en images du texte, sa réécriture partielle, la construction d'un nouveau dispositif narratif et d'un complexe système de répétition/variation sont les transformations majeures occasionnées par la transposition générique. Présent entre les lignes d'un roman qui raconte l'union contrariée d'un naufragé et d'une « image » de femme, le motif du spectre se prolonge dans la bande dessinée. Il ne s'y trouve jamais convoqué explicitement, mais affleure sous les termes « revenants » (77;7)³, « revenir » (27;3), « fantômes » (60;4), « morts » (40;1), ou encore sous la quinzaine d'occurrences des mots de la famille de « apparaître » (en (15;6), (18;2), (39;3), notamment). De façon plus nette, un certain nombre de figures spectrales sont au cœur de la diégèse. À l'issue d'une première lecture consacrée à ces spectres acteurs de l'histoire, je m'intéresserai à la manière dont ces données diégétiques se reportent au plan d'une narration à la fois verbale et iconique, selon l'hybridité propre au média bande dessinée, avant de m'interroger sur le sens de cette forme de contagion spectrale.

« Fantômes artificiels »⁴

Prétendument déserte, l'île où se réfugie l'auteur du journal correspondant à la quasi-totalité du texte bioycasarien s'avère plus habitée que prévu. Elle héberge de mystérieux « touristes » (12;6), dont la présence intermittente n'obéit à aucune logique apparente. Représentées à l'image, parfois relayées par le vocabulaire de l'étrange et de l'extraordinaire⁵, les apparitions et disparitions de ces personnages rythment le récit. Les lieux sont tour à tour vides ou occupés, comme cette colline désertée où l'absence d'« images » est mise en valeur par une case occupant toute la largeur de la page (32;5).

« Images » dites « totales » (voir la douzième Note de l'Éditeur), ces « spectres » sont perceptibles par les cinq sens. Leur matérialité, leur corporéité explique la conviction du justiciable vénézuélien : « ces gens ne sont pas des visions ou des images : ils sont réels, aussi

¹ Pour les illustrations, voir l'article d'Émilie Delafosse, « L'image dans *L'Invention de Morel* de Jean Pierre Mourey et d'Adolfo Bioy Casares : la "réinvention de Mourey" », *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 4, *L'image dans le récit (II)*, hiver 2012, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse1.html (consulté le 2 janvier 2013). Ici, voir fig. 4, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse2.html (consulté le 2 janvier 2013).

² Jean Pierre Mourey, Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Tournai : Casterman, 2007. Une version argentine de cette adaptation paraît fin 2011, aux Ediciones de la Flor.

³ Le premier chiffre indique le numéro de la planche (différent de celui de la page), le second celui de la case (d'après l'ordre impliqué par le sens de la lecture).

⁴ L'expression est employée par le narrateur : « Vivre dans une île habitée par des fantômes artificiels tient du cauchemar » (60;4).

⁵ L'auteur du journal parle du « prodige de l'apparition de ces gens » (4;2), puis de « touristes apparus mystérieusement » (12;6).

réels que moi » (4;4)⁶, affirme-t-il avant de prendre conscience de la véritable nature des « intrus » (18;2)⁷. La *consistance* des spectres résulte des trois phases du fonctionnement de la machine de Morel : réception (le sujet est exposé à de multiples capteurs pluri-sensoriels), enregistrement (les données recueillies sont agencées puis archivées), projection (l'« image » est diffusée grâce aux moteurs à énergie marémotrice). Censée rendre immortel, la « photographie » – c'est le terme utilisé par l'inventeur – a ses limites, pourtant. L'espèce d'irradiation progressive fatale aux êtres vivants gravés par la machine est figurée par la disposition des cases de l'une des dernières planches, avec une diagonale qui structure la représentation du dépérissement (voir planche 88⁸). Une telle mort équivaut à la disparition du patron, du modèle. Les spectres fabriqués par Morel ne *représentent* pas : ils se substituent au référent qu'ils clonent.

