



HAL
open science

Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vincente Luis Mora

Alice Pantel

► **To cite this version:**

Alice Pantel. Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vincente Luis Mora. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. Français. NNT: 2012MON30062 . tel-00824207

HAL Id: tel-00824207

<https://theses.hal.science/tel-00824207v1>

Submitted on 21 May 2013

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.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III -

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales

ÉCOLE DOCTORALE 58

LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III -

Discipline : Études Romanes

Spécialité : Études hispaniques et hispano-américaines

**Mutations contemporaines du roman espagnol :
Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora**

Alice PANTEL

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-François CARCELEN

Soutenue le 4 décembre 2012

Jury

Mme Nathalie ALEM-SAGNES

Professeure- Université Montpellier III

M. Jean-François CARCELEN

Professeur- Université Montpellier III

Mme Geneviève CHAMPEAU

Professeure- Université Bordeaux III

M. Pedro RUIZ PÉREZ

Professeur- Universidad de Córdoba

M. Georges TYRAS

Professeur- Université Grenoble III



N° attribué par la bibliothèque

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS :

Depuis 2007, le panorama littéraire espagnol est secoué par un mouvement « mutant » dont Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo sont les principaux représentants. Ces écrivains prétendent apporter à la littérature un nouveau paradigme esthétique qui ajusterait la fiction romanesque aux mutations sociales, culturelles et technologiques qui modifient notre rapport quotidien au réel. À partir de l'analyse d'un corpus composé de sept textes, l'objet de cette étude est de comprendre comment émerge une littérature qui revendique une écriture capable d'ouvrir les possibles narratifs à la complexité du monde contemporain. Dans une démarche essentiellement littéraire, mais capable d'adapter les outils de la narratologie à la porosité des frontières du corpus d'étude, nous amorcerons la réflexion sur les particularités formelles de ces textes, dans le but d'éclairer le rapport de ces œuvres au réel. Le roman mutant évoque, cite et s'approprie le langage propre à l'art visuel, à la musique, à l'architecture ou à la science : la prégnance de ces abords sur le texte littéraire est l'objet de la deuxième partie. Dans une troisième partie, nous évaluerons l'impact de ces mutations sur l'environnement socioculturel du roman (auteur, livre, lecteur).

Dans le but de proposer une lecture au présent d'une littérature actuelle, nous interrogeons les mutations espagnoles de « la machine à raconter » en questionnant la pertinence de notions telles que récit rhizomatique, écriture plastique, esthétique citationnelle ou roman augmenté.

MOTS CLÉS : Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, littérature espagnole, littérature mutante, roman.

TITRE EN ANGLAIS : Contemporary mutations of the spanish novel : Agustín Fernández Mallo and Vicente Luis Mora

RÉSUMÉ EN ANGLAIS :

Since 2007, the Spanish literary panorama has been shaken up by a mutant trend led by writers Agustín Fernández Mallo and Vicente Luis Mora. The two writers claim they have conveyed an aesthetic paradigm into Spanish fiction which is bringing it into line with the social, economic and technological mutations that are changing the way people relate with reality.

By analysing a corpus of seven different texts, the aim of this study is a better understanding as to how a literature may claim its style has adapted narrative limits to the complexity of the contemporary world.

The approach, which is largely literary, though adapts narratology tools to the porous borders of the study's corpus, explores the formal features of the texts with the aim of throwing light on the manner in which these works relate to reality. The mutant novel evokes, quotes and uses the language of visual arts, music, architecture or science. The pregnancy of this on literary works is discussed in the second part of this study. The third part focuses on the impact of these mutations on novels' socio-cultural environment (writer, book, reader).

With the view of offering an up-to-date understanding of contemporary literature, we question the Spanish mutations of the "telling tool" by pondering on the pertinence of notions such as plastic style, rhizomatic stories, the aesthetics of quotes or augmented books.

MOTS CLÉS EN ANGLAIS : Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Spanish Literature, Mutant literature, novel.

À Viviane

La métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art.

André Malraux, *La métamorphose des Dieux*

Remerciements

Mes premiers remerciements iront à mon directeur de thèse, Jean-François Carcelen, qui a éveillé ma curiosité, il y a quelques années, en évoquant lors d'un colloque le « choc de lecture » qu'avaient suscité chez lui les romans qui sont l'objet de ce travail. Je le remercie aussi pour avoir su diriger mes raisonnements et mes incertitudes, tout en me laissant libre de mes choix.

Je souhaite remercier chaleureusement les écrivains Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo pour leur précieuse collaboration et l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

Je voudrais aussi remercier l'équipe de recherche LLACS qui a mis à ma disposition un lieu pour travailler chaque jour dans la plus grande sérénité, qui m'a permis de réaliser mes recherches bibliographiques à Madrid à plusieurs reprises et qui a également soutenu mes participations à diverses manifestations scientifiques.

Je tiens également à remercier mes collègues et amis, tout particulièrement Adeline pour sa disponibilité et ses conseils et aussi Anne-Laure, Lise, Véronique et Olivia pour leur travail de relecture ainsi que Carlos, Antonio et Julio. Leurs encouragements ont été précieux, surtout pendant les derniers mois.

