

Le passé dans le futur : variations spectrales dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury

Antoine Ducoux
Université Toulouse 2 Jean Jaurès

« Relecture technologique de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice dans le cadre d'une robinsonnade »¹, *L'Invention de Morel* relate la découverte d'une île peuplée d'habitants mystérieux, « habillés de vêtements semblables à ceux qui se portaient il y a quelques années » [« *vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años* »]². Il s'agit en fait d'une projection par une machine d'une image « totale » – à la fois visuelle, sonore, tactile et olfactive – de la toute dernière semaine de la vie des habitants de l'île. Amoureux de l'une des apparitions, nommée Faustine, le narrateur cède à l'enchantement de cet univers et y entre en s'enregistrant à son tour avec la machine, sans savoir si sa conscience, dont il espère qu'elle sera préservée dans l'image, surgira dans « le ciel de la conscience de Faustine » [« *en el cielo de la conciencia de Faustine* »]³. Des similitudes peuvent être soulignées avec un texte de facture fort différente, les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, qui raconte la colonisation de Mars par l'humanité, avant le coup d'arrêt produit par l'éclatement d'une guerre nucléaire sur la Terre qui oblige les Terriens à abandonner la planète. Comme l'île mystérieuse de *L'Invention de Morel*, la planète Mars des *Chroniques martiennes* se présente en apparence comme un espace vierge où les personnages, fuyant un monde hostile, peuvent recommencer leur vie. Or les espaces découverts sont peuplés par des simulacres d'êtres vivants qui peuvent, dans le cas des

Chroniques martiennes, être des hallucinations produites par les Martiens, ou bien, dans *L'Invention de Morel*, des simulacres technologiques. Comme le découvre en effet le narrateur de *L'Invention de Morel*, la machine merveilleuse de l'île reproduit les sensations produites par son modèle sous forme d'une simulation exacte de ses gestes et ses mouvements. Ces ressemblances nous invitent à nous interroger sur la spécificité du traitement de la spectralité dans le récit de science-fiction, autour, précisément, des figures convoquées par Bioy Casares et Bradbury. Les entités qu'on identifie ici comme spectrales ont la particularité d'être fabriquées à l'image d'individus morts et comme revenus à la vie. Elles diffèrent en cela des spectres du genre fantastique, car elles se présentent sous forme de simulacres technologiques ou d'illusions télépathiques. Elles n'en relèvent pas moins d'un mode paradoxal de présence et d'absence, ainsi que d'un mode de persistance qui caractérise la hantise, comme le montre la définition du spectre : « quelque chose d'amoindri [qui] persiste à se manifester et à faire signe, à apparaître de façon intermittente⁴. » Les conséquences narratives de ces apparitions sont similaires dans les deux œuvres, puisqu'elles suscitent, chez les personnages qui en sont témoins, une forme d'élan nostalgique, voire régressif, qui les conduit souvent à leur perte.

Il faut toutefois signaler que ces figures singulières ne sont pas spécifiques aux romans

¹ Roger Bozzetto, « L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises (Montréal)*, vol. 35, n°1, 1999, p. 67.

² Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 1991, p. 15-16 ; *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992, p. 35. Désormais *Invención de Morel*.

³ *Invención de Morel*, p. 126 ; trad. p. 116.

⁴ Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », p. 247-258.

étudiés dans cet article⁵. Leur genèse n'est pas non plus tout à fait identique. À propos de *L'Invention de Morel*, Teresa Lopez Pellisa souligne la convergence entre la trame inventée par Bioy Casares et « l'idée métaphysique et transcendantale » [« *la idea metafísica y transcendental* »]⁶ qu'avait suscité, selon Noël Burch⁷, l'invention des techniques d'enregistrement et de télécommunications modernes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, autrement dit : la possibilité d'une reproduction de la vie elle-même sous forme de portrait animé. Les choses ne fonctionnent pas tout à fait de la même manière chez Bradbury, car si l'on trouve, dans la nouvelle « Les longues années », dont on développera l'analyse plus loin, des robots construits à l'effigie de personnes mortes afin de remplacer celles-ci et de tenir compagnie à leur concepteur, les « fantômes » dont il est question sont surtout des Martiens qui puisent dans les souvenirs des Terriens pour prendre l'apparence de leurs proches disparus, *via* une forme de suggestion hypnotique, notamment dans les nouvelles « La Troisième expédition » et « Le Martien ». Le traitement narratif de la spectralité n'est pas non plus identique, puisque la forme du *fix-up* – terme qui désigne un recueil de nouvelles situées dans le même univers diégétique et dont la succession obéit à un projet d'ensemble – permet à Bradbury de jouer sur des effets de variation du motif spectral, absents du roman de Bioy Casares. On peut cependant juger, à l'appui du rapprochement que nous proposons, que l'évolution des technologies récentes, de l'intelligence artificielle à l'expansion de la réalité virtuelle, rend visible dans ces textes la problématique d'un trouble dans la distinction du réel et de son dédoublement par les images. Derrida, dans *Échographies*, voyait d'ailleurs dans l'intensification des effets de présence induits par les technologies modernes un troublant pouvoir démultiplicateur des fantômes⁸. Nous pensons donc que la mise en fiction de ces techniques de résurrection des morts, sous forme d'hallucinations ou bien de spectres holographiques, permet de réfléchir aux modalités de représentation d'un deuil

