

L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres

Roger Bozzetto

Volume 35, numéro 1, printemps 1999

Robinson, la robinsonnade et le monde des choses

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036126ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036126ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bozzetto, R. (1999). *L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres*. *Études françaises*, 35(1), 65–77. <https://doi.org/10.7202/036126ar>

Résumé de l'article

L'Invention de Morel, roman de l'écrivain argentin Alfonso Bioy Casares, a été écrit en 1940. Il met en scène une variante de ce que propose la robinsonnade, à savoir la rencontre d'un homme et d'une île déserte. À ceci près que l'île n'est pas vraiment déserte, elle est peuplée de spectres singuliers, produits par une machine à illusions. Le narrateur, après bien des déboires, après des peurs devant les apparitions de ces Vendredis virtuels, va tomber amoureux de l'image d'une des femmes ainsi holographiée et tentera de partager son univers virtuel en s'introduisant dans une séquence de son monde, par la même technologie qui l'a tuée pour la transformer en hologramme. Ce récit interroge notre époque sur son rapport à la réalité et aux idéologies.

L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres

ROGER BOZZETTO

Il n'est pas incongru d'analyser *L'Invention de Morel* comme avatar robinsonien¹. Certes, le héros-narrateur n'est pas un vrai naufragé, l'île n'est pas toujours déserte, il ne la cultive pas, et loin d'en tirer un profit matériel, il se détruit, s'insinuant, par effraction, dans une histoire d'amour impossible. Toute vie humaine disparaît à nouveau sur l'île, n'y laissant en activité que des machines à illusions, derniers objets d'une civilisation morte, et un manuscrit. Alors que Robinson a transformé l'île en colonie prospère, changeant le cours des choses, le personnage qui a abordé dans l'île de Morel s'y est dissout et s'est volontairement chosifié. Le récit de Bioy Casares nous entraîne de l'univers des choses et des objets du monde à celui des simulacres, de la réalité tangible à la virtuelle, du monde de la vie dans la nature à celui de la technique, fascinante mais mortifère.

UNE PRÉHISTOIRE DES RÉCITS DE NAUFRAGE

La vitalité d'une situation narrative se révèle quant elle permet la création de récits nouveaux qui ne soient pas des clones du « père des récits » — pour employer une expression d'Italo Calvino —, et qui est ici le Robinson de Defoe. Quel qu'en soit le développement, nous avons bien affaire ici, avec le

1. Alfonso Bioy Casares, *L'Invention de Morel* (*La Invención de Morel*), 1940, Le Livre de Poche, « Les langues modernes/Bilingue », 1989 (désormais *IM*). Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

texte de Bioy Casares, au récit de la rencontre d'un personnage avec une île, c'est-à-dire à la matrice de tous les récits de ce type.

La figure du Robinson a elle-même une préhistoire². De plus les traitements modernes qui en exploitent les multiples possibilités sont légion³. Chaque époque a donc utilisé à sa manière les aspects de ces situations, qui prenaient leur source dans la réalité empirique — celle des voyages maritimes — pour construire des récits où se lisent souvent ses préoccupations, ou ses représentations idéologiques touchant aux êtres et aux choses.

L'aventure du naufrage a longtemps relevé de la vie réelle — et risquée — des matelots et des marchands parcourant toutes les mers du globe, depuis les Phéniciens jusqu'à naguère. L'arrivée d'un naufragé sur une plage en est l'issue la plus heureuse. Cet événement se présente de manière différente selon qu'il aborde dans un continent ou une île. L'île est en effet un lieu ambigu : elle représente à la fois la terre comme limite, et l'Océan comme seul horizon. Le continent laisse présager la rencontre d'autres hommes, le retour à la civilisation. C'est ainsi que le chante Homère, montrant Ulysse épuisé sur le rivage et y trouvant Nausicaa qui l'emmène au palais de son père, où il fera le récit de ses multiples aventures⁴.

Rien de semblable en ce qui concerne l'île : celle-ci peut se révéler déserte ou receler des monstres. Déserte, et c'est le drame ; peuplée de monstres, et c'est l'horreur⁵. Dans *L'Invention de Morel*, le narrateur affronte l'impensable, puis s'y engluie, après l'avoir en vain maîtrisé.