Mes derniers remerciements iront au graphiste de « Créature » sans qui les images que j'avais en tête n'auraient jamais pu se matérialiser, à mon ami Ramel qui m'a soutenue pendant toute la durée de l'aventure et enfin à Jonathan, qui a su accueillir cette thèse dans son quotidien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABREVIATIONS	17
AVANT-PROPOS	19
PREMIÈRE PARTIE	
ARCHITECTONIQUE DU ROMAN MUTANT : UN RÉEL IN-FILTRÉ	43
CHAPITRE 1 : CONSTRUCTIONS	49
<i>I. Le roman infini</i>	49
I.1 La littérature comme projet : oulipiens et mutants	49
I.2 Sans queue ni tête ? Début et fin du roman mutant	57
I.3 <i>Circular 07</i> , un chantier littéraire	69
<i>II. Une esthétique du fragment</i>	78
II.1 Le fragment au service du réel	79
II.2 Fragment factuel contre fragment fictionnel : frictions et transactions	88
<i>III. Du fragment à la mosaïque</i>	96
<i>IV. Mise en réseau</i>	101
IV.1 De la botanique en littérature : l'arbre et le rhizome	103
IV.1.1 Application de la structure rhizomatique à <i>Nocilla Dream</i> d'Agustín Fernández Mallo	105
IV.1.2 Vicente Luis Mora et l'entrelacs urbain	109
IV.2 De la géographie en littérature : la carte et l'atlas	116
IV.2.1 Cartes et jeux de hasard dans l'oeuvre de Fernández Mallo	117
IV.2.2 Atlas : montage du réel dans <i>Circular 07</i> de Vicente Luis Mora.	124
CHAPITRE 2 : « ESPECES D'ESPACES »	132
<i>I. Aux frontières de la ville : l'esthétique périphérique</i>	134
I.1 <i>Circular 07</i> ou la ville monstrueuse	134
I.1.1. Cartographie d'un espace ex-centrique	134
I.1.2 Madrid, la tentaculaire	135
I.1.3 De la ville-monstre à la ville-monde	141
I.1.4 Expériences psychogéographiques	147
I.2 Dérives périphériques dans « Mutaciones » d'Agustín Fernández Mallo	149
I.2.1 <i>Mutaciones II</i> : promenade autour d'une centrale nucléaire	150
I.2.2 <i>Mutaciones III</i> : sur les traces de <i>L'avventura</i>	152
I.2.3 <i>Mutaciones I</i> : un voyage mental	156

I.3 Lieux de transit	162
I.3.1 Espace et précarité dans la trilogie <i>Nocilla</i>	162
I.3.2 L'espace en mouvement dans <i>Circular 07</i>	169
II. <i>Du désert au déchet : vides et pleins de la littérature mutante</i>	172
II.1 Le désert dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo	172
II.2 Surcharge et décharge dans l'espace périurbain de <i>Circular 07</i>	176
III. <i>Espace local, global ou virtuel ?</i>	182
III.1 Du texte mutant au contexte néolibéral	184
III.2 Littérature « glocale » et altermodernité	190
III.3 Hétérotopies et « réalisme augmenté »	193
CHAPITRE 3 : LE PRESENT CONTINU	199
I. <i>De l'hétérotopie à l'hétérochronie</i>	199
II. <i>Fictions en temps réel</i>	201
II.1 <i>Circular 07</i> , une incitation à penser le présent	201
II.2 Temps et récit dans la trilogie <i>Nocilla</i> : docufiction, autofiction ou postfiction ?	207
CHAPITRE 4 : LE PERSONNAGE HORS-CHAMP	215
I. <i>De la solitude au solipsisme : esquisse du personnage mutant</i>	215
II. <i>De l'anonymat à la notoriété du personnage dans l'œuvre de Vicente Luis Mora</i>	218
II.1 <i>Circular 07</i> ou l'ombre du passant	218
II.2 <i>Alba Cromm</i> , le retour du héros ?	221
III : <i>Les parcours singuliers des personnages du projet Nocilla</i>	229
III.1 Typologie	229
III.2 Théorie(s) de la solitude et métapersonnages	233
DEUXIÈME PARTIE	
POÉTIQUE DU ROMAN MUTANT : UNE LITTÉRATURE DE L'ABORD	241
CHAPITRE 1 : LITTÉRATURE ET ARTS VISUELS	247
I. <i>Textes visibles et images lisibles : perspectives pour une écriture plastique</i>	247
I.1 Modifications typographiques et mises en scène de la page	247
I.2 Inclusions iconographiques : du noir et blanc à la couleur ?	253
I.2.1 Texte contre image	255
Images illustratives	256
Images narratives	264