impossible du passé, deuil qui dans les récits étudiés coïncide, paradoxalement, avec la réalisation concrète des espérances utopiques de la résurrection de ce passé. Le propos d'ensemble sur le pouvoir illusoire des simulacres croise des recodifications comparables du motif de la spectralité, à partir duquel il serait possible de cerner la spécificité d'un traitement science-fictionnel du deuil et de la nostalgie. Ces recodifications seront d'abord étudiées du point de vue de l'intertextualité dans laquelle elles puisent. Nous nous interrogerons ensuite sur les crises dans le rapport au temps dont elles sont révélatrices, avant de nous demander de quelles valeurs ces images sont investies dans ces textes, et quelles résonances elles peuvent prendre avec notre époque.

Des « fantôme[s] charmant[s] » du passé aux simulacres technologiques

Nous proposons d'abord d'enrichir l'analyse du corpus par l'intertextualité du récit fantastique, qui fait ici figure de précurseur (et même de probable modèle, si l'on s'appuie sur l'hommage que Bradbury rend à Edgar Allan Poe dans la nouvelle « Usher II »). Plusieurs travaux ont associé l'évolution de l'imaginaire spectral au XIX^e siècle au développement historique des systèmes techniques de reproduction d'images, comme la photographie, ou de projection dans l'espace, comme la lanterne magique ou le cinématographe. Le fonctionnement de la machine de Morel, extrapolé à partir de celui du téléphone, du phonographe et du cinéma, s'inscrit explicitement dans cette lignée. Cependant, bien avant que la diffusion de la photographie ne renouvelle l'imaginaire spectral⁹, la nouvelle française travaillait déjà avec bonheur les variations de la figure du spectre, bien qu'elles lui aient donné une forme très différente des fictions étudiées ici. L'une des modalités choisies par Théophile Gautier dans

⁵ On peut mentionner l'entité extraterrestre du *Solaris* de Stanisław Lem, adapté au cinéma par Andreï Tarkovski (1972), qui copie la forme de l'épouse morte du personnage principal.

⁶ Teresa López Pellisa, « Virtualidades distópicas en la ficción analógica: *La Invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n°238-239, Liverpool University Press, juin 2012, p. 74.

⁷ Noël Burch, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

⁸ Jacques Derrida, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996, p. 129.

⁹ « La photographie mêlait en quelque sorte les progrès mécaniques et les rémanences de croyances, l'avènement du futur et la permanence d'un passé, la technique et la magie. » Laurent Demanze, « En compagnie des spectres », *NRF*, n°602, octobre 2012, p. 98.

Arria Marcella est celle du voyage dans le passé : en visite dans les ruines de Pompéi, le jeune Octavien est subjugué par la silhouette du sein d'une morte conservée par la cendre du Vésuve. Après s'être endormi dans les ruines, le jeune homme se réveille dans la Pompéi antique, où il rencontre cette même jeune femme dont il tombe aussitôt amoureux. Professant sa fidélité aux dieux païens, Arria tombe en cendres dans les bras d'Octavien après avoir été exorcisée par son père, qui « appartenait à la secte, toute récente alors, des disciples du Christ »¹⁰. À son réveil dans le présent, Octavien demeure sa vie entière fidèle à son souvenir. La nouvelle de Gautier peut être comparée à une autre histoire de fantômes, qui recourt à un procédé différent puisque le mystère repose sur une mystification. Dans *Inès de las Sierras* de Charles Nodier, l'apparition du « charmant fantôme »¹¹ d'Inès dans les ruines d'un château de Catalogne réputé hanté s'explique par la folie d'une comédienne, qui se trouve être la descendante de l'Inès de la légende, et qui errait dans les ruines en se prenant pour son ancêtre. Là où la démystification du spectre d'Inès, chez Nodier, anticipe la réflexion de Bioy Casares sur l'enchantement du simulacre, la nouvelle de Gautier annonce le thème de la reconnaissance du défunt, ressuscité dans un autre espace-temps. Le point commun des revenantes mises en scène dans ces récits est aussi de se manifester dans les ruines d'une civilisation ou d'une époque disparue. Leur apparition non seulement suscite la passion amoureuse, mais assouvit une nostalgie des héros pour une époque révolue, à laquelle ils n'avaient alors accès qu'à travers des ruines. C'est toute l'Antiquité romaine qui ressuscite aux yeux d'Octavien dans *Arria Marcella*, et c'est l'Espagne du XVI^e siècle qu'évoque Inès de las Sierras au narrateur et à son compagnon Sergy, par ailleurs nostalgiques du temps des campagnes napoléoniennes, auxquelles ils participent dans la première partie du conte¹². L'apparition spectrale abolit donc provisoirement les frontières temporelles, et la passion amoureuse des héros pour ces apparitions