Cette situation de la rencontre entre le naufragé et l'île, répétée dans de nombreux récits, se constituera en un thème littéraire, dont la constellation de signifiants comprendra la mer, le naufrage, la rencontre de l'île, sa conquête éventuelle et son appropriation selon diverses modalités. On se souvient des nombreuses ruses de Sindbad pour, chaque fois, quitter l'île et s'en retourner riche de récits et de trésors — ces objets dont il tire ensuite sa fortune, mais qui n'apaisent pas sa soif de voyages. On n'a pas oublié la magie de Prospero, qui dépouille Caliban et sa mère de l'île où ils régnaient sur un monde d'objets qu'ils maîtrisaient et d'une langue qu'ils possédaient⁶.

2. Claude Gaignebet, « Les éphémérides de Crusocronos en Atlantide », *Robinson*, Éditions Autrement, 1996, p. 33-45.

3. Martin Green, *The Robinson Crusoe Story*, Pennsylvania State University Press, 1990.

4. Certes, les Phéaciens vivent sur l'île de Schérie, mais nulle part ou presque dans le récit homérique il n'y est fait allusion. Il est surtout question de la cité ou du palais d'Alkinoos.

5. Louis Marin, cité par A. Miquel, *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI^e siècle*, Mouton, 1975, p. 485.

6. William Shakespeare, *The Tempest* (1611) ; Roberto Fernandez Retamar, *Caliban Cannibale*, Maspero, 1973.

Cependant, au XVIII^e siècle, avec la création du personnage de Robinson, un développement neuf est donné à ce thème qui devient même le moteur d'un type de récit particulier : la robinsonnade. Le voleur des trésors monstrueux se transforme en propriétaire terrien qui finira par affermer l'île anciennement déserte devenue son domaine, sa *chose*, après qu'il l'a transformée. On ne compte plus les diverses moutures de ces robinsonnades, ni même leurs parodies. Ainsi la Suzanne de Giraudoux, qui se moque du peu d'imagination de Robinson⁷.

La littérature d'aventures et de voyages, réels ou imaginaires, a largement exploité de façon à orienter — d'un point de vue pédagogique, comme chez Jules Verne, ou métaphysique, chez William Golding — les divers jeux des signifiants de ce riche complexe thématique. Parfois en supprimant certains éléments, comme la solitude du rescapé — en naufrageant une famille ou des groupes —, mais toujours en maintenant le scénario dans le monde du vraisemblable : Robinson s'évertuant à rétablir les conditions de vie de la situation de départ.

La situation change avec Wells et *L'Île du docteur Moreau*⁸. Cette fois, le narrateur, Prendick, est abandonné après un naufrage, sur une île qui n'a été déserte qu'un temps, avant que le docteur Moreau, devenu un paria de la science officielle, ne la transforme en « station biologique » pour ses expériences. Il en va de même dans *L'Invention de Morel*, où un exilé volontaire et sans nom va se trouver amené, comme Prendick, à découvrir les mystères d'une île à la fois déserte puis soudainement peuplée. Une île hantée, non par des sauvages occasionnels qu'il pourrait « civiliser », comme Vendredi dans *Les Aventures de Robinson Crusoé*⁹, ni d'« humanimaux » comme chez Wells, mais de quelque chose de plus extraordinaire, qui pousse le héros, comme le lecteur, à explorer les frontières d'un monde du simulacre, avec la découverte puis la maîtrise des machines à illusions. Quelle lecture peut-on proposer de ce récit qui donne lieu à une relecture technologique de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice dans le cadre d'une robinsonnade, et où le narrateur accepte de se cosifier — après s'être rendu maître de la technologie mortifère ?

Nous envisagerons *L'Invention de Morel* dans la lignée d'une apparente robinsonnade, où se manifeste une réalité hallucinatoire, qui amène le narrateur à considérer ce lieu comme un enfer virtuel qu'il choisit pourtant, dédaignant les choses et les êtres au profit de leurs simulacres.

7. Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* (1921), NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

8. Jules Verne, *L'École des Robinsons* (1882) ; William Golding, *Lord of the Flies* (1954) ; Herbert George Wells, *The Island of Doctor Moreau* (1896).