Images citationnelles	268
<i>II. Influence de l'art contemporain sur l'écriture mutante</i>	274
II.1 Échos référentiels	274
II.1.1 Agustín Fernández Mallo et l'art conceptuel	274
II.1.2 Vicente Luis Mora : art et déchets	277
II.2 Détour par les avant-gardes	281
II.2.1 Avant-gardes historiques	282
II.3 Collages, ready-made et performances en littérature	289
II.3.1 Collages et appropriation	290
II.3.2 Le ready-made littéraire	295
« Afterpop, Fernández y Fernández » ou la littérature spectaculaire	299
Quimera 322, une revue performative ?	302
CHAPITRE 2 : LITTÉRATURE MUSICALE, ARCHITECTURALE OU SCIENTIFIQUE ?	308
<i>I. Compositions, variations et sampling</i>	309
I.1 La littérature <i>samplée</i> de la trilogie <i>Nocilla</i>	309
I.1.1 Mixage littéraire	313
I.1.2 Littérature répétitive	317
I.2 <i>Circular 07</i> , une tentative de littérature sonore	321
<i>II. Vicente Luis Mora et l'« architexture »</i>	328
II.1 L'espace urbain, de haut en bas	332
II.2 Édification du texte	336
II.3 L'« anarchitecture » dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo	343
<i>III. Agustín Fernández Mallo et l'émotion scientifique</i>	350
III.1 Échos du <i>Tractatus logico-philosophicus</i> de Ludwig Wittgenstein	355
III.2 Albert Einstein et la théorie de la relativité dans la trilogie <i>Nocilla</i>	360
III.3 Répercussions littéraires de la théorie du chaos déterministe	365
III.3.1 Fascinantes fractales	369
CHAPITRE 3 : LITTÉRATURE ET THÉORIE : LE ROMAN MUTANT, MODE D'EMPLOI.	374
<i>I. Intertexte : l'essai dans le roman</i>	375
I.1 Indications péritextuelles	376
I.2 Les citations à l'essai	379
I.3 Incursions essayistiques auctoriales	383
<i>II. Métatexte : le roman expliqué dans le roman</i>	387
II.1 Vicente Luis Mora, l'écrivain auto-critique	388
II.2 Mises en abyme et (post)posologie dans la trilogie <i>Nocilla</i>	392
<i>III. Épitéxte : le roman hors du roman</i>	397
III.1 Épitéxte auctorial	398
III.1.1 La <i>postpoesía</i> dans les romans de Fernández Mallo	398
III.1.2 Le <i>Lectoespectador</i> dans les romans de Vicente Luis Mora	402

TROISIÈME PARTIE

PRAGMATIQUE DE L'ÉCRITURE MUTANTE : ÉCRIVAINS, LIVRES, LECTEURS 409

CHAPITRE 1 : MUTATIONS DE LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN 412

<i>I. Bouillon de culture(s)</i>	416
I.1. Contexte socioculturel : transition démocratique et agitation culturelle	416
I.2 Projection sociale de l'écrivain	420
I.2.1 L'effet de champ	420
I.2.2 Blogs d'auteurs : autopromotion ou contre-culture ?	430
<i>II. L'écrivain face à la transdisciplinarité</i>	437
II.1 De la madeleine au hamburger, entre assimilation et subversion	437
II.1.1 Le projet <i>Nocilla</i> et la bande-dessinée	439
II.1.2 <i>Alba Cromm</i> , entre jeu vidéo et magazine	445
II.2 De la coopération à la fusion	454
II.3 L'écrivain « reconfiguré » ?	457
<i>III. Le nom de l'auteur : littérature et appropriation</i>	466
III.1 Esthétique de la citation	466
III.1.1 Du tissu citationnel aux contours socioculturels	470
III.2 Supercheries littéraires : citations, plagats et falsifications.	474
III.2.1 Vicente Luis Mora : <i>Circular 07</i> et <i>Quimera 322</i>	475
Création et bibliomachie	475
Contrefaçon autoriale dans <i>Quimera 322</i>	480
III.2.2: El hacedor (de Borges), Remake d'Agustín Fernández Mallo : hommage ou plagiat ?	488
Du pareil au même ? Étude comparative d'El hacedor de Jorge Luis Borges et d'El hacedor (de Borges), Remake d'Agustín Fernández Mallo	491

CHAPITRE 2 : LE LIVRE MUTANT 501

<i>I. Devenirs du livre</i>	501
I.1 Du papyrus au livre électronique	501
I.2 De l'hypertexte de fiction au texte mutant	504
<i>II. Au-delà du livre : le roman augmenté</i>	509
II.1 Alba Cromm hors d' <i>Alba Cromm</i>	510
II.2 Le projet <i>Nocilla</i>	513
II.3 Les versions d' <i>El hacedor</i>	515
II.4 Ajustements terminologiques : les concepts d'« internexite » et d'« exoroman ».	520
II.4.1 Les « seuils » du roman augmenté	523

CHAPITRE 3 : MUTATIONS DES PRATIQUES DE LECTURE	529
<i>I. La lecture sens dessus dessous</i>	531
I.1 Mise en lecture : tabularité et « pagécran »	532
I.2 Polytextualité	538
<i>II. À texte paresseux, lecteur hyperactif</i>	546
II.1 Interférences	547
II.2 Énigmes	552
II.3 Lecture à Choix Multiples	555
II.3.1 Lecture « ergodique »	557
<i>III. Blogs et réseaux : appel à l' « écrivain » ?</i>	561
CONCLUSION	569
ANNEXES	583
BIBLIOGRAPHIE	633

Liste des abréviations

Les renvois aux œuvres du corpus seront effectués entre parenthèses après citation. La pagination correspond aux éditions indiquées ci-dessous. Nous indiquerons le titre complet des œuvres du corpus dans le corps de texte et nous utiliserons le système d'abréviation suivant pour les renvois aux références des citations :

Œuvres de Vicente Luis Mora

C07 : *Circular 07. Las afueras*, Cordoue, Berenice, 2007 (que nous nommerons *Circular 07* dans le corps du texte).