transporte ceux-ci hors du temps, dans l'éternité. Les héros n'en sont pas moins abandonnés, au moment de la disparition du fantôme (ou de sa démystification, chez Nodier), à une conscience déchirée du temps, à l'évidence d'une irrémédiable fracture historique. Dans *Inès de las Sierras* en particulier, cette fracture est rendue sensible par la partition du texte en deux parties distinctes, mais aussi thématisée par la mention du coup de couteau reçu par la jeune femme. La cicatrice d'Inès, détail fondamental pour l'identification du fantôme dans le conte de Nodier, joue sans doute, de ce point de vue, le rôle d'un signe métatextuel, comme l'indique Théophile Gautier dans sa réécriture poétique du conte : « La cicatrice qu'elle porte/C'est le coup de grâce donné/À la génération morte/Par chaque siècle nouveau-né »¹³. Les analyses de Sophie Lacroix sur le goût romantique pour la ruine nous suggèrent que le sentiment de la ruine n'est guère éloigné de la mélancolie des personnages, réveillée par la disparition des fantômes. La ruine, évocation du passé qui préside à une expérience de « la présence de l'absence », devient le « foyer d'une pensée pour l'absent », entre « épreuve de la perte » et « incertitude du devenir lié à l'idée de progrès »¹⁴. À l'image de la « fonction critique de la ruine » analysée par Sophie Lacroix, on pourra aussi conclure à une fonction critique des histoires de revenants, qui tiennent ensemble enchantement passéiste et réflexion sur l'histoire.

On peut alléguer que dans la science-fiction, le traitement de la spectralité prolonge, en partie, l'imagerie développée par le récit fantastique, en reprenant un lien aux ruines et à la nostalgie, tout en donnant une nouvelle dimension aux interrogations sur le progrès et le deuil. *L'Invention de Morel* s'inscrit explicitement dans cette lignée, à ceci près que le narrateur, en s'enregistrant à son tour avec les images, parvient comme l'écrit Maurice Blanchot dans sa propre étude du roman à concrétiser son fantasme, à « modifier le passé au gré de son désir »¹⁵. La principale différence des fictions

¹⁰ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie précédé de trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2014, p. 141.

¹¹ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872, p. 96. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091470>

¹² L'ellipse qui sépare les deux parties du conte coïncide avec la première grande défaite de Napoléon : « ceci se passait en 1814, dans l'intervalle de cette courte paix européenne, qui sépara la première restauration du 20 mars. » Charles Nodier, *Inès de Las Sierras*, Paris, Dumont, 1837, p. 207-208. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6509223w>

¹³ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, éd. cit., p. 100.

¹⁴ Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, coll. « Passage 15 », 2008, p. 31.

¹⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 138.

étudiées ici avec le récit fantastique tient en effet à la puissance suggestive des simulacres mis en scène, à leur pouvoir de persistance, aux promesses d'interactivité qu'ils recèlent. Ceux-ci s'avèrent en effet capables de ressusciter des êtres et des espaces disparus de façon très convaincante, au point de servir d'échappatoire aux personnages qui cherchent à fuir un monde en ruines, rendu inhabitable. L'introduction d'un changement paradigmatique dans l'univers de référence¹⁶ (et s'il existait une technologie de reproduction exacte du passé ?), permet ainsi au récit de développer les conséquences et les implications de ces inventions.

Les spectres des *Chroniques martiennes* et de *L'Invention de Morel* ne sont pas des manifestations spontanées d'une rémanence du passé, mais l'effet d'un projet démiurgique savamment concerté. Dans la nouvelle « Les longues années », par exemple, l'un des derniers colons vivants de Mars décide de construire des robots à l'effigie de sa femme et de ses enfants, pour se consoler de leur perte prématurée. Il construit donc des robots à leur effigie, dont il s'assure au préalable qu'« [ils] ne [sachent] jamais ce que sont les larmes et le chagrin »¹⁷. Mars ayant été abandonnée par les humains à cause de la guerre nucléaire survenue sur Terre, le vieux Hattaway tire aussi sa consolation de la récréation artificielle de son monde disparu, comme on l'apprend d'un de ses robots après sa mort :

[I] aimait cet endroit où il pouvait être primitif ou moderne, au gré de sa fantaisie. [...] Il avait installé tout un réseau de haut-parleurs dans la ville américaine abandonnée, en contrebas. Quand il appuyait sur un bouton, la ville s'illuminait et devenait aussi bruyante que si dix mille personnes y habitaient. On entendait des bruits d'avions, d'autos, et tout un brouhaha de conversations. [...] Avec le téléphone, nous ici, les bruits de la ville et son cigare, Mr. Hattaway était pleinement heureux.

[H]e liked it up here, where he could be primitive if he liked, or modern if he liked. [...] He wired the entire dead American town below with sound speakers. When he

*pressed a button the town lit up and made noises as if ten thousand people lived in it. There were airplane noises and car noises and the sounds of people talking. [...] With the phone ringing and us here and the sounds of the town and his cigar, Mr. Hattaway was quite happy.*¹⁸

Ce souci de maintenir, par des moyens artificiels, une présence, même amoindrie, du monde *tel qu'il a été*, se retrouve dans *L'Invention de Morel*. Morel a en effet voulu assurer l'immortalité à lui-même et à ses amis, en s'enregistrant avec eux avec sa machine et en projetant sur l'île des images indestructibles qui survivront aux ravages du temps. De fait, l'enclave insulaire subsiste, ignorée de tous, au sein d'un monde menacé. Le narrateur aborde l'île pour fuir des dangers réels, comme la persécution politique évoquée au début du roman, même s'il évoque des périls plus fantasmés, comme la menace de la surpopulation humaine, dont il prophétise les conséquences catastrophiques dans l'incipit. Si le narrateur choisit l'illusion de la machine au détriment du monde réel, c'est bien parce que ce monde artificiel se présente comme un recours désespéré contre le monde réel, « enfer sans issue pour les persécutés » [« *un infierno unánime para los perseguidos* »]¹⁹. Les simulacres technologiques offrent donc aux personnages la possibilité d'habiter un univers immuable, à l'abri du monde.

