



**HAL**  
open science

## Entretien avec Jean-Pierre Mourey : de L’Invention de Morel au Cavalier suédois

Emilie Delafosse

► **To cite this version:**

Emilie Delafosse. Entretien avec Jean-Pierre Mourey : de L’Invention de Morel au Cavalier suédois. *Varia 4*, 2014. hal-03613024

**HAL Id: hal-03613024**

**<https://hal.science/hal-03613024>**

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.



## Varia 4

- Emilie Delafosse

Entretien avec Jean-Pierre Mourey :

De *l'Invention de Morel* au *Cavalier suédois*

En 2007, l'auteur de bande dessinée Jean-Pierre Mourey (Luxeuil-les-Bains, 1970) signe l'adaptation de *L'Invention de Morel*, sans doute le plus célèbre roman de l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares<sup>1</sup>. Quatre ans plus tard, c'est à un autre classique qu'il s'attaque : *Le Cavalier suédois*, du Pragoïse Leo Perutz<sup>2</sup>. En les transposant vers le médium visuel, Mourey confirme la possibilité d'un dialogue entre les deux œuvres. De la mystérieuse île du Pacifique à la forêt de Silésie, des aventures du fugitif vénézuélien à celles du vagabond qui échappe à « l'enfer de l'évêque » en vivant la vie d'un autre, on retrouve une forme d'étrangeté, que l'auteur parvient à saisir pour la mettre en images et en séquences. Chez Mourey, quand la littérature rencontre la bande dessinée, l'hommage devient réinvention. Dans cet entretien consacré à ce qu'il envisage comme un « diptyque d'adaptations de récits à tonalité fantastique », l'auteur tisse des liens entre ses deux livres, dévoile les écarts qui les séparent, retrace l'évolution de l'un à l'autre en termes de représentation graphique, de structure narrative et de pratique du genre fantastique.

---

<sup>1</sup> J.-P. Mourey et A. Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Tournai, Casterman, « Écritures », 2007.

<sup>2</sup> J.-P. Mourey et L. Perutz, *Le Cavalier suédois*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2013.

**Emilie Delafosse – Après avoir adapté *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares en 2007, c'est au *Cavalier suédois* de Leo Perutz que vous vous êtes attaqué. Pourquoi ces deux œuvres ? Dans un entretien, vous évoquez *L'Invention de Morel* comme une lecture marquante. La lecture du *Cavalier suédois* vous a-t-elle aussi marqué, et si oui, en quoi ?**

*Jean-Pierre Mourey* – Il m'est très difficile d'expliquer les raisons pour lesquelles je choisis d'adapter telle ou telle œuvre. Les conditions du choix d'adapter *L'Invention de Morel*, puis ensuite *Le Cavalier suédois* ont d'ailleurs été assez différentes.

Dès la première lecture du roman de Bioy Casares, j'ai entrevu tout ce que l'histoire recelait de possibilités pour une adaptation. Il se trouve que cette lecture a suscité en moi des interrogations, des réflexions qui recoupaient les réflexions mêmes, encore générales et un peu vagues, que j'avais, alors que j'étais étudiant, sur les possibilités et les ressources propres à la bande dessinée. Le roman m'avait de toute façon immédiatement fasciné tant, comme l'écrit Michel Lafon, par son ingénieuse construction fantastique que par sa thématique amoureuse. L'idée puis le projet d'adapter *L'Invention de Morel* se sont donc dessinés très tôt, et j'ai même réalisé, au cours de mes études à l'École de l'Image d'Angoulême, trois ou quatre pages (extrêmement maladroitement) illustrant le début du roman ainsi qu'un découpage graphique primitif d'environ 120 pages. J'ai dû ensuite laisser passer un peu de temps avant de reprendre sérieusement ce découpage très rudimentaire et me lancer véritablement dans le travail.

En terminant *L'Invention de Morel* m'est venue l'idée d'un projet dans lequel je pourrais réutiliser une gamme restreinte de couleurs, mais en les combinant différemment. J'avais déjà lu, de nombreuses années auparavant, *Le Cavalier suédois*, qui m'avait beaucoup séduit par l'originalité de son sujet et l'habileté de sa narration, sans penser pour autant à l'adapter. Au projet de nouvelles combinaisons des couleurs s'est ajoutée l'idée d'une narration se basant sur les quatre saisons et sur les quatre éléments : l'air, l'eau, la terre et le feu. Le souvenir de la lecture du *Cavalier suédois* s'est immédiatement associé à ces idées de narration, et la décision de l'adapter s'est alors prise très rapidement. J'ai débuté le travail de découpage immédiatement après la publication de *L'Invention de Morel*. Il y avait aussi l'envie toute simple de raconter et de dessiner un récit d'aventures, de recréer un contexte qui soit différent de celui du projet précédent, pour ne pas me répéter, pour explorer un nouvel