AC : *Alba Cromm*, Barcelone, Seix Barral, 2010.

Q322: Revue *Quimera*, n°322, septembre 2010 (que nous nommerons *Quimera 322* dans le corps du texte).

Œuvres d'Agustín Fernández Mallo

ND : *Nocilla Dream*, Madrid, Candaya, 2007.

NE : *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.

NL : *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara, 2009.

HBR: *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011.

AVANT-PROPOS

Un bref passage en revue du panorama littéraire espagnol de ces dix dernières années révèle un grand dynamisme éditorial, marqué par un nombre de publications annuel toujours plus élevé. Les étagères des librairies proposent au lecteur un éventail d'auteurs, de titres et de tendances littéraires toujours plus large. On peut y voir cohabiter les écrivains consacrés et les novices, les romans policiers frôler les romans historiques, le best-seller coudoyer la prose éduquée. Au-delà de l'empire économique que représente aujourd'hui l'industrie du livre, et sans vouloir confondre littérature et marché éditorial, il faut convenir que l'émergence et la cohabitation de nombreuses tendances littéraires sont déterminantes au moment de caractériser la production littéraire espagnole la plus récente¹.

La Génération X, portée à la fin des années quatre-vingt-dix par de jeunes écrivains tels que José Àngel Mañas, Pedro Maestre ou Ray Loriga, revendique une culture punk-rock et (télé)visuelle qui imprègne des textes que l'on a pu qualifier de romans « sales »², dans lesquels leurs auteurs introduisent comme par effraction le langage de la rue, l'alcool, la drogue, la chanson, les *blockbusters* américains, la télévision et même la publicité, par le biais d'un appareil inventif de jeux typographiques et de mise en page. Ces écrivains pourtant jeunes, ont cependant eu du mal à entrer dans le XXI^{ème} siècle, tant leurs œuvres sont ancrées dans un « *zeitgeist* très daté » qui aurait « marqué leurs romans d'une date de péremption » (Vion, 2010 : 23).

En revanche, ce n'est pas le cas d'écrivains déjà confirmés au cours des dernières décennies du XX^{ème} siècle tels que Juan José Millás, Enrique Vila Matas, Antonio Muñoz Molina ou Javier Marías qui continuent à publier régulièrement leurs romans en Espagne et dans le monde. Parallèlement aux productions récentes de ces auteurs de la *Nueva Narrativa*, qui ont commencé à écrire aux dernières lueurs du franquisme, le roman de la mémoire s'impose dans le panorama espagnol dès les premières années du XXI^{ème} siècle. *Soldados de Salamina* (2000) de Javier Cercas inaugure le siècle mais non pas le genre, pratiqué auparavant dans le *Beatus Ille* d'Antonio Muñoz Molina (1989) ou dans *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares (1988). Revenir sur le passé collectif de l'Espagne à travers

¹ Voir à ce sujet l'article de Santos Alonso, « *Narrativa versus literatura* » (Champeau, 2011 : 27).

² La critique a souvent nommé ce courant *Realismo sucio* en référence au *dirty realism* états-unien dont les écrivains les plus représentatifs sont Charles Bukowski ou Raymond Carver.

l'histoire individuelle, afin d'éclairer une identité espagnole actuelle est une tendance qui rassemble encore aujourd'hui de nombreuses publications littéraires n'optant cependant pas pour les mêmes choix esthétiques. La veine la plus sentimentale est représentée par des écrivains tels que Dulce Chacón avec *La voz dormida* (2002) ou Jesús Ferrero et *Las trece rosas* (2003). La dimension purement affective disparaît dans les romans engagés d'un Isaac Rosa par exemple, dont la plume, notamment dans *El vano ayer* (2004), « subvertit les *topoi*, afin d'éveiller chez le lecteur la conscience de la lutte qui préside à l'écriture de l'histoire » (Bonvalot, 2010 : 26).

Il faudrait ajouter à ce panorama de nombreuses incursions littéraires frivoles ou graves et, parmi elles, les romans qui marquent le renouveau du genre policier¹, comme ceux de Carlos Salem, ou encore la vague espagnole de best-sellers vendus par milliers dans le monde, dont la crête reste marquée par *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón traduit en trente-six langues et vendu à plus de vingt millions d'exemplaires.