9. Daniel Defoe, *Les Aventures de Robinson Crusoé*, 1719.

L'INVENTION DE MOREL,
UNE ROBINSONNADE APPARENTE

L'île où aboutit le narrateur, dont nous ignorerons toujours le nom, est curieuse¹⁰. On ignore s'il s'agit de l'île polynésienne de « Villings » dont le marchand Ombrellieri lui a parlé à Calcutta. Le narrateur y est arrivé en canot, à la rame, et avec une boussole — objet dont il ne sait pas se servir (*IM*, 41). Il aborde enfin à cette île non pas déserte, mais désertée, et où s'élèvent trois bâtiments : un « musée », une chapelle et une piscine. Cette île, qu'il aborde « visité d'hallucinations » (*IM*, 41) en abandonnant son canot, échoué dans les sables de la côte Est, se révèle être d'abord pour lui, comme pour tout naufragé, comme un précaire refuge.

À son arrivée, pensant l'endroit désert, il s'installe dans le bâtiment du musée, situé dans la partie haute de l'île, posant « le lit près de la piscine (*IM*, 31), dont il vide l'eau et déblaie les poissons morts de l'aquarium (*IM*, 47). Il commence par se nourrir des provisions qui restaient : « Dans le garde-manger du musée [...] j'ai préparé un pain immangeable. Bientôt je mangeai la farine en poudre à même le sac. » (*IM*, 61.) Peu à peu, il s'invente une vie aussi réglée que celle de Robinson, maîtrisant avec plus ou moins de réussite des objets, des plantes, des animaux et calquant sur l'ancêtre anglais quelques comportements. On ignore combien de temps cette vie dure ainsi.

Plus tard, pensant être poursuivi par des intrus, il s'enfuit dans la partie basse de l'île, se fabrique un lit avec des branchages et se terre « parmi les plantes aquatiques », en un endroit qu'à marée haute les eaux recouvrent. Il y survit « exaspéré par les moustiques, avec la mer ou des ruisseaux boueux, jusqu'à la ceinture » (*IM*, 31). Pour n'être pas submergé par les marées montantes, il est obligé de fabriquer, comme Robinson, un calendrier : « des encoches dans les arbres me servent à compter les jours » (*IM*, 39). Son journal, qu'il parvient à tenir, présente à la fois des annotations pratiques — « en quinze jours, trois inondations » (*IM*, 61) — et de curieuses révélations sur les objets du monde :

La végétation est abondante. Des plantes, des pâturages, des fleurs — de printemps, d'été, d'automne, d'hiver — se succèdent à la hâte [...] les arbres sont malades [...] la pression des doigts les défait et il reste dans la main une sciure poisseuse. (*IM*, 41.)

Sur cette île désertée, il vit donc en naufragé, dans cet « été précoce » (*IM*, 31). Comme le héros de Defoe — bien que « sans outils » (*IM*, 37), et ordonnant sa vie en fonction des

10. À la différence de Robinson, il ne lui donnera pas de nom.

tâches quotidiennes, occupé à survivre : « j'ai beaucoup de travail. L'endroit est capable de tuer l'insulaire le plus habile » (IM, 37). Il n'y cultive pas la terre, et se nourrit de racines qu'il apprend à reconnaître (IM, 63) — ce qui ne lui évite pas d'en absorber d'hallucinogènes (IM, 115). Avec ingéniosité, il confectionne des pièges pour attraper des oiseaux qu'il consomme crus (IM, 63) et consacre ses après-midi à « la chasse ». Ses journées sont aussi affairées que celles de Robinson, pris par de multiples tâches : « Que d'occupations sur une île déserte ! » (IM, 33.) Il trace alors de lui un portrait peu séduisant « envahi de saleté, de cheveux et d'une barbe que je ne puis extirper » (IM, 59).

Comme Robinson, il nous fait partager la réalité physique, géographique, la toponymie et même l'architecture de l'île et des bâtiments construits. Il le fait dans le cadre d'une exploration dont il nous fait partager les découvertes. Il nous montre ces bâtiments en « pierres de taille » (IM, 33) ainsi que la chapelle, « caisse oblongue », et la piscine » qui s'emplit inévitablement de vipères ». Il fait visiter le musée :

Vaste édifice à trois étages [...] il y a là un hall, aux bibliothèques inépuisables et incomplètes [...]. Dans le hall les murs sont de marbre rose [...] la salle à manger d'environ seize mètres sur douze [...] le sol du salon rond est un aquarium [...] les pièces d'habitation sont modernes, somptueuses. [...] Il y a quinze appartements. (IM, 43-47.)