univers : une histoire se déroulant dans le passé, avec de nombreux personnages, très mobiles dans l'espace et dans le temps. Un aspect de cette histoire qui m'intéressait également beaucoup était le statut du personnage principal. C'est un personnage auquel il est difficile de toujours s'identifier, dont on peut même, par moment, condamner les choix et les actes, mais que l'on peut aussi, d'autres fois, comprendre. Il est même possible, arrivé au terme de l'histoire, d'éprouver pour lui de la compassion. Toutes ces nuances du personnage m'intéressaient, reflétées dans les différentes métamorphoses qu'il subit au fil des quatre grands chapitres qui composent le récit : de simple vagabond dans la première partie de l'histoire, il devient ensuite un brigand masqué et inquiétant, puis un gentilhomme respecté, pour retourner au plus grand dépouillement dans la dernière partie.

Mon idée était donc de faire quelque chose de différent de la précédente adaptation, mais, en fin de compte, j'ai retrouvé le genre fantastique, ainsi que le thème du double.

**E. D. – Comment définiriez-vous l'adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée ? Est-ce une (re)lecture ? La prolongation d'une lecture ? Une récréation ? Autre chose ?**

J.-P. M. – Je dirais que c'est une création à part entière basée sur un matériau littéraire dont la lecture initiale a été marquante.

**E. D. – Dans le processus d'adaptation du *Cavalier suédois*, êtes-vous passé par les mêmes étapes qu'au moment de transposer *L'Invention de Morel* (coupes, recherche d'équivalences, réécriture de certains passages) ? En particulier, quelle a été l'ampleur du travail de prélèvement du texte original pour adapter *Le Cavalier suédois* ?**

J.-P. M. – Concernant la structure du récit, chacune des deux adaptations a nécessité un travail spécifique.

Pour *L'Invention de Morel*, j'ai dû travailler très longtemps à dégager une structure équivalente, mais néanmoins singulière, à la construction extrêmement complexe du roman.

Pour *Le Cavalier suédois*, la structure était présente d'emblée puisque j'ai conservé la composition en quatre parties, plus un prologue. J'ai juste ajouté un épilogue qui n'est pas dans le roman.

Dans un cas comme dans l'autre, le travail de transposition, de recherche d'équivalences est considérable et je ne me prive pas de prendre certaines libertés avec le texte original, en remaniant ou même en inventant des scènes, cela à des fins d'économie et d'efficacité narratives. Ces modifications par rapport au récit original ont d'ailleurs peut-être été plus importantes avec *Le Cavalier suédois*. La relative linéarité de l'histoire permettait cela.

Avec *L'Invention de Morel*, c'est un peu le processus inverse : dans la deuxième moitié de l'histoire, la nécessité de bousculer la chronologie des images couplée au besoin de montrer ce qui est seulement suggéré dans le roman m'ont amené à inventer ou réécrire plusieurs séquences.

Dans les deux cas, il y a la nécessité de synthétiser, de condenser ou de réorganiser certains passages pour retrouver un rythme propre à la bande dessinée. Quant au prélèvement du texte original, je n'en garde que le strict nécessaire, l'essentiel devant passer par le dessin, par l'image.

***E. D.* – Selon vous, quel est le rôle des récitatifs dans vos deux adaptations ? Si ceux de *L'Invention de Morel* véhiculent la voix du narrateur protagoniste bioycasarien, ceux du *Cavalier suédois* sont nettement moins abondants, mais correspondent à des voix distinctes (narrateur personnel dans le prologue et à la fin de la quatrième partie, narrateur à la troisième personne dans le reste de l'album...).**

*J.-P. M.* – Dans *L'Invention de Morel*, il y avait la nécessité de conserver le monologue du personnage principal, monologue qui correspond au journal qu'il écrit au fil de son séjour dans l'île (**fig. 1**). Chaque segment de la bande dessinée coïncide avec un fragment de ce journal. On peut donc imaginer qu'entre chaque segment, le narrateur écrit dans son journal tout ce qu'il vient de vivre, ce qui crée quasiment un effet de boucle au sein même de chacun de ces segments. D'une certaine manière, le lecteur découvre l'histoire au fur et à mesure qu'elle est vécue et écrite par le fugitif : c'était une spécificité passionnante du récit de Bioy Casares qu'il fallait absolument garder dans l'adaptation, d'où cette construction en une succession de segments. En revanche, dans la deuxième partie de l'histoire, le rapport du texte aux dessins change, la succession des cases n'obéissant pas toujours à la chronologie, cela afin de restituer le fonctionnement de la machine de Morel.