Hantise du futur et kaléidoscopie textuelle

Lus dans cette perspective, *Chroniques martiennes* et *L'Invention de Morel* pourraient bien vérifier une propriété du genre, selon laquelle « le mode principal de la science-fiction n'est pas la prophétie, mais la nostalgie » [« *the chief mode of science fiction is not prophecy, but nostalgia* »]²⁰. Il faut concéder que l'intuition exprimée dans cette phrase par l'écrivain britannique Adam Roberts ne s'inscrit pas tout à fait dans les paradigmes critiques les plus largement partagés, qui prêtent à la science-

¹⁶ Le critique Darko Suvin utilise le terme *novum* pour parler de la différence introduite entre l'univers de référence et l'univers empirique. Voir Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, trad. Gilles Hénault, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1977. Pour *L'Invention de Morel*, Borges parle d'« un [...] postulat fantastique, mais qui n'est pas surnaturel ». Jorge Luis Borges, « Préface », dans Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, éd. cit., p. 9.

¹⁷ Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*, trad. Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2001, p. 293.

¹⁸ Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, Princeton, Bantam Books, 2008, p. 164 ; trad. cit., p. 294. Désormais *Martian Chronicles*.

¹⁹ *Invención de Morel*, p. 14 ; trad., p. 12.

²⁰ Adam Roberts, *Science Fiction*, Taylor et Francis, p. 33.

fiction une dimension prospective plutôt que rétrospective. Centré sur l'innovation technologique, sur les thèmes de l'altérité, et sur l'imagination de temporalités d'après la catastrophe dans le cas des fictions de fin du monde, le genre science-fictionnel se caractérise en effet par l'élaboration de « fictions de mondes possibles », quoique celles-ci ne se réduisent pas à l'utopie, et qu'elles soient profondément travaillées par les préoccupations présentes des auteurs. Non sans susciter, en réaction, des analyses qui valorisent la puissance spéculative des projections futuristes du genre²¹, de nombreux travaux en langue française ont développé une grille de lecture de ces récits à partir du concept de « présentisme » de François Hartog²², se rendant par là attentifs à des œuvres qui décrivent, pour reprendre une expression d'Irène Langlet, « une catastrophe du temps, bloqué dans le présent, où l'histoire ne progresse plus »²³. Étudiées selon cette grille, les fictions abordées dans cet article s'exerceraient moins à l'imaginaire d'un futur positif ou catastrophique, qu'elles ne symboliseraient une expérience trouble du temps.

La présence de mondes artificiellement reconstruits d'après des modèles idéaux d'un passé proche ou primitif semble avoir pour revers une hantise du futur, qui s'incarne dans le motif des ruines. Le roman de Bioy Casares est précisément marqué par l'intermittence de deux états superposés du monde : d'une part l'éternelle boucle temporelle sauvegardée et projetée par la machine, d'autre part le monde réel, en ruines, qui réapparaît lorsque le système d'alimentation électrique de la machine, tributaire de la marée, tombe en panne. Le narrateur découvre à cette occasion que tout organisme enregistré par les récepteurs de la machine pourrit et meurt, de sorte que seules « les copies survivent, incorruptibles » [« *las copias sobreviven, incorruptibles* »]²⁴. Après avoir contemplé les effets médusants de la superposition de ces temporalités dans un même espace, le narrateur fait à son tour l'expérience d'un dédoublement de soi, lorsqu'il assiste, mourant, au spectacle produit par la réunion de son image avec celle de Faustine. Cette

cohabitation de deux époques au sein d'un même espace se retrouve dans les *Chroniques martiennes*, dans une scène où à la faveur d'une mystérieuse conjoncture, un Terrien et un Martien se découvrent capables de communiquer avec l'autre, tout en se situant à deux époques différentes. Là où le Terrien, Tomás, essaie de montrer au Martien sa propre colonie, avec les fusées, à côté des ruines de Mars, le Martien ne voit que sa propre cité florissante. Répondant aux protestations de Tomás, qui prétend que le Martien n'est qu'une vision du passé surgie dans son présent, le Martien renverse la perspective et propose au Terrien de voir, dans les ruines martiennes, non le passé de Mars, mais le spectre de son futur à lui :

Qui a envie de voir le Futur, est-ce *seulement* imaginable ? On peut faire face au Passé, mais songer... les colonnes écroulées, dites-vous ? Et la mer vide, les canaux à sec, les jeunes filles mortes, les fleurs flétries ? [...] Qu'est-ce qui vous assure que ces temples ne sont pas ceux de votre propre civilisation d'ici une centaine de siècles, en ruine, brisés ?