En revanche, lorsque la duplication concerne les choses, l'espace ou le temps, la « copie » et l'« original » peuvent coexister, sans forcément coïncider, d'où quelques décalages visibles à l'image (les astres, en particulier, sont représentés en double à plusieurs reprises). Projection d'un monde figé (tel qu'il a été enregistré), le spectre global se superpose au monde présent. Suggérée par le recours ponctuel au fond blanc (voir les planches 41⁹, 62 et 90¹⁰), cette modalité pourrait rappeler l'« existence suspensive » du spectre qui, selon Jacques Rancière, « vient s'inscrire en surimpression sur un assemblage de corps et de propriétés »¹¹. À la fois palpable et hors d'atteinte, la belle Faustine incarne le motif de l'écart entre les plans. Tout se passe comme si elle « vivait dans un monde parallèle au nôtre » (64;3), observe le narrateur. En réalité, ces plans correspondent à deux temporalités différentes : la linéarité du présent, et la circularité des sept jours projetés en boucle. Les « fantômes » créés par l'invention *reviennent*, cycliquement, au rythme des marées, qui déclenchent les moteurs de la machine. En un sens, par ce retour éternel du révolu, les spectres de Morel sont bien à penser dans l'anachronie, comme le recommande Jacques Derrida¹².

Si les revenants de la « semaine éternelle » (58;6) ont été piégés par l'inventeur, le fugitif entre dans la machine de son plein gré, en toute connaissance de cause. Les réactions que les spectres de Morel suscitent chez le personnage-narrateur évoluent à mesure que celui-ci progresse dans sa compréhension des faits : de la peur à l'amour, de la répulsion au malaise, puis à l'attirance. C'est sa fascination pour les « images » – surtout pour celle dont il répète inlassablement le nom – qui l'incite à passer de l'autre côté du miroir pour tenter de les rejoindre, bien qu'il les sache inaccessibles.

Symbolisé par la symétrie entre les illustrations des intertitres signalant les deux parties de la bande dessinée¹³, le passage du protagoniste dans le monde des « images » – sa transformation en spectre, donc – est annoncé par plusieurs jeux d'inversion. Il y a d'abord cette scène apparemment anodine où, au détour d'un massif, le justiciable se trouve nez à nez avec trois

⁶ On note ici le degré d'ironie métafictionnelle, tous les personnages de Mourey – personnage-narrateur compris – étant non seulement des constructions littéraires, mais aussi des *images* de bande dessinée.

⁷ Voir fig. 10, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delaforse3.html (consulté le 2 janvier 2013).

⁸ Voir fig. 28, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delaforse5.html (consulté le 2 janvier 2013).

⁹ Voir fig. 23, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delaforse5.html (consulté le 2 janvier 2013).

¹⁰ Voir figs. 24-25, disponibles sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delaforse5.html (consulté le 2 janvier 2013).

¹¹ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris : La Fabrique, 1998, p. 139.

¹² « Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993, p. 162).

¹³ Spectateur du face à face entre Faustine et Morel dans la première illustration (p. 11), le fugitif occupe la place du savant dans la seconde (p. 59).

intrus en pleine conversation, et prend à son compte les paroles qu'il entend : « Ce n'est pas une heure pour les histoires de fantômes » (28;3)¹⁴. Le montage champ contre-champ (en (28;1) et (28;2)) souligne le face à face et l'inversion, le fugitif croyant être *apparu*, tel un fantôme, aux yeux des autres. Ailleurs, devant l'absence de réaction des estivants qui ne semblent pas remarquer sa présence, il se demande s'il n'est pas devenu « invisible » (voir (26;5) et (39;1), entre autres). Parce qu'il est celui qui voit sans être vu, il joue déjà le rôle du spectre, si l'on pense à la dissymétrie propre à « l'effet de visière » évoqué par Derrida : « Cette Chose invisible entre ses apparitions [...] nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir quand elle n'est pas là »¹⁵. L'inversion des rôles se dessine encore dans le motif du décalage par rapport au réel. Si les intrus agissent sans se soucier des variations météorologiques ni de la saleté de l'eau dans laquelle ils se baignent, le protagoniste, lui, n'a aucune prise sur la réalité archivée. Elle lui résiste, à l'image de cette porte impossible à ouvrir parce qu'enregistrée fermée (voir (77;3)¹⁶ à (77;4)). Le fugitif n'atteint pas plus le réel projeté que le réel « réel » n'atteint les « images », comme si chacun était l'« un-en-plus »¹⁷ par rapport à une « réalité » qui lui serait étrangère.