Dans *Le Cavalier suédois*, j'ai voulu procéder différemment et réduire le plus possible les récitatifs, à défaut de pouvoir les supprimer totalement. De même que dans le roman, c'est un narrateur anonyme, à la troisième personne, qui conte l'histoire. Pour le prologue, je ne souhaitais pas garder cette voix à la troisième personne, sentant que j'en serais réduit à simplement illustrer cette partie du texte de Perutz. J'ai donc imaginé un début différent à ce prologue, mettant en scène un personnage vieillissant et mourant (que l'on retrouvera par la suite dans le récit, puisqu'il s'agit d'un ancien complice du brigand de Dieu), le tout narré par le disciple de ce personnage (fig. 2). L'idée m'intéressait d'emboîter les histoires les unes dans les autres : l'histoire que raconte le vieil homme au narrateur qui, ensuite, intégrera à son récit des passages du livre écrit par la fille du cavalier suédois. Ce narrateur restera anonyme, on ne voit jamais son visage, on ne le voit que sous forme de silhouette, ce qui annonce le narrateur inconnu qui va ensuite prendre le relais pour conter l'histoire du cavalier suédois, une fois le prologue bouclé et l'énigme touchant à ce personnage du cavalier posée. A la fin de la quatrième partie, le texte n'est pas un récitatif, mais les pensées de la fille du cavalier suédois dans le présent de l'action. J'ai d'ailleurs utilisé des typographies différentes pour différencier les récitatifs des dialogues.

***E. D. – Par rapport à l'organisation séquentielle de *L'Invention de Morel*, la disposition des cases dans *Le Cavalier suédois* est très régulière (leur hauteur est constante, leur nombre par bande varie peu), ce qui favorise des symétries riches de sens. Cette régularité obéit-elle à un objectif précis ?***

*J.-P. M. – *L'Invention de Morel* est un récit dont la construction repose essentiellement sur les notions de symétrie et de répétition. Je suis parti du principe que l'unité de base de mon récit graphique était tout à la fois la page et la case : ainsi, entre la première et la seconde partie de l'histoire, soit l'on retrouve des structures de mise en page similaires, soit des cases se répètent, à l'identique ou avec des modifications plus ou moins importantes. La difficulté, avec de tels choix formels, est de ne pas ennuyer le lecteur. Le fait de diversifier la taille des cases m'offrait donc plus de possibilités sur le plan de ces effets de symétrie et de répétition. Plus exactement, changer l'échelle des cases d'une page à l'autre participait à la fois de cette pluralité de jeux formels, mais permettait également des variations dans la représentation de*

l'écoulement du temps. L'organisation séquentielle globale de l'histoire était de toute façon une disposition en trois strips qui me convient très bien et qui, d'ailleurs, est très souvent utilisée par un grand nombre d'auteurs de BD.

Assez naturellement, j'ai conservé cette organisation en trois strips pour *Le Cavalier suédois*, avec cinq ou six cases en moyenne par page. Mon souhait était d'ouvrir chaque chapitre de l'histoire par une page composée d'un gaufrier de neuf cases régulières, donnant en quelque sorte le ton des pages qui allaient suivre. Chaque chapitre, en effet, correspond à une saison et à un élément : l'air dans la première partie, qui se déroule en hiver (**fig. 3**), l'eau pour la deuxième partie, où la saison représentée est le printemps, etc. Ce choix est une interprétation relativement libre de certains aspects du roman. Ces pages d'ouverture devaient se singulariser de toutes les autres pages, il n'était donc pas question de reprendre leur construction dans le reste de l'histoire. En même temps, pour ne pas heurter la lecture, il fallait garder, pour la suite, une disposition régulière des cases, et comme cela permettait des symétries renvoyant aux destins croisés des deux personnages principaux, je me suis tenu à ce choix formel de la régularité. Opter pour une autre sorte d'organisation séquentielle m'aurait paru ici arbitraire et artificiel. Donc, artifice pour artifice, celui de la disposition en trois strips m'est apparu le plus pertinent.