Et dans cette bibliothèque, un livre, *Le Moulin perse*, seul ouvrage non romanesque qu'étudie le narrateur, qui fréquente aussi les pièces de la machinerie, où de curieux engins sont placés dans une pièce aux murs de porcelaine bleue¹¹.

Ce qui entraîne une différence avec le récit canonique de la robinsonnade, c'est d'abord la présence insolite d'objets relevant d'une présence humaine, comme les restes de nourriture, ou encore les bâtiments, bien que déserts. Mais surtout la présence de ce qui se révélera un ballet des simulacres, qu'il interprétera d'abord comme la présence d'intrus sur l'île, puis comme des êtres d'une autre nature, qui semblent vivre dans un monde aux lois différentes.

UNE RÉALITÉ HALLUCINATOIRE ?

Alors qu'il s'est installé dans sa routine, se produit en effet un « hostile miracle » (IM, 31). Soudain, et sans que rien ne l'ait laissé prévoir, « en un instant » (IM, 35) le lieu est envahi par de singuliers intrus. Leur présence incompréhensible l'oblige à une fuite vers le bas de l'île, où il se cache — craignant que la

11. Robinson possède, lui, une Bible comme seul livre.

police, qui le recherche, ne l'ait repéré. Cependant, en épiant les nouveaux venus, il remarque qu'ils se conduisent comme des gens en vacances à Los Teques ou à Marienbad¹², et non comme des policiers. Il soupçonne pourtant une ruse : ce serait un complot visant à le faire sortir de sa cachette pour le livrer à la police. Plus tard, il percevra les visiteurs comme des fantômes ou des êtres d'une autre planète. Ils se conduisent en effet comme si la réalité matérielle n'offrait aucune résistance à leurs désirs. Ils dansent au milieu des ronces, se baignent dans les nids à vipères, ou font changer le temps et les saisons.

Espion, voyeur, gibier et chasseur, le narrateur va tenter de comprendre le secret de ces apparitions, et de leurs brusques disparitions, aimanté qu'il est, de plus, par l'amour et la jalousie. L'amour d'abord : il a en effet saisi le nom, Faustine, de l'une des femmes, dont la présence et la sensualité s'imposent à lui — bien qu'elle demeure totalement indifférente à son égard. La jalousie ensuite : il craint de la voir aimer un autre homme, le « faux tennisman barbu » (*IM*, 59) qui se révélera être Morel, l'inventeur, dont le narrateur découvrira les secrets et qu'il utilisera à ses propres fins. Nous avons donc là tous les ingrédients d'un roman d'aventures en un lieu isolé, l'île du bout du monde, où le narrateur a fini par aboutir après bien des aventures, des bizarreries, une histoire d'amour impossible, une rivalité, la résolution d'une énigme. Mais cela aboutit à un mystère plus grand encore.

Les intrus, en effet, envahissent périodiquement l'île sans qu'aucun bateau n'ait été entendu ni « aucun avion, aucun dirigeable » (*IM*, 35). Ces apparitions se produisent comme en marge de toute causalité. De plus, les personnages semblent décalés : « Habillés de vêtements semblables à ceux qui se portaient il y a quelques années » (*IM*, 35), ils sont apparus soudainement dans l'île, où ils « se promènent [...] se baignent dans la piscine comme des estivants » (*IM*, 35). Ils vont même jusqu'à danser « dans les broussailles riches en vipères » au son de *Valencia* et de *Tea for two* (*IM*, 35). Et ils ne font aucune attention à lui. Un homme, à qui le narrateur s'adresse en interrompant la conversation qu'il tient avec une femme, ne le remarque pas, même quand il le traite de « femme à barbe » (*IM*, 113).

Le narrateur tente pourtant de communiquer avec celle dont il est tombé amoureux, Faustine — que semble courtiser Morel. Il le fait à l'aide d'un parterre de fleurs qu'il construit et qui constitue un tableau, qu'il enrichit d'une déclaration. Mais

12. À la sortie du film de Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* (1961) sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, et connaissant l'intérêt de celui-ci pour l'ouvrage de Bioy Casares à qui il a consacré un compte rendu dans le n° 69 de la revue *Critique* (février 1953), *Les Cahiers du cinéma* (septembre 1961) ont signalé le lien entre les deux œuvres.

ni Morel ni Faustine ne remarquent la présence de ce nouvel objet, ce que le narrateur interprète comme une marque d'indifférence ou de mépris, non seulement de la part de Faustine, mais aussi des autres. Car si le narrateur entend ce que se disent les intrus, ceux-ci semblent ne pas s'apercevoir de sa présence et ne l'entendent pas, au point qu'il a l'impression d'être devenu invisible (*IM*, 103) et comme inexistant (*IM*, 121). Il finit par se raisonner et remarquer que cette éventuelle invisibilité n'est pas totale : « Objection : je ne suis pas invisible pour les oiseaux, les lézards, les rats, les moustiques » (*IM*, 141).