L'ensemble de ces indices préfigurent le processus de spectralisation auquel s'expose le personnage-narrateur. Afin de pouvoir contempler Faustine à jamais, il s'insère dans le « disque éternel » (58;6) des sept jours en effectuant une sorte de raccord. Après plusieurs semaines de répétition¹⁸, le montage est réussi : la vraisemblance du résultat pourrait berner un spectateur non averti.

L'Invention de Morel est bien une histoire de spectres. Des spectres qui, à plus d'un titre, se tiennent dans l'entre-deux : entre présence et absence (si l'« image totale » est consistante, l'être disparaît), entre vie et mort (l'immortalité d'un simulacre est obtenue au prix de la vie de l'individu). Des spectres proliférants, surtout, au point qu'ils débordent l'histoire. Car si l'on peut affirmer que Mourey « réinvente »¹⁹ *La invención de Morel* en l'adaptant, c'est notamment pour sa façon de construire des mécanismes narratifs et énonciatifs spécifiques capables de refléter, voire de reproduire la diégèse.

Narration spectrale

Incarné dans le récit de la semaine éternelle, le thème clé de la circularité du temps trouve chez Mourey une traduction narrative assez spectaculaire. Au service de l'intrigue, la narration multiplie les phénomènes de répétition et de variation, éléments d'un système où se joue l'essentiel de la transposition intermédiaire. Au fil des planches, de nombreuses images font *retour*, dans des versions plus ou moins modifiées. En général, les intrus sont représentés à l'identique, tandis que le protagoniste se déplace à l'intérieur de la case, et que le cadrage – voire la perspective – change (voir (25;1), (31;2), (70;4) et (70;5), par exemple). Tout en empêchant la narration de tourner complètement en boucle, ces variations reflètent les perceptions successives

¹⁴ La suite de l'histoire permettra de réinterpréter cette scène, et de comprendre que la référence à un « monde peuplé de revenants » (77;7) n'est qu'une allusion aux échos décuplés dans les pièces polyédriques qui ont servi aux expériences d'optique et de son de Morel. Rien à voir, donc, avec le fugitif...

¹⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ Voir fig. 11, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse3.html (consulté le 2 janvier 2013).

¹⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸ Des reprises d'images – j'y reviendrai – illustrent ses différentes tentatives avant d'aboutir à la version définitive. Voir par exemple (84;4), (84;5) et (85;6).

¹⁹ Je me réfère à une formule de Michel Lafon : « Rarement [...] une œuvre littéraire a fait l'objet d'une adaptation aussi sensible, aussi subtile : c'est la réinvention de Mourey », écrit-il dans la préface de la bande dessinée (« Aujourd'hui dans cette île... (En guise de préface à *L'Invention de Morel*) », in : Jean Pierre Mourey, Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, p. 4).

du fugitif, parallèlement à sa compréhension graduelle de la situation. Plus le récit avance, plus les répétitions iconiques sont fréquentes, jusqu'à constituer un véritable réseau de récurrences qui font naître chez le lecteur une étrange impression de déjà-vu. Cette sensation ne s'estompe qu'une fois rétablie la chronologie de la semaine éternelle, à l'aide des couleurs et des motifs des costumes de Faustine et de Morel, selon les instructions de Mourey dans la postface.

Renforcé par des reprises d'images où la couleur remplace le trait noir (pour marquer des retours au passé, en particulier²⁰), un tel système de répétition/variation implique une forme d'*insistance*, ou de *revenance*, si l'on veut. Il est donc possible d'identifier une mécanique spectrale qui fonctionnerait à plusieurs niveaux : à travers la modalité morelienne des fantômes produits par la machine, à travers la modalité narrative des reprises d'images, à travers le dessin, même. En effet, quelques-unes des techniques utilisées par Mourey, telles que la photocopie et la réalisation numérique des couleurs, des motifs et de certains montages, matérialisent la thématique de la reproductibilité qui parcourt l'ensemble de l'œuvre.