***E. D.* – Quel sens donner au passage de la bichromie utilisée dans *L'Invention de Morel* à la quadrichromie à laquelle vous avez recours dans *Le Cavalier suédois*? Pour vous, cette dernière joue-t-elle un rôle aussi structurant que la bichromie de *L'Invention de Morel*?**

*J.-P. M.* – Dans *Le Cavalier suédois*, je n'utilise que quatre couleurs sur la totalité de l'histoire. Pour chacun des quatre grands chapitres, on a une combinaison de trois de ces quatre couleurs ; toutes les combinaisons possibles (quatre combinaisons) sont utilisées ; on ne trouve ces quatre couleurs combinées ensemble que dans le prologue et l'épilogue (**fig. 4**). L'usage de la couleur a donc, comme dans *L'Invention de Morel*, un rôle structurant, sans que cela soit, je l'espère, trop évident lors d'une première lecture. Il me semble toujours important de ne pas mettre en place de tels éléments de façon trop ostentatoire, même s'ils sont déterminants pour la forme et le sens de l'ouvrage. Le lecteur doit aussi pouvoir faire une lecture simple de l'histoire.

Cette utilisation particulière de la couleur me permettait aussi, au fil des quatre chapitres, de créer des ambiances différentes (chacune d'entre elles correspondant à un moment-clé de la vie du personnage principal) tout en gardant une certaine cohésion d'ensemble.

**E. D. – Dans *Le Cavalier suédois*, on retrouve votre graphisme sobre et soigné, produit d'une stylisation appliquée à une base réaliste. Une fois de plus, les décors – naturels ou artificiels – sont particulièrement plaisants. En revanche, les hachures ont remplacé le clair-obscur utilisé dans *L'Invention de Morel*. Pouvez-vous dire un mot de ce travail graphique différent dans *Le Cavalier suédois* ?**

J.-P. M. – D'une certaine façon, c'est à chaque fois le sujet que je choisis d'aborder qui suggère sa propre forme, tant au niveau de la construction narrative que de l'orientation graphique.

*L'Invention de Morel* a été entièrement dessiné au pinceau et pour l'album suivant, je souhaitais changer de technique et d'instrument, et travailler à la plume. Le dessin à la plume avec des hachures m'a semblé convenir parfaitement à une histoire comme *Le Cavalier suédois*, car cela me permettait de faire allusion à la gravure ancienne et qu'ainsi, le traitement graphique lui-même évoque l'époque durant laquelle se déroule le récit : le tout début du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Par le biais des hachures, je pouvais également travailler sur deux plans : le jeu des ombres et des lumières (complété par l'ajout des couleurs), ainsi que l'articulation de ces surfaces hachurées sur la page, afin de créer des réseaux, des parcours pour l'œil, surtout dans les séquences mettant en scène des architectures (fig. 5). Un autre aspect important concernant l'élaboration des dessins est la documentation qui m'a aidé à suggérer une ambiance proche de l'époque de l'histoire du *Cavalier suédois* ; j'ai notamment beaucoup regardé la peinture hollandaise de la deuxième moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, particulièrement pour les scènes d'intérieurs, les objets, le mobilier et certains arrière-plans.

Dans l'ensemble, mon souhait était en fait d'avoir une approche graphique qui soit à la fois évocatrice d'une époque donnée et moderne.

**E. D. – Dans les deux adaptations, on retrouve une atmosphère d'étrangeté, une « tonalité » fantastique, notamment incarnée par des « spectres » – les**

**« images » dans *L'Invention de Morel*, le fantôme du meunier dans *Le Cavalier suédois*. Quels sont les procédés de mise en image auxquels vous avez eu recours pour montrer ces apparitions ?**

J.-P. M. – Les "spectres", dans *L'Invention de Morel*, sont omniprésents tout au long du récit ; le fantôme du *Cavalier suédois* n'apparaît que sur quelques pages, au début et à la fin de l'histoire. Cela implique donc des traitements différents d'une histoire à l'autre.

Tout au long de *L'Invention de Morel*, il était nécessaire que les "spectres", qui sont des projections des images enregistrées des anciens habitants de l'île, et donc des reproductions parfaites, ne soient pas différents du protagoniste principal. Celui-ci de surcroît (et le lecteur avec lui), ne connaît pas la nature de ces estivants qui parcourent l'île. Il n'y a donc pas d'écart, sur le plan graphique, entre lui et ces personnages étranges qu'il nomme "les intrus", et ce n'est qu'au cours de la seconde partie du récit qu'il comprend qu'ils sont des simulacres, des "fantômes artificiels". Comme la machine de Morel projette les images grâce à l'énergie des marées, la semaine enregistrée des anciens habitants de l'île se répète indéfiniment ; c'est donc par le biais de la répétition d'images et même de scènes entières, à l'identique, que se révèle ce statut de "fantômes", de "spectres" des personnages (fig. 6). Cet aspect les différencie radicalement du narrateur qui, lui, est réel, quoique, très vite dans le récit, lui-même se trouve pris, à son insu, dans le dispositif de la répétition, revenant dans les mêmes lieux, réitérant les mêmes comportements (se cacher, observer, fuir...), mais toutefois dans des postures toujours différentes. C'est donc par ce double statut de la notion de répétition que j'ai pu travailler à la représentation des fantômes de l'île de Morel. Je trouvais aussi intéressant et amusant de "représenter" des fantômes (qui sont donc des images enregistrées et projetées) par le biais de la part invisible du médium bande dessinée : c'est à dire ce qui se passe entre les cases, les rapports, les articulations multiples que les cases entretiennent entre elles, au-delà du simple déroulement chronologique, mais plutôt à l'échelle du récit et même du livre dans sa totalité.