Cet espionnage, ce voyeurisme même, car les deux aspects se confondent rapidement, devient obsessionnel. C'est d'abord un effort pour comprendre les apparents miracles que sont les apparitions et les disparitions des personnages, et qui se produisent d'un seul coup. Mais c'est aussi, parallèlement, une enquête jalouse sur les relations que Faustine et Morel peuvent entretenir. Le narrateur va jusqu'à épier si leurs pieds se touchent sous la table de jeu (*IM*, 127), ou si Faustine dort seule. Une enquête donc du narrateur pris entre deux univers, entraînant deux types d'existence pour des objets, des personnes, des comportements.

Comme dans le texte de Wells, où le docteur Moreau finit par conter à Prendick les raisons et les moyens de son expérience biologique, nous assistons — par le regard du narrateur — à une longue scène explicative. Morel fait part à ses invités du droit qu'il s'est donné de les filmer avec un appareil de son invention, qui les transforme en images solides et tridimensionnelles, sortes d'hologrammes épais¹³. La semaine paradisiaque qu'ils passent sur l'île y sera éternellement répétée, comme dans un montage en boucle¹⁴. La conséquence perverse de cette « holographie », c'est une sorte d'irradiation qui entraîne la mort après une maladie horrible. D'ailleurs, les cadavres des invités ainsi holographiés ont été trouvés sur le bateau dont il a été question auparavant, lorsque Ombrellieri a conseillé au narrateur de s'exiler sur cette île perdue où la police ne le rechercherait pas.

Le mystère des apparitions ainsi dévoilé, le nouveau Robinson va tenter de forcer les portes de cette autre dimension de l'île, afin de s'y insinuer, et d'y vivre auprès de Faustine

13. Le lien entre les noms de Moreau et de Morel n'a pas été voulu par Bioy Casares, mais il a été signalé par J. L. Borges dans la préface qu'il a écrite pour ce récit lors de sa parution.

14. À la même époque (1940), Jacques Audibert imagine une machinerie cinématographique située au pôle, sans spectateur et qui diffuserait sans cesse des images. Le sachant, les spectateurs éventuels seraient fascinés par cette présence inaccessible de « fantômes ». Jacques Audibert, « Le mur du fond », *Les Cahiers du cinéma*, 1996, p. 242. Remarque de J. L. Leutrat.

une passion inouïe, en se posant devant l'objet de son amour, dont il demeurera — il le sait — séparé à jamais.

LA QUÊTE DE L'ÉDEN

Morel donne les raisons de l'expérience qu'il a conçue et réalisée : il n'a pas été poussé uniquement par des raisons scientifiques, mais par une sorte de « fantaisie sentimentale » (*IM*, 181). Ayant échoué à se faire aimer de « l'inaccessible Faustine » (*IM*, 269), il n'a plus « le courage nécessaire pour affronter la vie » (*IM*, 181). N'ayant pu s'en faire aimer, se refusant à l'enlever, il a conçu ce subterfuge, afin de la rencontrer éternellement, et de revivre ici les moments de joie et de souffrance mêlées que lui procure sa présence, dans le cadre de ce qui est conçu par lui comme une semaine dans un « paradis privé » (*IM*, 205). Suivant les traces de Morel, et pour des raisons identiques, le narrateur va apprendre à maîtriser les moyens techniques qui ont rendu possible cette expérience. Il nous fait entrer ainsi dans une variante technologique de l'histoire d'amour entre Orphée et Eurydice.