De la même manière, au-delà de la diégèse, la spectralisation du personnage-narrateur se manifeste au plan de l'énonciation. Le dispositif double élaboré par Mourey articule un récit textuel à la première personne (dans les récitatifs, qui transposent le procédé du journal) et un récit iconique majoritairement « à la troisième personne » (au sens où la « focalisation » – ou plutôt l'ocularisation, pour reprendre le terme forgé par le théoricien du cinéma François Jost²¹ – correspond à un regard extérieur). Cette tension, qui reproduit la dualité d'un « je » à la fois narrateur et personnage, travaille l'ensemble de la bande dessinée et prépare l'entrée du fugitif dans le monde des spectres. Les deux entités semblent incompatibles, d'autant plus qu'elles sont associées à deux attitudes contraires : à la fascination, à l'aliénation du *personnage* s'opposent la distance, le recul du *narrateur*, via l'écriture.

L'intenable entre-deux se résout en dédoublement définitif, et la scission entraîne nécessairement la fin du récit. Si le fugitif, après l'auto-enregistrement, peut voir sa propre « image » en compagnie de celle de Faustine (89;2), la coexistence de la réplique et du modèle n'est que temporaire²². La dernière planche le confirme. Ombre d'écorché dont la voix se tait à mesure qu'il sort du cadre, le narrateur finit par disparaître. La spectralisation, c'est donc aussi le choix du protagonisme au détriment de la narration et, à un autre niveau, de l'image aux dépens du texte. Dans la case finale, muette, les « images » de Faustine et du justiciable sont représentées face au coucher du soleil. Co-présentes, pas réunies. En soulignant la non-communication, l'absence de texte confirme l'impossibilité de connecter les âmes entre elles. Accomplie en toute lucidité, la spectralisation du protagoniste est spectralisation au carré, au sens où le nouveau spectre se retrouve sur un plan autre, qui n'est ni celui du « réel », ni celui des premiers fantômes fabriqués par Morel.

Significations d'une spectralité proliférante

²⁰ Le procédé apparaît pour la première fois au moment de l'intervention du commerçant italien (planche 5). « Dans cette séquence en flash-back, s'ajoute un nouveau flash-back évoquant la mort des anciens habitants de l'île, représentée par l'image du paquebot abordant l'île, cette image constituant un double effet d'annonce : elle concentre la révélation finale (les estivants de l'île ont été retrouvés morts dans ce bateau) et annonce une séquence à venir du récit, à la fin de la première partie (séquence à venir dans le livre que l'on lit, mais séquence tout à la fois actuelle et appartenant au passé, puisqu'incluse dans la "semaine éternelle"). J'avais trouvé intéressant de jouer avec cette ambiguïté futur/passé (et aussi livre/récit) et également, dans la scène où intervient l'italien, avec les retours au passé qui s'emboîtent », explique Mourey (message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle).

²¹ François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications*, 1983, n° 38, p. 192-212.

²² La spectralisation commence par la main, selon le même schéma (coexistence passagère, puis disparition de l'« original » après sa dégradation progressive).

Mourey, prévient Lafon, « a été pris au piège de l'île et de sa machinerie infernale. Ayant croisé un jour ses habitants fantomatiques, il n'a plus voulu les quitter »²³. Cette forme de hantise, qui renvoie d'abord à l'expérience du protagoniste, le lecteur peut la ressentir au fil des cases. Les figures spectrales s'y multiplient, affichant, au gré de leurs apparitions, leur singularité : des spectres consistants, artificiels, séducteurs – malgré eux –, des spectres que l'on tente de rejoindre, que l'on choisit de devenir, par amour. En adaptant en bande dessinée ce « mythe d'éternité et d'union contrariée »²⁴, Mourey propage les fantômes, au point que ceux de l'histoire se reportent sur la narration.

Ce jeu de reflets entre des plans distincts est d'ailleurs suggéré par la présence marquée du miroir, élément visuel qui accentue la prolifération spectrale. Chez Bioy, il faut le rappeler, l'objet renvoie à une scène originaire hautement signifiante, associant « miroir et immortalité (et, si l'on veut, "reproduction") »²⁵. Au-delà de ses multiples représentations, qui évoquent les décors de *L'Année dernière à Marienbad*²⁶ (voir (8;6) et (72;2), par exemple²⁷), le motif est calqué sur la construction de l'œuvre, et parfois sur la disposition des cases. La douzième planche, entre autres, où le lecteur suit le fugitif dans son parcours des neuf chambres polyédriques, offre une organisation symétrique. Comme l'inlassable répétition de la semaine éternelle, le miroir alimente la circularité et la reproductibilité qui travaillent l'ensemble de la bande dessinée. Vecteur de hantise, il évoque la forme circulaire de l'île, la semaine éternelle comme métaphore de la représentation, et même la composition d'un ouvrage qui invite à la relecture²⁸.