Dans *Le Cavalier suédois*, le fantôme du meunier est l'élément surnaturel qui donne à cette histoire sa tonalité fantastique. Ses apparitions et disparitions peuvent être brutales et les personnages qui ont affaire à lui comprennent assez rapidement sa nature. Par conséquent, son traitement graphique devait être différent de celui des

autres protagonistes, par le biais de la couleur, notamment ; parfois, on le voit aussi disparaître, comme se fondant dans le décor, par un jeu graphique de transparences (fig. 7). Il est par ailleurs doté d'attributs spécifiques qui le différencient des personnages réels : il a le don d'ubiquité, aspect qui n'est pas dans le roman de Leo Perutz et que j'ai imaginé parce que cela me permettait de créer des variantes aux itinéraires parallèles et même symétriques des deux personnages principaux. Cela donne donc des mises en page particulières ainsi que des effets d'échos dans le récit, échos qui d'ailleurs s'entrelacent à d'autres parallélismes, la narration étant un lacs ingénieux de parcours des différents personnages qui se rencontrent, se quittent, se croisent à nouveau, se retrouvent à différents moments de l'histoire. Le fantôme du meunier apparaît lorsque les deux protagonistes principaux, le vagabond et Tornefeld, se rencontrent la première fois, puis lorsqu'ils se retrouvent à la fin de l'histoire. D'une certaine manière, le fantôme peut tout autant être considéré comme une apparition que comme le fruit de l'imagination de ces deux personnages aux destins liés, reflétant leur mauvaise conscience et le pressentiment qu'ils ont de leur devenir.

**E. D. – D'après vous, le médium visuel qu'est la bande dessinée est-il propice au genre fantastique ?**

J.-P. M. – Je dois dire qu'un certain nombre de bandes dessinées dont la lecture a été marquante pour moi relèvent du genre fantastique, comme par exemple *Mort Cinder* d'Alberto Breccia et Héctor Oesterheld. Et si l'on élargit la notion de fantastique au merveilleux, la lecture, étant enfant, de la série *Philémon* de Fred m'a également beaucoup marqué, cette série jouant d'ailleurs souvent avec les codes de la bande dessinée.

Le genre fantastique offre certainement un terrain favorable à l'inventivité visuelle et narrative ; pour autant, je ne saurais pas dire si la bande dessinée est plus propice que d'autres moyens d'expression au genre fantastique. L'art de référence en matière de fantastique reste la littérature qui, dans ce genre, a inventé des personnages et des mythes universels dans lesquels le cinéma, la bande dessinée n'ont cessé et ne cessent encore de puiser.

**E. D. – A travers le motif de la substitution de l'identité, c'est le thème du double qui réapparaît dans *Le Cavalier suédois*. Pensez-vous que le langage de la bande dessinée se prête particulièrement au traitement de ce thème ?**

J.-P. M. – J'avais entrepris l'adaptation du *Cavalier* en pensant faire quelque chose de très différent de *L'Invention*, avec juste l'idée de structurer à nouveau le récit à partir d'une gamme restreinte de couleurs combinées entre elles. Ce n'est qu'en cours de réalisation que j'ai mesuré l'importance des thèmes communs aux deux récits. Dans les deux cas, on suit le parcours d'un personnage "sans nom" qui fuit la justice et qui tente de s'intégrer à un monde qui lui est à priori étranger. On retrouve également le thème de l'amour qui, à chaque fois, infléchit le destin du personnage principal. Il y avait aussi cette idée d'éléments qui restent hors-champ durant la quasi-totalité du récit mais qui pourtant jouent un rôle fondamental : la machine des souterrains de l'île de Morel et les lieux-clés dans le *Cavalier*, c'est-à-dire le moulin et surtout "l'enfer de l'évêque". Et enfin, il y avait le thème du double. Pour le reste, fort heureusement, les différences entre les deux histoires sont notables.