Le narrateur a en effet fini par comprendre que la pseudo-vie des personnages relevait de la superposition de leur monde révolu à la réalité temporelle et physique de l'île où lui-même est naufragé. Mais, bien qu'il soit conscient de l'impossibilité de rencontrer Faustine dans la dimension holographique où celle-ci perdure en image, ou même de se faire connaître d'elle — fût-ce dans cette pseudo-vie imaginaire que les ectoplasmes des convives répètent mécaniquement —, il espère l'approcher. Et ceci, bien qu'il ait compris que Faustine est morte, qu'il ne reste d'elle qu'un fantôme, dont il demeure néanmoins follement amoureux.

Vivre dans une île habitée par des fantômes artificiels était le plus insupportable des cauchemars; être amoureux d'une de ces images était pire qu'être amoureux d'un fantôme. (*IM*, 203.)

Ayant compris l'innocuité de ces intrus, il quitte la partie basse et se réinstalle dans le musée, à la place de Morel. Il va suivre Faustine dans ses évolutions, pendant une vingtaine de jours, épiant ses gestes, ses paroles, pour savoir si Morel et elle avaient été amants, et afin de calmer sa jalousie : « Il n'y a aucune preuve décisive que Faustine éprouve de l'amour pour Morel. » (*IM*, 225.) Il va même jusqu'à dormir à ses côtés, lui dans sa réalité, elle dans son univers holographique :

Les autres nuits, je les passe le long du lit de Faustine, par terre, sur une natte [...] alors qu'elle reste étrangère à cette habitude de dormir ensemble que nous sommes en train de prendre. (*IM*, 215.)

Mais cette cohabitation ne lui suffit plus. Puisqu'il ne peut vivre sans l'image de Faustine, il va se mettre en position de s'insérer par effraction dans son intimité, et ce pour l'éternité, avec pour seul but « le destin tout séraphique de la contempler » (IM, 269). Ce qu'il fera en s'introduisant, comme un raccord, dans la semaine immortelle qu'avait conçue Morel. Cela va impliquer une maîtrise des engins d'enregistrement, des expériences — parfois douloureuses et involontaires comme celle de sa main, enregistrée par l'appareil, et qui devient rapidement irritée, dont la peau boursoufle et les ongles tombent — ainsi que de multiples répétitions : « une laborieuse préparation » (IM, 271). Comme au théâtre, ou au cinéma, il se confronte à un problème de montage, afin de s'intercaler dans la vie fantomatique de Faustine, sans rompre la vraisemblance des séquences déjà enregistrées : « On dirait que Faustine me répond » (IM, 271). Et alors il espère : « La joie de contempler Faustine sera l'élément où je vivrai pour l'éternité » (IM, 273).

UN PARADIS OU UN ENFER ?

On notera que ce paradis artificiel, ainsi construit à base d'images et immatériel — sauf à se référer aux machines mues par la marée — est à l'opposé de l'île de Robinson, représentée dans sa solide matérialité. Pour Defoe, les choses existent pleinement, le travail et la présence divine donnent sens à la vie des hommes. Bêche ou fusil dans une main, Bible dans l'autre : le sens relève de l'évidence. Évidence des choses, évidence de la parole divine. Le texte de Defoe se situe à une époque qui voit le début des impérialismes et des colonialismes : il en figure à la fois l'élan, la bonne conscience et l'optimisme.

Dans *L'Invention de Morel*, le narrateur n'est ni un marin ni un paysan, et il est un piètre chasseur. Pourquoi est-il recherché ? On l'ignore, comme on ignore les raisons de son évasion de la prison sud-américaine. Cependant, ses lectures, comme ses projets, laissent entendre qu'il s'agit d'un intellectuel. Compte tenu de son intérêt pour Malthus, et des recherches que « [s]on procès avait interrompues » (IM, 45), on peut même penser à un intellectuel « révolutionnaire »¹⁵.

Cela dit, il est cependant loin d'être maladroit. Poussé par le désir, il se familiarise avec les instruments de Morel et finit par en maîtriser la technique, comme Robinson avait maîtrisé les techniques de survie, de chasse et des travaux de la ferme. Comme Robinson, dans un autre contexte, il atteint à la maîtrise des choses, des objets et de son environnement.

15. Néanmoins, le fait qu'il soit aidé par la mafia pour fuir de la Nouvelle-Guinée est troublant.

Mais le parallèle s'arrête là. Robinson inaugure l'ère de la mainmise sur le monde et devient « maître et possesseur de la nature » sauvage de l'île. Ce faisant, il la rattache par son mode de travail à la « civilisation » occidentale de l'époque.