[*Who wants to see the future, who ever does? A man can face the Past, but to think – the pillars crumbled, you say? And the sea empty, and the canals dry, and the maidens dead, the flowers withered? [...] How do you know that those temples are not the temples of your own civilization one hundred centuries from now, tumbled and broken?*]²⁵

Les visions auxquelles sont soumis les personnages des *Chroniques martiennes* rendent sensible une hésitation permanente entre regard *prospectif* et *rétrospectif*. Mars devient ainsi le théâtre d'une expérience trouble du temps, le passé auquel renvoient les ruines martiennes étant constamment rapporté au futur de la Terre : « un jour la Terre sera comme Mars aujourd'hui. Ça nous dégrisera. C'est une leçon de choses sur la notion de civilisation » [« *one day Earth will be as Mars is today. This will sober us. It's an object lesson in civilizations* »]²⁶. Cet aspect du recueil fait écho au propre commentaire de Bradbury sur son œuvre, lorsqu'il observe la similitude des Martiens de son invention avec les vestiges de l'Égypte antique :

²¹ Irène Langlet, *Le Temps rapaillé : science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.

²² François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.

²³ Irène Langlet, « Science-fiction et fin du monde : l'apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134>

²⁴ *Invenición de Morel*, p. 113 ; trad., p. 104.

²⁵ *Martian Chronicles*, p. 86 ; trad., p. 141-142.

²⁶ *Ibid.*, p. 55 ; trad., p. 97.

Sans le savoir, j'avais été le fils de Toutankhamon tout le temps où je traçais les hiéroglyphes du monde Rouge, persuadé que c'était le futur que je faisais pousser jusque dans les passés les plus poussiéreux.²⁷

Incidentement, les remarques de Bradbury dans cette préface révèlent la convergence entre l'imaginaire prospectif de la science-fiction déployé dans son livre, et celui, rétrospectif, de la mythologie égyptienne, la référence au temps futur se mêlant à l'évocation (accidentelle, selon Bradbury, mais probablement mûrie en réalité) du passé. Cette coexistence de plusieurs régimes temporels exprime un effet de dérèglement du temps analogue à l'image du « kaléidoscope » convoquée par un des colons des *Chroniques martiennes* :

Tout est fou ici, le sol, l'air, les canaux, [...] les horloges. Même celle que j'ai se comporte bizarrement. Même le temps est fou ici. [...] Vous savez ce qu'est Mars ? C'est comme un truc que j'ai eu à Noël il y a de ça soixante-dix ans – j'sais pas si vous en avez jamais eu un –, on appelait ça un kaléidoscope, des cristaux, des morceaux de tissu, des perles et de la verroterie. On tournait ça vers le jour, on regardait dedans et c'était à couper le souffle. Tous ces motifs ! Eh bien, c'est Mars. Profitez-en.

[*Everything's crazy up here, the soil, the air, the canals, the natives (I never saw any yet but I hear they're around), the clocks. Even my clock acts funny. Even time is crazy up here. [...] You know what Mars is? It's like a thing I got for Christmas seventy years ago don't know if you ever had one they called them kaleidoscopes, bits of crystal and cloth and beads and pretty junk. You held it up to the sunlight and looked in through at it, and it took your breath away. All the patterns! Well, that's Mars. Enjoy it.*]²⁸

Nostalgies meurtrières

Les possibilités d'échappatoire à la fuite du temps et à la catastrophe recèlent enfin de nombreux pièges sous des dehors paradisiaques. L'univers recréé par Morel sous les traits d'une pastorale moderne fait figure de totalité idéale, mais les ambivalences de ce monde, annoncées par l'expression d'« hostile miracle » [« *adverso*

milagro »]²⁹ dans l'incipit se signalent par le kitsch appuyé, et donc suspect, de l'univers projeté, idylle en forme de sempiternelle *garden party*, avec ses vêtements démodés et les insupportables ritournelles de *Valencia* et de *Tea for Two* sur le phonographe. Quel mode d'existence accorder à cette projection, dont il n'est pas certain que les protagonistes aient une conscience ? Faut-il croire à leur insouciance et à leur bonheur sans tache ? Autant que puisse en juger le narrateur, la toute dernière séquence de la « semaine éternelle » montre Morel déclarant à ses amis qu'il ne les a réunis qu'afin de les enregistrer à leur insu, et de « créer », au prix de leur mort, « une sorte de paradis terrestre » [« *un paraíso muy bueno* »]³⁰. Pour les habitants de l'île, la semaine idéale se clôt à chaque cycle sur la perspective effroyable de leur mort prochaine. Le narrateur croit en outre déceler un motif égoïste dans le projet de Morel : « Faustine évitait sa compagnie ; lui, alors, trama la semaine éternelle, la mort de tous ses amis, pour atteindre à l'immortalité avec Faustine » [« *Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine* »]³¹. Mais quel prix accorder, sur le plan éthique, à une telle immortalité, de surcroît acquise au prix du meurtre et du suicide ? Si le roman fait ressortir l'ambiguïté du projet démiurgique de Morel, il importe de mesurer celle du regard porté par le narrateur sur l'univers recréé par la machine. L'interprétation intéressée, parfois délirante, qui naît des conjectures du narrateur, encourage ce dernier à substituer à l'histoire de Faustine, dont la totalité demeure à lui et à nous inaccessible, son propre fantasme amoureux, en disputant la place de Morel auprès de la jeune femme :

J'étais vexé par la dépendance des images (en particulier, de Morel avec Faustine). Maintenant, plus : je suis entré dans cet univers ; on ne peut plus supprimer l'image de Faustine sans que la mienne disparaisse.