Depuis 2007, un nouveau mouvement secoue la critique spécialisée et s'immisce dans le marché éditorial. Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Juan Francisco Ferré ou encore Manuel Vilas commencent à publier des romans hétérogènes, hétéroclites et hétérarchiques où les instances spatio-temporelles semblent se dissoudre dans une progression non-linéaire de la diégèse, elle-même dispersée en une multitude de brèves histoires n'ayant apparemment aucun lien entre elles. Ces écrivains incorporent au texte un ensemble de matériaux a priori non-littéraires, voire non-textuels : listes de citations, paroles de chansons, SMS, dessins, schémas, photogrammes qui viennent briser l'horizontalité des lignes du roman. Issus d'une culture télévisuelle, cinématographique et tous usagers d'Internet, ces auteurs puisent tant dans la culture dite élitiste (formation universitaire et connaissance approfondie de l'histoire de la littérature et des idées) que dans la culture de masse (séries télévisées, jeux vidéos, bande dessinée). Les diverses licences que ces écrivains s'octroient semblent menacer certaines des instances fondamentales du roman (linéarité, espace, temps, personnages). Ils apparaissent sur la scène littéraire en contestant les limites du romanesque, comme s'ils voulaient rejouer, dans les pages de leurs livres, la crise du concept de littérature. Leur concéder le bénéfice de l'innovation n'est-il pas les inscrire dans la chaîne sans fin des ruptures formelles dont

¹ C'est la position que défend entre autres Emilie Guyard dans « *¡Otra maldita novela negra! le boom du polar espagnol* » à partir de l'analyse de l'œuvre de Carlos Salem (Guyard, 2010).

la nouveauté est la seule valeur¹ ? La presse spécialisée n'est pas unanime face à la légitimité de ce mouvement et tergiverse même à l'heure de lui attribuer un nom. Ils rassemblent ces écrivains sous le titre de *Generación Nocilla*, littérature *mutante*, *Afterpop* ou encore *Postpoesía*. Il faut avant tout nous pencher sur ces différentes dénominations afin de préciser les attributs qu'elles recouvrent.

Ces livres protéiformes que l'on a du mal à nommer « romans », possèdent en effet un état civil encore flou. Celui de *Generación Nocilla* est le premier à s'imposer après l'article que la journaliste Nuria Azancot publie dans *El Cultural* le 19 juillet 2007 et qu'elle intitule : « La generación Nocilla y el afterpop piden paso » (Azancot, 19/07/2007). Cet article associe le terme de « génération » au titre du premier roman de la trilogie *Nocilla* qu'Agustín Fernández Mallo publie entre 2006 et 2009. *Nocilla Dream*, publié en 2006 par Candaya, une maison d'édition barcelonaise indépendante, est un roman souvent classé dans la veine expérimentale qui a joui d'un succès éditorial qualifié d'insolite². *Nocilla Dream* apparaît alors comme fondateur de cette proposition créative, rassemblant une série d'auteurs qui devient la *Generación Nocilla*. Cette soudaine visibilité médiatique d'un auteur qui a pourtant déjà publié plusieurs recueils de poèmes, a immédiatement donné lieu à une étiquette générationnelle adoptée par les médias et, en particulier, par la presse spécialisée pour fustiger ou louer ladite nouvelle génération.

L'association de ces deux termes, *Generación Nocilla*, nous semble cependant soulever de nombreuses contradictions qui vont rendre l'expression impropre à son utilisation au sein d'un cadre théorique.

Les historiens de la littérature, notamment dans le domaine hispanique, ont souvent eu recours au concept de « génération » associé à une période historique (*generación del 98*, *del 27*, *del 50*). Il permet de classer, selon un ordre diachronique, les différents mouvements littéraires qui se succèdent, et ce sans entrer dans des considérations esthétiques. Les littéraires ont emprunté ce terme aux historiens et aux sociologues qui l'utilisent pour désigner un groupe de personnes ayant sensiblement le même âge. Cet

¹ Philippe Forest, dans *Le roman, le réel et autres essais*, part du principe que la possibilité de survie du roman dépend d'une dimension négative qu'il définit en ces termes : « Le roman nouveau n'avait de valeur qu'à produire du nouveau romanesque : du différent, du bizarre, du scandaleux et, en dernier ressort, de l'illisible. Chaque forme littéraire accomplissait et périmait la précédente selon un processus de radicalisation mettant à nu, de rupture en rupture, la pureté même du processus textuel » (Forest, 2007 : 27).

² Les 30 000 exemplaires vendus dès la première édition font dire par exemple à Vicente Luis Mora dans l'un de ses essais que *Nocilla Dream* est une « exception » : « no puede ser un éxito de ventas por sí sola. Es literariamente exigente, es experimental, es – con los comprensibles altibajos de una obra fragmentaria – buena. » (Mora, 2007 : 14-15).

agencement chronologique de la succession des mouvements de la littérature peine cependant à s'adapter à la création littéraire actuelle, dans la mesure où cohabitent plusieurs « générations » ayant des esthétiques différentes mais dont les représentants ont pourtant sensiblement le même âge. C'est le cas par exemple d'Agustín Fernández Mallo, hissé à la tête de la *Generación Nocilla* et de Ray Loriga, l'un des représentants de la *Generación X*, tout deux nés en 1967.