Par contre, si le narrateur du texte argentin maîtrise les outils de production des images, il ne s'en sert que pour se dissoudre dans un monde virtuel. Par *L'Invention de Morel*, nous entrons peut-être dans ce qu'on peut nommer « l'ère du faux¹⁶ ». Mais le détour par l'artificiel et l'immatériel est peut-être la seule manière pour le narrateur d'échapper à une prostration totale.

S'il s'agit bien d'une variante technologique de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice, la causalité ancienne en est inversée. Orphée aime Eurydice avant qu'elle meure et tente de la sauver des Enfers. Ici, Faustine est morte bien avant que le narrateur ne la rencontre sous forme d'image. C'est d'une image de morte qu'il tombe amoureux, et il tente de la retrouver dans ce qu'il n'espère même pas être un paradis. On se trouve ici devant une illustration anticipée de ce que Baudrillard nomme à propos du fonctionnement idéologique à notre époque, « la précession des simulacres¹⁷ ».

De plus, entre le monde de Robinson et celui du narrateur, la réalité socio-symbolique, comme les objets de désir, ont changé. Certes, dans les deux cas, la recherche de la survie est primordiale et, sur ce plan, ils se rejoignent, mais la suite institue une forte différence. Tant sur le plan de la communication que sur celui de la réalisation de soi.

Le plan de la communication d'abord.

Vendredi survient, chez Robinson, aussi inopinément que les intrus dans l'île, mais sa compagnie n'est pas frustrante, et Robinson établit avec lui des liens solides et une communication claire. Il lui apprend sa langue de maître, il le plie à ses coutumes, le « civilise ». Rien ici de choquant pour le XVIII^e siècle.

Par contre, dans le texte de Bioy Casares, le narrateur ne peut établir la moindre communication avec les Vendredis virtuels qui sont superposés, avec leur pseudo-vie, à sa réalité. Il ne peut non plus atteindre, par des signes tracés ou des paroles, celle qu'il contemple et qui est à la fois extrêmement proche et infiniment hors de toute atteinte.

Le plan de la réalisation de soi, ensuite.

16. Guy Scarpetta, *L'Ère du faux*, Éditions Autrement, n° 76, janvier 1986. Voir aussi Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Grasset, 1985.

17. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Galilée, 1981. « C'est désormais la carte qui précède le territoire — précession des simulacres — c'est elle qui engendre le territoire... Les simulateurs actuels tentent de faire coïncider le réel, tout le réel, avec leurs modèles de simulation » (p. 10).

L'objet du désir, chez Robinson, est à situer du côté des choses et de l'avoir : cela se manifeste par la production et l'accumulation de biens matériels — et même au-delà du raisonnable, quand on voit les immenses provisions qu'il accumule. Robinson manifeste son pouvoir par le type de communication qu'il impose, avec son esclave et plus tard avec ses fermiers. Il intériorise de manière euphorique le modèle social privilégié par son époque.

Pour le narrateur de Bioy Casares, par contre, l'objet du désir est une illusion, et ne semble engager qu'une sensibilité personnelle — et singulière, fantasmatique. Cette illusion se concrétise dans la poursuite d'une femme morte, dont l'image continue imperturbablement de ressasser une semaine de vacances dans une sorte de non-lieu. Le seul pouvoir du narrateur consiste dans le choix de sa propre transformation en simulacre, dans une situation de leurre. Certes, il s'introduit bien dans les séquences où l'image de Faustine perdure, et il s'interpose entre elle et Morel. Mais il sera le seul à savoir qu'il s'y trouve, les autres hologrammes ne pouvant s'en apercevoir. La seule personne qui pourrait croire à une relation quelconque entre Faustine et lui serait un spectateur extérieur à ce monde de simulacres. C'est-à-dire un lecteur.

DES MARCHANDS D'ILLUSIONS ?

On pourrait souligner que dans les deux cas il s'agit d'illusions, mais qu'elles n'ont pas la même forme ni la même portée. Robinson incarne l'idéal d'un homme dans le cadre d'une civilisation particulière, à une étape de son développement. Mais par la grâce de ce récit, toute signification historique en est évacuée à cause de l'universalisation des valeurs ainsi incarnées. C'est ainsi qu'il a été lu, entre autres par J.-J. Rousseau, qui en fait le seul livre que doit connaître Émile pour son éducation¹⁸. En d'autres termes, le personnage de Robinson est un « héros positif » qui adhère totalement à l'idéologie de son époque et, dans une certaine mesure, la conforte dans son optimisme de mainmise sur les objets du monde par les moyens d'une technologie fruste mais efficace.