[*Me vejó la dependencia de las imágenes (en especial, de Morel con Faustine). Ahora no: entré en ese mundo; ya no*

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 79-80 ; trad., p. 133.

²⁹ *Invenición de Morel*, p. 14 ; trad., p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 116 ; trad., p. 106.

³¹ *Ibid.*, p. 121 ; trad., p. 110.

puede suprimirse la imagen de Faustine sin que la mía desaparezca.]³²

Le narrateur s'enregistre en jouant le rôle d'un des convives de Morel, et insère dans la trame des images des gestes et des phrases destinées à mystifier un hypothétique spectateur et à lui faire croire qu'il fait partie des convives de Morel. La cruauté de ce fantasme de possession, particulièrement dérangeante à l'égard d'une femme dont le consentement est impossible, permet une réflexion secondaire sur la consommation prédatrice des simulacres, et sur l'usage intéressé, non dénué de violence, que chacun peut faire des récits et des images d'un passé mort, idéalisé, dans le roman, au prisme de l'obsession amoureuse.

Les *Chroniques martiennes* invitent d'une manière différente le lecteur à réfléchir aux faux-semblants du paradis terrestre entrevu par les Terriens arrivant sur Mars. La planète dissimule elle aussi un piège mortel, car c'est pour tuer les Terriens que les Martiens se déguisent, en imitant à la perfection les personnes disparues de leur entourage grâce à leurs pouvoirs de suggestion mentale. À cette fin, les Martiens tirent parti des souvenirs des colons, à la mémoire desquels ils accèdent grâce à leurs pouvoirs télépathiques. Ils recréent une vision idyllique de l'Amérique rurale, principalement élaborée d'après les souvenirs d'enfance du capitaine Black, doyen de l'expédition. Au moment d'atterrir sur Mars, celui-ci découvre avec ses acolytes : « une gentille petite ville, tranquille et verdoyante, qui ressemble beaucoup à la bourgade vieillot où je suis né. Elle me plaît bien » [« *It's a good, quiet green town, a lot like the old-fashioned one I was born in. I like the looks of it* »]³³, et remarque : « Je n'y vois rien qui soit postérieur à 1927 » [« *I don't see a thing, myself, older than the year 1927* »]³⁴. À la vision idyllique de la terre d'enfance succède la rencontre des parents et des amis des membres de l'équipage, morts des années auparavant. Cette rencontre suscite chez les astronautes une euphorie comparable à une cure de jouvence : dès qu'il aperçoit ses parents, le capitaine Black, âgé d'environ cinquante ans, « avala les

marches comme un enfant pour les rejoindre » [« *he ran up the steps like a child to meet them* »]³⁵. Plusieurs hypothèses se présentent aux astronautes déconcertés : une hallucination, un improbable voyage dans le temps, ou bien la possibilité qu'une colonie de Terriens les ait précédés sur Mars à l'époque de la Première Guerre mondiale. Une dernière hypothèse est avancée par une femme qui se présente comme la grand-mère d'un autre membre de l'équipage : la paisible Amérique rurale, miraculeusement ressuscitée aux yeux des astronautes, est comme une seconde chance donnée aux morts :

C'est un monde où l'on a une deuxième chance. Personne ne nous a dit pourquoi. Mais personne ne nous a dit pourquoi nous étions sur la Terre, non plus. Cette autre Terre, je veux dire. Celle d'où vous venez. Comment savoir s'il n'y en avait pas encore *une autre* avant celle-là ?

[*It's a world and we get a second chance. Nobody told us why. But then nobody told us we were on Earth, either. That other Earth, I mean. The one you came from. How do we know there wasn't another before that one?*]³⁶

Ce réconfort métaphysique est de courte durée, et le capitaine Black découvre à ses dépens que l'enchantement auquel ont succombé lui et ses hommes dissimule un horrible piège. Sans défense, endormis auprès de ceux qu'ils croient être leurs familles, les astronautes sont assassinés par les Martiens. De façon étonnante, la fin du récit ne coïncide pas tout à fait avec le dévoilement du monde martien dissimulé derrière cette mise en scène macabre. Au contraire, l'illusion persiste au-delà de la mort des colons, le temps pour les Martiens, toujours déguisés en humains, d'enterrer les seize astronautes :

De chaque maison sortirent de petits cortèges solennels portant des caisses oblongues, et, dans la rue ensoleillée, en larmes, s'avancèrent les grand-mères, mères, sœurs, frères, oncles et pères pour se rendre au cimetière où des fosses fraîchement creusées s'ouvraient au pied de nouvelles pierres tombales. [...] Papa et maman Black étaient là, avec l'aîné des deux frères, Edward, en pleurs, et voilà que leurs traits familiers se décomposaient pour prendre un tout autre aspect. [...] Quelqu'un parla à voix

³² *Ibid.*, p. 123 ; trad., p. 112-113.