Force est de constater une réticence, de plus en plus palpable dans le milieu universitaire, au moment d'utiliser le concept de génération pour désigner un courant littéraire rassemblant un groupe d'écrivains ayant des affinités esthétiques. Le critique espagnol Constantino Bértolo, émettait déjà, dans un article publié en 1989, des réserves quant à l'emploi du terme de génération en proposant celui d'*hornada* qui permet de rassembler des écrivains ayant des âges différents mais des préoccupations communes, dans une approche synchronique (Bértolo, 1989 : 30). C'est en ce sens que Jean-François Carcelen propose une définition qui irait au-delà du simple critère diachronique pour se centrer sur les affinités esthétiques : « lo que en realidad se viene llamando "Generación" es ante todo un nuevo paradigma estético conformado por una serie de textos con convergencias temáticas y lingüísticas » (Carcelen, 2009).

L'article d'Azancot qui « lance » la *Generación Nocilla* a pour objet la rencontre de jeunes écrivains « Atlas. I Encuentro de Nuevos Narradores », organisée à Séville au printemps 2007. La liste des participants à cet événement, financé par la maison d'édition Seix Barral et la fondation José Manuel Lara (antenne du géant éditorial Planeta), suffit à prouver que le seul critère de sélection semble avoir été d'amalgamer des poétiques différentes. En effet, une cinquantaine de critiques et d'écrivains d'horizons très différents ont été réunis et la rencontre semble avoir été assez peu fertile. Ainsi, le journaliste José Andrés Rojo écrit dans un article de presse relatant l'événement que rien ne semble rassembler ces écrivains, et surtout pas le critère de l'âge qui justifierait l'étiquette générationnelle attribuée par Azancot et évoquée par l'intitulé de la rencontre (*Nuevos narradores*) : « No comparten las mismas influencias, no exploran parecidos caminos, no cultivan las mismas pasiones, no se leen los unos a los otros, no creen en los grupos ni en propuestas colectivas, [...]. Ni siquiera tienen la misma edad: la mayoría nacieron en los setenta y otros en los sesenta » (Rojo, 2007).

Les écrivains eux-mêmes semblent être assez réticents à l'idée d'être qualifiés de *nocilleros* et la principale raison est qu'ils ne se reconnaissent pas dans l'esthétique d'un seul roman : *Nocilla Dream*¹.

Le premier roman de Fernández Mallo a sans nul doute un caractère fondateur mais *Generación Nocilla* est une formule qui nous semble à la fois erronée et réductrice. L'article d'Azancot propose cependant un autre terme, *Afterpop*, qui n'a pas été massivement retenu par les médias ni par la critique spécialisée, mais qui semble être, pour la critique, un équivalent ou une alternative à *Generación Nocilla*. Le vocable *Afterpop* a le mérite de ne pas provenir d'un roman mais d'un essai de sociologie culturelle *Afterpop, la literatura de la implosión mediática* publié chez Berenice par Eloy Fernández Porta en 2007 – année de la rencontre de jeunes auteurs de Séville. Fernández Porta qualifie d'*Afterpop* un ensemble de productions culturelles qui prend racine dans la culture populaire (télévision, bande dessinée, mangas, jeux vidéos) tout en étant marqué par une forte dimension méta-critique. L'auteur revendique l'existence d'influences de la culture de masse sur des productions culturelles élitaires, qui ne se privent pas cependant de manipuler, de détourner, de critiquer le format populaire. Il expose dans ces lignes ce qui devrait être une évidence mais qui n'est que trop rarement admis : certains jeux vidéos, mangas, films à gros budgets, séries télévisées ou même publicités peuvent à la fois appartenir à la culture dite populaire ou de masse et être des productions culturelles qui dépassent le simple niveau expressif. Selon Fernández Porta, « la distinción entre cultura pop y alta cultura está fundada, en efecto, en presupuestos asociados a los nombres – a su sonoridad y a su resonancia, antes que a su significado –, y solo secundariamente en un examen ciudadano de las obras que esos nombres proponen a nuestra consideración » (Fernández Porta, 2007 : 11).

La revendication de l'influence de certaines productions de la culture de masse au sein de romans qui n'en font eux-mêmes pas partie est un trait décisif dans l'esthétique du corpus de cette étude. Néanmoins, Fernández Porta rassemble sous la catégorie *Afterpop* l'ensemble des productions culturelles contemporaines sans distinguer les contours particuliers de cette littérature. Nous soutenons au contraire qu'il sera indispensable, dans une étude exclusivement littéraire, de dégager les caractéristiques

¹ La caducité de ce terme est également remarquable dans le blog *Generación Nocilla* qui cesse d'être alimenté à partir de 2008. Son auteur, Miguel Espigado, continue à écrire sur les mêmes auteurs mais depuis un autre blog intitulé « Afterpost », dont nous reparlerons. Il faut remarquer que quelques années auparavant, un phénomène similaire a dans un premier temps attribué aux écrivains de la *Generación X* le nom de *Generación Kronen* du nom de la trilogie éponyme de José Àngel Mañas.

spécifiques du roman. Sans nous empêcher d'avoir recours ponctuellement aux analyses de Fernández Porta, nous écarterons donc le terme *Afterpop* pour désigner le mouvement littéraire qui nous occupe.