Dans *Le Cavalier suédois*, la construction du récit et certains effets de mise en page créent des parallélismes qui renvoient aux destins croisés des deux protagonistes principaux (fig. 8). Je considère toujours que le sens et la forme d'un récit graphique sont une seule et même chose et lorsque j'utilise les ressources formelles qu'offre la bande dessinée, c'est dans l'idée que cela peut apporter une plus grande densité à la narration et, peut-être, un surcroît de profondeur au récit. Je suis dans le même temps soucieux que ce travail de la forme ne s'affiche pas de façon trop ostentatoire et démonstrative.

Je ne saurais pas dire si la bande dessinée se prête plus particulièrement que d'autres moyens d'expression au traitement du thème du double. La bande dessinée, de toute façon, doit être capable d'aborder et de traiter tous les thèmes. Tous les arts, dès lors qu'ils relèvent de la représentation et de la narration, ont traité ce thème universel du double. En littérature, ce sont par exemple les œuvres de Dostoïevski ou de Nabokov ; au cinéma, on retrouve le thème du double ainsi que le motif de la symétrie dans les films de Stanley Kubrick. En bande dessinée, le thème du double est peut-être moins fréquent ; on le retrouve tout de même dans nombre d'albums de

Bézian, ce qui est d'autant plus intéressant chez un auteur qui raconte le plus souvent des histoires de fantômes !

**E. D. – Les deux adaptations présentent une construction narrative en boucle : le dénouement et la postface (dans *L'Invention de Morel*), l'effet de symétrie entre le prologue et l'épilogue (dans *Le Cavalier suédois*) invitent à la relecture. Est-ce qu'il est important pour vous d'inviter le lecteur à de nouveaux parcours ?**

*J.-P. M.* – Dans les deux cas, une narration en boucle était nécessaire, et ma préoccupation était d'inviter à la relecture essentiellement par le biais des images plutôt que par le texte. Par exemple, l'épilogue du *Cavalier suédois* (qui n'est pas dans le roman) est muet ; ajouter ici du texte m'aurait semblé superflu et c'est donc par les dessins, qui font écho au prologue, que le lecteur est éventuellement incité à parcourir à nouveau l'histoire.

Jorge Luis Borges pensait que si un livre veut durer, il doit pouvoir se lire de plusieurs façons. Il parle également, dans un entretien, de la création de ses nouvelles qui s'établissent souvent sur deux plans différents et néanmoins liés : le plan intellectuel et même mathématique, et le plan poétique. Inviter le lecteur à de nouveaux parcours est un premier pas vers cette idée d'une lecture qui se renouvellerait, vers l'idée d'une œuvre dont le sens n'est pas fixé une bonne fois pour toutes, d'une œuvre que l'on peut interpréter de différentes façons.

**E. D. – Au-delà d'une définition de la bande dessinée comme système narratif alliant texte et dessin, vous expliquez qu'il vous semble « qu'une grande partie du sens d'une bande dessinée provient de ce qui se joue “entre” les images », et que la machine de Morel constitue un « formidable sujet pour explorer tous ces aspects ». L'un des résultats de cette exploration est la mécanique narrative complexe et efficace élaborée dans l'adaptation du roman de Bioy : un grand nombre de cases de la deuxième partie du récit reprennent des images ou des séquences de la première partie, à l'identique ou modifiées. En quoi l'adaptation du *Cavalier suédois* peut-elle confirmer que l'essentiel du sens de la bande dessinée se joue entre les cases ?**

*J.-P. M.* – Il me semble que ce qui définit principalement la bande dessinée est la notion de séquentialité. C'est l'articulation des images entre elles qui est opératoire, qui crée du sens.

Dans l'histoire de la bande dessinée, la forme courte (strip, page unique) est très importante. Avec *Little Nemo in Slumberland*, Winsor McCay, très tôt, explore les possibilités du médium. Chaque page peut se lire pour elle-même et, en même temps, dépend des autres pages, non seulement parce que, d'épisode en épisode, on retrouve les mêmes personnages, mais aussi parce qu'au fil des semaines, McCay crée des variantes, multipliant les trouvailles visuelles et narratives – au niveau de la mise en page, de l'usage de la couleur, etc... – et créant ainsi différents niveaux de lecture de la page.