³³ *Martian Chronicles*, p. 35 ; trad., p. 69.

³⁴ *Ibid.*, p. 37 ; trad., p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 44 ; trad., p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 41 ; trad., p. 78.

basse du « décès inattendu et soudain de seize braves garçons pendant la nuit »...

[From every house in the street came little solemn processions bearing long boxes, and along the sun - filled street, weeping, came the grandmas and mothers and sisters and brothers and uncles and fathers, walking to the churchyard, where there were new holes freshly dug and new tombstones installed. [...] Mother and Father Black were there, with Brother Edward, and they cried, their faces melting now from a familiar face into something else. Someone murmured about "the unexpected and sudden deaths of sixteen fine men during the night"...]»³⁷

L'accomplissement du rituel d'enterrement par les Martiens, dont l'affliction semble sincère, rouvre *in extremis* le sens de la nouvelle, lui imprimant une étrange poésie morbide au-delà de la tonalité horrifique, et relançant un questionnement sur la finalité réelle du simulacre martien. La fin du texte fait écho, en la renversant, à une idée soumise par un astronaute à ses camarades, celle d'une psychose consécutive à un phénomène d'autosuggestion : les colons terriens auraient recréé à l'identique leur région natale pour guérir du mal du pays, au point de croire eux-mêmes qu'ils habitent sur Terre. Ici, tout se passe comme si les Martiens, en réfléchissant l'apparence idéalisée des Terriens, succombaient *in extremis* au pouvoir suggestif de leurs propres simulacres : l'utopie artificielle excède, comme déracinée, la fonction pour laquelle elle a été créée, et charme jusqu'à ses propres créateurs.

Par des voies différentes, Bioy Casares et Bradbury referment ainsi, dans la violence, le piège de l'illusion à la fois sur ses spectateurs subjugués, sur ses habitants et sur ses créateurs. Mais contrairement à ce qui arrive dans *L'Invention de Morel*, la structure épisodique des *Chroniques martiennes* permet à Bradbury d'approfondir ce thème à travers des jeux de variations. Dans la suite du roman, en effet, les vestiges martiens et les rares habitants qu'ils abritent continuent de présenter aux humains des images imparfaites de leurs proches disparus, comme dans la nouvelle « Le Martien », qui se déroule des années après la Troisième expédition, sur une Mars entièrement colonisée, et débarrassée de presque tous ses habitants autochtones. L'un des derniers Martiens, en quête d'un foyer, se manifeste

auprès d'un vieux couple sous les traits de Tom, leur fils décédé plusieurs années auparavant. D'autres Terriens croient pourtant reconnaître chez le Martien telle ou telle personne disparue de leur entourage : de fait, le Martien ne peut s'empêcher de reproduire avec son corps la forme de leurs souvenirs, exploitant de façon tragique et involontaire la nostalgie des Terriens. Lorsque les Terriens abusés se précipitent sur le Martien pour le « revendiqu[er] », le conte finit sur un drame : réduit à l'état de « cire molle qui se modelait selon leurs pensées » [*« melting wax shaping to their minds »*]³⁸, le Martien meurt en se dissolvant : « mille visages en un, un œil bleu, l'autre doré, les cheveux à la fois bruns, roux, blonds, noirs, un sourcil épais, l'autre moins, une grosse main, l'autre petite » [*« his face all faces, one eye blue, the other golden, hair that was brown, red, yellow, black, one eyebrow thick, one thin, one hand large, one small »*]³⁹. Le renversement qui fait passer les Martiens du statut d'agresseurs à celui de victimes n'est, dans les *Chroniques martiennes*, qu'un exemple parmi d'autres des nombreux renvois spéculaires que Bradbury ménage entre Martiens et Terriens. Alors que la première nouvelle calquait, de façon parodique, le mode de vie des Martiens sur celui de la classe moyenne des banlieues étasuniennes – la première expédition y était d'ailleurs repoussée par la violence –, dans les autres nouvelles, les restes de la civilisation martienne sont ceux d'une société beaucoup plus évoluée sur les plans technologique, spirituel et moral. Peu nombreux sont pourtant ceux capables de comprendre la valeur de ces vestiges. En effet, la nostalgie de la Terre se traduit, dans les premières années de la colonisation, par une tentative de reproduction exacte du mode de vie américain sur Mars. Partis de la Terre pour « échapper à [...] la politique, la bombe atomique, la guerre, les groupes de pressions, les préjugés, les lois » [*« to get away from things politics, the atom bomb, war, pressure groups, prejudice, laws »*]⁴⁰, les colons arrivent « armés de marteaux pour reforger ce monde étrange, lui donner un aspect familier, en écraser toute l'étrangeté » [*« men with hammers in their hands to beat the strange world into a shape that was*

³⁷ *Ibid.*, p. 48 ; trad., p. 86-87.

³⁸ *Ibid.*, p. 130 ; trad., p. 246.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 132 ; trad., p. 248.

familiar to the eye, to bludgeon away all the strangeness »]⁴¹.