En 2007, un troisième événement vient gonfler la liste de qualificatifs désignant ce « renouveau » de la littérature espagnole. Il s'agit de la publication de l'anthologie *Mutantes-Narrativa española de última generación* coordonnée par Juan Francisco Ferré et Julio Ortega, elle aussi éditée par Berenice en 2007. Dans cette anthologie, comme lors de la rencontre de jeunes écrivains de Séville, le manque de critère de sélection et le maquillage de l'amalgame par les termes « nouveaux », « novateurs » et « jeunes » semblent évidents dès le prologue.

Dès les premières pages, Juan Francisco Ferré emprunte à la publicité son jargon racoleur : « lo más nuevo, lo más innovador que se está escribiendo en este momento en España » (Ferré, 2007 : 10). Il qualifie les textes de l'anthologie de « literatura del post » puis « postliteratura » et enfin « literatura del post-it », sans définir ni distinguer ces caractérisations « post », dont on ne sait si elles sont des propositions sérieuses ou totalement postiches. Suit un prologue de Julio Ortega qui dépeint brièvement l'évolution du genre de la nouvelle en Espagne. Certains textes présentés dans cette anthologie sont effectivement des nouvelles, mais c'est loin d'être le cas de tous les textes, qui peuvent être des récits brefs ou des extraits de roman.

Ces deux préambules ne présentent ni le genre, ni les auteurs, ni le critère de sélection qui reste assez obscur, dans la mesure où plusieurs auteurs d'horizons très différents sont ici rassemblés¹. Cette anthologie, qui s'apparente davantage à un échantillonnage de textes dont la poétique est en effet en marge de l'exercice littéraire institutionnel, a cependant le mérite de donner une visibilité à ces auteurs et l'ambition de créer ce que l'on pourrait appeler un canon alternatif². Si le temps a en effet rassemblé certains auteurs sous l'étiquette *mutante*³, d'autres sont restés dans l'ombre ou on été associés à d'autres courants (comme c'est le cas pour Isaac Rosa). Il faut chercher la cause

¹ Les écrivains rassemblés dans cette anthologie sont : German Sierra, Flavia Company, Manuel Vilas, Carmen Velasco, Juan Francisco Ferré, Joaquín Costa, David Roas, Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Javier Calvo, Inma Turban, Isaac Rosa.

² L'emploi du terme « canon » pour désigner l'ensemble des œuvres présentes, mais surtout passées, dont le contenu fait consensus auprès des critiques, de l'institution littéraire et des universitaires, est assez peu utilisé dans la culture française qui préfère le terme pourtant équivoque de « classique ». On utilise cependant fréquemment ce terme dans le domaine hispanique (*Teoría del canon y literatura española* de José María Pozuelo Yvancos). Dans le domaine anglo-saxon, la critique littéraire parle également de *Literary canon*.

³ Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta (mais dans le genre de l'essai uniquement), Germán Sierra, Manuel Vilas, Juan Francisco Ferré et Javier Calvo.

de cette dispersion dans la sortie prématurée de cette anthologie. Nous rejoignons ici les conclusions de Jara Calles, qui consacre une partie de sa thèse à décrypter les stratégies promotionnelles mises en œuvre autour de ce phénomène, en affirmant que ces deux événements de l'année 2007, la rencontre et l'anthologie, ont constitué un « ruido mediático » et la « generación de un titular » (Calles, 2011 : 86), sans produire aucune véritable critique sur l'émergence effective d'une quelconque pratique littéraire. Mais sous le brouhaha du marché éditorial, il y a les œuvres, et nous postulons que ces textes participent à la constitution d'un système esthétique singulier aux contours encore flous qu'il faut cerner, non pas seulement pour mesurer leur degré d'innovation, mais afin de comprendre comment cette pratique créative, qui met en mouvement la notion de fiction littéraire, répond à « l'appel inouï du réel » (Forest, 2007 : 29).

C'est en ce sens que pour désigner ces romans nous retiendrons le terme de *mutante* proposé par Juan Francisco Ferré et Julio Ortega, terme qui provient toutefois d'une source antérieure : un article publié par Ferré dans la revue *Quimera* en décembre 2003 intitulé « El relato robado. Notas para la definición de una nueva narrativa mutante ». Dans cet article, Ferré n'y définit pas plus précisément que dans le prologue de son anthologie les contours de ce mouvement littéraire naissant mais revendique déjà un roman espagnol *mutante*. Ce terme reparaît quelques années plus tard sous la plume de Vicente Luis Mora, dans un essai publié une fois encore chez Berenice en 2007. *La luz nueva*, fait dès son titre la part belle au critère de la nouveauté mais a le mérite de proposer un certain nombre de traits esthétiques distinctifs qui lieraient un groupe restreint d'écrivains expressément nommés. Pour Vicente Luis Mora, le terme provient d'un paragraphe tiré de *La velocidad de las cosas* (Mondadori, 2002) de l'écrivain argentin Rodrigo Fresán :

Otra vez: me gusta este estilo y me gustaría trasladarlo a la escritura de **historias mutantes**, historias que brillan en la oscuridad con un resplandor verde, historias que hacen sonar a los que las miden y las calibran y les adjudican un determinado grado de peligrosidad (Fresán, 2002 : 169 cité par Mora, 2007 : 31, nous soulignons).