Qu'en est-il dans l'ouvrage de Bioy Casares ? On peut ne voir là qu'une réalisation fantasmatique d'un héros, ou encore, comme le fait Borges dans sa préface, remarquer uniquement la réussite d'une intrigue de roman d'aventures parfaitement réalisée :

18. *Robinson Crusoe* est encore présenté comme un simple roman d'aventures, pour enfants et adolescents. Une mouture narrative du *Manuel des Castor Junior*.

Casares résout avec bonheur un problème [...] difficile. Il déploie une odyssée de prodiges qui ne paraissent admettre d'autre clef que l'hallucination ou le symbole puis il les explique pleinement par un postulat... qui n'est pas surnaturel ¹⁹.

Mais, comme devant le texte de Defoe, on peut s'interroger sur le choix de la représentation singulière des choses, des objets, des gens, des simulacres, et de leurs interactions qui constituent la trame de ce texte.

Que signifie cette superposition des images de mort(e)s aux réalités de la vie, et quel sens donner à la solution choisie par le héros, qui préfère le monde de la mort et de l'illusoire à celui de la vie? Quelles valeurs propose donc un personnage qui choisit l'illusion, le leurre et la simulation, plutôt que la dure réalité? qui se laisse entraîner dans le monde des simulacres, pour s'y réaliser en tant qu'être? qui n'accède, paradoxalement, à la réalité de l'être que par la programmation de sa mort? qui ne peut atteindre à l'authenticité de l'amour que par un simulacre? qui préfère une survie illusoire à une vie dans la dure lutte quotidienne, et se trouve ainsi, curieusement, dans la position d'un écrivain qui accepterait de n'écrire que pour des lecteurs éventuels dans un futur improbable?

Cette démarche est d'ailleurs préfigurée dans le récit: l'enquête menée par le narrateur l'amène à comprendre les instruments du « miracle », ainsi que l'aspect surnaturel (ou surréaliste) des scènes qui se présentent à ses yeux. Cette enquête trace certes le chemin d'une avancée du lecteur réel dans « l'utopie » du texte ²⁰. Mais était-ce la seule espérance possible, dans le monde argentin des années 1940, pour un intellectuel? pour un écrivain?

Ce rapprochement proposé entre la position du narrateur sur l'île et celle d'un écrivain n'est pas arbitraire: cette fiction, comme cette île, constitue un espace autonome, quasi coupé de toute réalité, et ne pouvant déboucher que sur la prison ou la mort. De plus, le narrateur écrit ²¹. C'était loin d'être le cas pour l'île où Defoe « installe » Robinson. Celui-ci ne devient d'ailleurs écrivain, et ne livre à un public universel le récit de ses aventures, qu'après avoir regagné la mère patrie.

Par contre, il ne demeurera sur l'île sans nom de Bioy Casares, rien d'autre qu'un récit anonyme, celui qu'un éditeur condescendant et inconnu, mais sans illusions, va publier.

Il reste surtout pour les lecteurs un texte énigmatique, d'une criante actualité, qui — par son artifice même — éblouit

19. Jorge-Luis Borges, *Le Livre des préfaces*, Gallimard, 1980, p. 31.

20. Gérard Genette, « L'utopie littéraire », *Figures*, Seuil, 1966.

21. Michel Lafon, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Adolfo Bioy Casares », dans les actes du colloque *L'Étranger dans la littérature fantastique* publiés dans *Les Cahiers du GERP*, n° 4, 1992, p. 61-70.

et fascine. Cette fascination devant la virtuosité stylistique ne doit cependant pas nous empêcher de saisir qu'il s'agit là d'une voie oblique pour interroger plus avant — par delà le côté répétitif des robinsonnades — la figure, devenue mythique, de Robinson, ainsi que le rapport de l'homme au monde, que ce soit le monde des réalités factuelles, des créations technologiques d'objets et de celui de la représentation. De nos jours, plus encore qu'en 1940, les tentations du virtuel que la technologie développe nous interrogent — quand elles ne nous impliquent pas, malgré nous, dans des relations inouïes aux objets, aux autres, ou à la réalité.