Certains personnages, comme l'archéologue Jeff Spender qui accompagne la Quatrième expédition, se révoltent contre ce processus, au nom de la civilisation martienne disparue. Or, davantage que d'un souci scientifique de conservation des ruines, la révolte désespérée de Spender semble procéder de la nostalgie d'un futur non advenu. Comme l'indique l'expression : « un monde de rêve désormais mort » [« *a dead, dreaming world* »]⁴², employée à propos des ruines, Mars représente pour Spender une version idéale de ce que l'humanité aurait pu devenir si elle avait cessé à temps la course mortifère au progrès. Elle est le fruit d'une évolution historique divergente que l'humanité aurait échoué à accomplir : « ce que ces Martiens possédaient était largement aussi bien que tout ce que nous pourrions jamais espérer obtenir. Ils se sont arrêtés là où nous aurions dû le faire il y a cent ans. » [« *what these Martians had was just as good as anything we'll ever hope to have. They stopped where we should have stopped a hundred years ago* »]⁴³. L'un des traits essentiels des deux romans nous semble précisément reposer dans ce geste énigmatique, qui consiste à chercher à sauver ce qui n'a d'existence que sous forme de ruines ou de fantômes. On peut sans doute déceler ici l'ambiguïté du désir rétrotopique qui anime les personnages. Le souhait, commun au narrateur de *L'Invention de Morel* et aux personnages des *Chroniques martiennes*, de poursuivre leur existence au milieu des ruines, en compagnie des spectres d'un passé mort, comme s'ils étaient eux-mêmes des habitants de ce monde, serait-il l'expression d'un sentiment d'époque ? Constat amer d'« un retour impossible [...] exprimant un désir pour ce qui manque, un désir de créer ou de reconstruire ce qu'on ne peut jamais posséder »⁴⁴ ? Ou bien critique d'une humanité incapable d'imaginer son futur autrement qu'au prisme du « prototype de notre passé primitif »⁴⁵ – expression employée dans le roman *Solaris* de Stanisław Lem – ou du moins, d'une

version susceptible d'accueillir nos désirs et nos fantasmes ?

En conclusion, l'instrumentalisation malveillante des images du passé, l'impossibilité de rejoindre ces mondes sans les détruire ou sans mourir soi-même sanctionne, dans *L'Invention de Morel* et les *Chroniques martiennes*, l'impossibilité du désir rétrotopique, mais sans nier sa force d'enchantement, ce que souligne, ici et là, la référence au mythe de l'âge d'or, sous le masque kitsch ou *vintage* de la pastorale ou du jouet d'enfant. Mais alors que Bioy Casares abandonne son personnage à l'incertitude, la dernière nouvelle des *Chroniques martiennes* laisse entrevoir une issue, en mettant en scène une famille fuyant sa propre planète en ruines pour habiter les ruines de Mars, et jetant au feu toute illusion passéiste – ce que symbolise l'autodafé des livres terriens et de la carte du monde. Est-ce à ce prix que Mars peut devenir un asile, un moyen de relever le « défi de la modernité », selon Bauman paraphrasant Gramsci : vivre « sans illusions et sans être désillusionné »⁴⁶ ? Gageons cependant que cette démystification peut aussi être le produit de la lecture, grâce au décentrement ironique de la narration, et d'une mise en abyme du regard des personnages sur ces univers, au service d'une meilleure compréhension des charmes et des illusions passéistes.

Bibliographie

- BASSET, Karine et BAUSSANT, Michèle, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 22, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, juin 2018. URL : <https://journals.openedition.org/cm/3023>
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78 ; trad., p. 130.

⁴² *Ibid.*, p. 49 ; trad., p. 88.

⁴³ *Ibid.*, p. 64 ; trad., p. 109.

⁴⁴ Karine Basset et Michèle Baussant, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°22, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, juin 2018 / URL : <https://journals.openedition.org/cm/3023>

⁴⁵ Stanisław Lem, *Solaris*, trad. Jean-Michel Jasienko, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2017, p. 116.

⁴⁶ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 1991 ; *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BOZZETTO, Roger, « L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises (Montréal)*, vol. 35, n°1, 1999, p. 65-77.
- BRADBURY, Ray, *The Martian Chronicles*, Princeton, Bantam Books, 2008 ; *Chroniques martiennes*, trad. Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2001.
- BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- DEMANZE, Laurent, « En compagnie des spectres », *NRF*, n° 602, octobre 2012, p. 98-110.
- DERRIDA, Jacques, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996.
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872.
- , *Le Roman de la momie précédé de Trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2014.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.
- LACROIX, Sophie, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, coll. « Passage 15 », 2008.
- LANGLET, Irène, « Science-fiction et fin du monde : l'apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134>
- , *Le Temps rapaillé : science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.
- LEM, Stanisław, *Solaris*, trad. Jean-Michel Jasienko, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2017.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa, « Virtualidades distópicas en la ficción analógica: La Invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n°238-239, Liverpool University Press, juin 2012, p. 73-89.
- NODIER, Charles, *Inès de Las Sierras*, Paris, Dumont, 1837.
- RABATE, Dominique, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », p. 247-264.
- ROBERTS, Adam, *Science Fiction*, Taylor & Francis, 2000.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction: études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, trad. Gilles Hénault, Montréal, Canada, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours 3 », 1977.