Relayée par le déploiement du motif du miroir, la prolifération des spectres appelle diverses interprétations. Il est possible d'y voir une critique d'une société où le simulacre tend à se substituer à l'être. Si le roman, replacé dans son contexte, avertit le lecteur des dangers de la révolution technologique et mass-médiatique qui bouleverse l'Argentine des années vingt et trente²⁹, la bande dessinée, contemporaine de l'impact grandissant des nouvelles technologies de l'image, fait figure d'alerte contre la mise à mal du réel et les vertiges du virtuel.

À un autre niveau, la spectralité proliférante peut être envisagée comme la réaffirmation de l'impossibilité d'une représentation réaliste. D'après Lafon, cette machine à reproduire le réel, qui provoque la mort de ceux qu'elle enregistre, métaphorise « la mort du roman réaliste », dans la continuité de la problématique de « l'épuisement de la fiction à dire la réalité »³⁰ abordée par Borges dans la fameuse préface de *La invención de Morel*. Autrement dit, le défaut de

²³ Michel Lafon, « Aujourd'hui dans cette île... », in : Jean Pierre Mourey, Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, p. 4.

²⁴ Michel Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in : Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2001, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 4. En guise de point de départ du roman, le souvenir d'une vision enfantine : celle de la chambre de la mère de Bioy, reflétée dans un miroir vénitien à trois faces, sur lequel se trouvent des photos de défunts.

²⁶ Si la filiation est restée inavouée, *La invención de Morel* est bien à l'origine du film d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet.

²⁷ Voir figs. 26-27, disponibles sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse5.html (consulté le 2 janvier 2013).

²⁸ « Arrivé au terme de la lecture, le lecteur peut repartir dans l'île inquiétante : il possède maintenant quelques indices pour s'orienter dans le dédale des images et des mots », conseille Mourey à la fin de la postface où il délivre certaines clés de lecture (Jean Pierre Mourey, Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, « Postface »).

²⁹ Voir Edmundo Paz Soldán, « La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad : una lectura de "La paraguayana" de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, octobre-décembre 2007, vol. LXXIII, n° 221, p. 765-767.

³⁰ 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 et 306.

l'invention renverrait à « l'irréalisme de l'écriture »³¹, voire de toute représentation. On pourrait attribuer une signification identique à la spectralisation, puisqu'en transformant les individus en fantômes d'eux-mêmes, la machine les condamne à ce radical manque à être qui caractérise le spectre. Le recours à l'image – auquel fait écho, dans une ébauche d'auto-référentialité, l'utilisation du terme « image » pour désigner les projections des êtres gravés –, ainsi que la déclinaison des figures spectrales à différents plans permettent à Mourey d'approfondir la réflexion engagée par Bioy.

Si indirectement, le dessinateur prolonge le plaidoyer pour les « œuvres d'imagination raisonnée »³² développé dans la préface borgésienne, c'est sans doute aussi parce que ses spectres portent une poétique. Plusieurs éléments invitent à les considérer comme une représentation diégétique et narrative, une mise en fiction du genre fantastique et/ou de son fonctionnement. Sans m'attarder sur la parenté étymologique des mots « fantastique » et « fantôme » – le premier se rapportant au grec *phantasein*, montrer, apparaître, lui-même lié à *phantasma*, le spectre, le fantôme –, je rappellerai que pour Roger Caillois, « La démarche essentielle du fantastique est l'apparition »³³. En apparaissant et en disparaissant au gré des marées, les spectres de Morel miment ce mécanisme. Mais c'est surtout parce que le spectre se tient dans l'entre-deux qu'il correspond exactement à un fantastique particulier : celui qu'invente l'auteur de *La invención de Morel*. Au-delà de l'hésitation bien connue entre explication rationnelle et explication surnaturelle, telle que la définit Tzvetan Todorov³⁴, au-delà de la dualité de l'*Unheimliche* freudien (cette « inquiétante étrangeté » née d'un familier devenu effrayant), on trouve chez Bioy une « espèce de néo-fantastique », à la fois classique et moderne, fondé sur « les aventures croisées de la fantaisie et de la rigueur »³⁵. Liés par une écriture épurée, histoire d'amour et tonalité scientifique sont les ingrédients de ce nouveau genre. Par le jeu de la bichromie et le recours au clair-obscur, dans le travail sur les ombres, le dessin de Mourey reflète cette tension propre au fantastique bioycasarien³⁶.