Etant très influencé par la littérature (le roman) et le cinéma, j'ai été assez naturellement amené à travailler sur des formes longues. En adaptant *L'Invention de Morel*, je souhaitais que le principe, propre à la bande dessinée, d'articulation des images entre elles n'opère pas seulement de façon linéaire, mais permette des lectures multiples à l'échelle d'un récit d'une certaine ampleur. Ma préoccupation était également que les effets de mise en page n'agissent pas simplement pour eux-mêmes mais renvoient, fassent écho à d'autres séquences à des moments stratégiques de l'histoire. La machine de Morel fonctionne grâce à la force des marées et projette les images des anciens habitant de l'île selon un mouvement perpétuel, elle était donc un cadre parfait pour exploiter ces possibilités du langage de la bande dessinée. La bande dessinée possède la qualité très particulière de permettre au lecteur de contempler ensemble le début, le milieu et la fin d'une action, par le biais de la page et même de la double page, ce qui implique les possibilités d'anticipation et de rétroactivité dans la lecture. Cette idée de simultanéité, de coexistence du passé, du présent et du futur où le lecteur peut recomposer le temps de l'action qu'il contemple à son propre rythme me semblait concorder avec le fonctionnement de la machine de Morel et avec le dispositif narratif complexe mis en place par Bioy Casares dans son roman. Mon idée était d'étendre cette notion particulière de perception du temps propre à la page à l'échelle du livre tout entier ; on a donc, tout au long du récit, des images et même des séquences qui se répètent, générant la possibilité d'autres parcours de lecture, non linéaires (**figs. 9 et 10**). Il me semblait de surcroît très intéressant, au sein d'une histoire où le thème de la perception est fondamental, de jouer avec ce type particulier de perception que peut susciter la lecture d'une bande dessinée.

Avec *Le Cavalier suédois*, j'ai eu à nouveau affaire à une mécanique narrative particulièrement ingénieuse. L'aspect visuel en bande dessinée permet de créer des correspondances, des effets d'échos dans le récit d'une autre sorte que ceux produits par la littérature : c'était tout l'intérêt, dans *Le Cavalier*, d'ajouter un épilogue qui n'est pas dans le roman, de faire aussi revenir, au fil de la narration, certains motifs visuels, de mettre en parallèle certaines situations, de produire des effets de symétrie. Cela m'a permis de donner une forme spécifique à un thème fondamental de l'histoire : les destins croisés des personnages. Tous les personnages se retrouvent ou se croisent à nouveau à un moment ou à un autre du récit, ce qui donne donc lieu à des effets de correspondances entre certaines séquences, effets qui sont essentiellement opératoires grâce à la dimension visuelle de la bande dessinée (fig. 11). Dans cette logique, j'ai d'ailleurs été amené à inventer des scènes qui ne sont pas dans le roman : la réapparition du Baron Maléfice dans le dernier chapitre, la mort du véritable Christian Tornefeld au cours de la bataille de Poltava... Il était également important de conserver l'enchâssement du récit introduit par le prologue. Le prologue, d'une certaine manière, condense toute l'histoire en quelques cases ; l'agencement de ces cases permet de poser l'énigme qui va enclencher le récit. Dans la seconde partie du livre, on va retrouver ces cases replacées dans leur contexte et ainsi le lecteur peut recomposer le sens de l'histoire. C'est principalement par les dessins et les rapports qui se créent entre eux sur la globalité du récit que l'histoire peut se dénouer pour le lecteur. Lecteur qui d'ailleurs devance les personnages : il est en effet en mesure d'interpréter ce qu'il voit, ce que ne peuvent pas faire les personnages de la fillette et de l'épouse du cavalier suédois.

**E. D. – Il est possible d'envisager votre adaptation de *L'Invention de Morel* comme une sorte de réflexion en acte sur les mécanismes et le langage de la bande dessinée, voire comme une leçon de lecture de la bande dessinée. Cette dimension « méta-bédéique » me semble moins nette dans *Le Cavalier suédois*. Qu'en pensez-vous ?**

J.-P. M. – *L'Invention de Morel* est un roman très singulier, je dirais même à part. Peu de romans peuvent offrir de telles possibilités d'exploration formelle d'un médium, et d'ailleurs, la dimension ludique dans le maniement de certains aspects du langage de la bande dessinée a été fondamentale pour la réalisation de ce projet d'adaptation.