L'entre-deux du spectre, enfin, reproduit le langage même de la bande dessinée. Convaincu de l'insuffisance de la définition du genre en tant que système narratif alliant texte et image, Mourey observe que les deux « composants [...] ont respectivement une double fonction », et « qu'une grande partie du sens d'une bande dessinée provient de ce qui se joue "entre" les images »³⁷. Ainsi, les catégories fluctuent. Le texte est à la fois texte et image : il raconte, décrit, tout en étant une composante à part entière de l'image, « dans » et « par-dessus » l'image. L'image, quant à elle, est autant image que texte : ensemble d'éléments graphiques (trait, couleur, composition...), dans la succession, elle raconte, décrit, crée du récit. La seconde observation de l'auteur renvoie à l'unique case blanche de l'ouvrage, légendée par le récitatif polysémique de la vignette suivante : « Ce matin, il n'y avait pas d'images... » (78;5)³⁸. Ni de texte, d'ailleurs. Rien qu'un cadre bornant l'absence et le silence, comme pour rappeler que l'essentiel se déroule entre les cases, précisément. Si Mourey fait proliférer les fantômes, c'est

³¹ Michel Lafon, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les Cahiers du GEF*, 1993, n° 4, p. 68.

³² Jorge Luis Borges, « Préface », in : Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Paris : 10/18, 1992, p. 10.

³³ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris : Gallimard, 1966, t. 1, p. 11 : « Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible. »

³⁴ Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

³⁵ Michel Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in : Adolfo Bioy Casares, *Romans, op. cit.*, p. 7.

³⁶ La correspondance est suggérée par Julien Védrenne (« *L'Invention de Morel* » [en ligne], *Le Littéraire.com*, mars 2007, disponible sur : http://old.lelitteraire.com/imprimer.php?id_article=2857 (consulté le 2 janvier 2013)).

³⁷ Jean Pierre Mourey, message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle.

³⁸ Voir fig. 34, disponible sur : http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/delafosse6.html (consulté le 2 janvier 2013).

peut-être pour attirer l'attention du lecteur sur l'espace intericonique, zone à la fois interstitielle et extérieure, sorte de hors-lieu idéal enfin prêt à accueillir le spectre. Multiples et multiformes, les figures spectrales qui habitent les pages de *L'Invention de Morel* donnent donc une leçon de lecture tout en transmettant un subtil hommage à la bande dessinée.

Bibliographie

Jorge Luis BORGES, « 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.

Roger CAILLOIS, *Anthologie du fantastique*, Paris : Gallimard, 1966, t. 1, 640 p.

Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993, 278 p.

François JOST, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications*, 1983, n° 38, p. 192-212.

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. 303-310.

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. 61-70.

Michel LAFON, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, in : Adolfo BIOY CASARES, *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2001, coll. Bouquins, p. 3-7.

Michel LAFON, « Aujourd'hui dans cette île... (En guise de préface à *L'Invention de Morel*) », in : Jean Pierre MOUREY, Adolfo BIOY CASARES, *L'Invention de Morel*, Tournai : Casterman, 2007, coll. Écritures, p. 3-4.

Jean Pierre MOUREY, Adolfo BIOY CASARES, *L'Invention de Morel*, Tournai : Casterman, 2007, coll. Écritures, 104 p.

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. 759-770.

Jacques RANCIERE, *Aux bords du politique*, Paris : La Fabrique, 1998, 189 p.

Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, coll. Points, 188 p.

Julien VEDRENNE, « *L'Invention de Morel* » [en ligne], *Le Littéraire.com*, mars 2007, disponible sur : http://old.lelitteraire.com/imprimer.php3?id_article=2857 (consulté le 2 janvier 2013).