Une idée qui m'amuse et m'intéressait beaucoup était de traiter en bande dessinée un sujet touchant à la multiplication des images, la bande dessinée étant elle-même un moyen d'expression reposant sur la multiplicité des images, articulées, organisées au sein d'un dispositif séquentiel. De plus, à la dimension de répétition des images tout au long du récit que permettait l'histoire imaginée par Bioy s'ajoutait le fait que le livre serait tiré à plusieurs milliers d'exemplaires : ces différents niveaux de reproductibilité participaient, entre autres, à la réflexion sur les mécanismes propres à la bande dessinée que cette adaptation m'a permis de mener. D'une certaine manière, le dispositif narratif, avec ses différentes strates, tente de se fondre avec le fonctionnement de la machine de Morel. Il est donc très juste de voir cette adaptation comme "une sorte de réflexion en acte sur les mécanismes et le langage de la bande dessinée" (fig. 12). Pour autant, je ne suis pas si certain qu'on puisse y voir une leçon de lecture de la bande dessinée, car je n'avais aucune intention didactique en entreprenant ce projet. Il m'est impossible de séparer le travail de la forme dans *L'Invention de Morel* des multiples interprétations que propose le récit, de sa profonde dimension métaphysique et des nombreux thèmes qu'il laisse entrevoir : l'énigme du temps, de la finitude... Je ne peux envisager de borner la pratique de la bande dessinée à une mécanique, à un jeu de montage et de démontage des formes, si cela ne renvoie pas à une réflexion prenant en compte le contenu, le sens, qu'il s'agisse de restituer des expériences, des états de conscience ou la question d'être au monde. Il y a toujours les deux choses : le plaisir du travail de la forme et le sens auquel renvoie cette forme, ou le sens que revêt ce travail de la forme, ce qui revient au même.

Mon souhait n'est donc pas de cantonner mes projets à une dimension exclusivement "méta-bédéique", car il y a le risque de se retrouver dans une impasse artistique ; ma démarche consiste plutôt à mener une réflexion constante sur les possibilités de la bande dessinée en lien étroit avec les différents sujets que je me propose de traiter.

En adaptant *Le Cavalier suédois*, mon intention était de poursuivre certaines expériences narratives du livre précédent et, en même temps, de faire quelque chose de différent. Dans *L'Invention de Morel*, il y avait unité de lieu (l'île reflétant le livre, d'une certaine manière) et l'histoire se déroulait sur une durée assez courte. Dans *Le Cavalier*, au contraire, les personnages changent constamment de lieu, sillonnant

l'Europe Centrale, dans un récit qui s'étend sur plusieurs années. J'ai donc pu employer des procédés narratifs que je n'avais pas encore utilisés. Par exemple, au début de l'histoire, à la rencontre des deux protagonistes dans une forêt de Silésie succède une conversation entre eux dans laquelle sont énoncées des informations capitales pour la suite du récit. Tandis que le dialogue se poursuit de cases en cases, les dessins, à un moment donné, anticipent l'action qui va suivre cette conversation (fig. 13). On a donc les textes qui sont au présent et les images au futur : cela crée entre texte et dessin un jeu temporel et un phénomène de condensation des informations qui permet d'économiser des scènes d'exposition qui pourraient être ennuyeuses. Cela permet également de révéler plus efficacement des traits de caractère des personnages : tandis que dans le dialogue, Tornefeld se targue de courage, les dessins le montrent trébuchant dans la neige et suppliant l'aide de son compagnon. L'histoire du *Cavalier suédois* reprend des éléments de la tradition du roman picaresque (l'ascension sociale du vagabond, les péripéties des différents personnages...), mais elle tisse également, par une habile construction narrative, un entrelacement complexe de trahisons, de créances ou de dettes liant, à différents niveaux, certains personnages entre eux. Il me semblait que cette notion d'entrecroisement, d'entrelacs des thèmes et des motifs correspondait assez bien à certains aspects du langage de la bande dessinée. La grande richesse de l'histoire imaginée par Leo Perutz permettait d'user d'effets de parallélisme et de symétrie entre certaines séquences, dans une narration en boucle, ces procédés s'efforçant d'épouser certaines questions métaphysiques que posent le récit et qui restent ouvertes, comme, entre autres, le double postulat du libre arbitre humain et de la soumission des personnages à une volonté omnisciente, ou encore l'énigme de l'identité, vacillante et insaisissable.

**E. D. – Je suppose que vous avez un autre projet en cours... Pourriez-vous m'en dire quelques mots ? S'agit-il d'une nouvelle adaptation de roman ?**

J.-P. M. – D'une certaine façon, *L'Invention de Morel* et *Le Cavalier suédois* forment une sorte de diptyque, un diptyque d'adaptations de récits à tonalité fantastique. Comme je n'aime pas me répéter, mes prochains projets ne seront pas des adaptations littéraires.

Il est toujours très difficile d'évoquer des travaux en gestation ou en cours, je peux seulement dire que je travaille actuellement à l'écriture, en parallèle, de deux projets personnels : l'un est une forme relativement courte, avoisinant les quarante pages ; le second, en revanche, est un travail de longue haleine. Dans ces deux projets, on devrait à nouveau retrouver, d'une façon ou d'une autre, des éléments fantastiques.