Vicente Luis Mora justifie le choix du mot *mutante* pour désigner ce courant littéraire émergent en évoquant l'instabilité et l'inquiétude, mais aussi le danger que constitue un processus romanesque en cours d'évolution. Nous rappelons également que ce terme, lié à la littérature, a été employé par le critique états-unien Leslie Fiedler en 1965

dans un article intitulé « The New Mutants », dans lequel il prévoit une métamorphose du fait littéraire sous l'influence des Nouvelles Technologies et dit emprunter le terme de « mutant » à la science fiction¹.

Ce terme évoque également un processus de métamorphose qui, appliqué à la littérature, pointerait le passage d'un état du roman vers un objet littéraire possédant des caractéristiques textuelles empruntées à d'autres pans de la culture. Ce sont précisément ces mutations du roman qui vont être l'objet de cette étude et c'est pourquoi le terme de roman *mutante*, que nous traduirons dès lors par « mutant », sera privilégié tout au long de ce travail. Il nous semble en effet le plus à même de rendre compte d'un objet en cours d'évolution, d'un « organisme dont un ou plusieurs caractères héréditaires diffèrent de ceux des parents »². Nous nous attacherons à démontrer que ces créations littéraires ne sont pas fondamentalement nouvelles, car, contrairement à ce que semblent clamer les médias, elles conservent au contraire des liens étroits avec leurs aînés postmodernes et aussi leurs aîeux modernes, tout en présentant effectivement cette dissemblance, cette anomalie, due à ce que nous pourrions appeler une émancipation du foyer originel, notamment par leur perméabilité avec un ensemble de sphères sémiotiques allogènes.

Ce terme renvoie aussi, comme le faisait déjà remarquer Fiedler en 1965, à la littérature ou aux films de science fiction et à ces « post-humains » que sont les personnages mutants. Ces derniers ont envahi, surtout depuis les années quatre-vingt, les romans, les films et les bande dessinées. Ils y forment toujours une communauté à part, en marge des « normaux » par leur ambivalence naturelle et leur caractère inquiétant. Les mutants des romans de Philip K. Dick par exemple, créés par un système social nouveau, ne sont jamais pleinement intégrés. Les romans espagnols mutants ne mettent jamais en scène ces monstres mi-hommes mi-machines mais sont eux-mêmes, dans leur manifestation formelle et thématique, à la frontière entre deux états. Ils présentent également un rapport étroit avec les modifications perceptives induites par l'essor récent des nouvelles technologies de la communication et de l'information³. Le roman mutant est une création littéraire qui a intégré comme une prothèse les évolutions technologiques de ces dix dernières années et de ce fait vacille aux confins de la sphère du genre du roman.

¹ « Plus féconde est la perspective d'une transformation radicale (sous l'influence des nouvelles technologies et du transfert aux machines des fonctions humaines traditionnelles) de l'homo sapiens en quelque chose d'autre : l'émergence – pour utiliser le langage de la Science Fiction – de mutants parmi nous » (Fiedler, 1965, nous traduisons).

² Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (en ligne).

³ Nous emploierons dès à présent l'abréviation aujourd'hui courante « TIC » ou la formule « Nouvelles Technologies » pour désigner les Technologies de l'Information et de la Communication.

Pour en finir avec les différentes propositions terminologiques avancées par la critique durant ces dix dernières années, il faudra mentionner l'essai d'Agustín Fernández Mallo dans lequel il introduit le terme de *Postpoesía* (Anagrama, 2009). La caractéristique principale de cette poétique est son ancrage dans le monde contemporain ainsi que son héritage postmoderne. Voici l'une des définitions que l'auteur propose :

Vivimos por así decirlo, la estética del límite y del cruce de referencias que ni se anulan ni se oponen, sencillamente se seducen las unas a las otras y entran a configurar un microcosmos de puro juego en una gran lista. La postpoesía intenta nutrirse precisamente de esa convivencia de elementos de ámbitos disímiles venidos a reunirse en el poema para seducirse, para buscar la atracción de sus fronteras (Fernández Mallo, 2009 : 125).

L'ensemble de la production littéraire de Fernández Mallo tend vers une indistinction entre poésie et roman. L'auteur emploie pourtant ici le terme « poemas », ce qui nous engage à réserver le terme *Postpoesía* à la création exclusivement poétique. De même, la similitude terminologique avec « postmodernité » nous paraît réductrice pour qualifier ces romans qui semblent dépasser ce paradigme.

Il faut enfin mentionner les propositions théoriques de Jara Calles, qui consacre sa thèse à ce qu'elle nomme la « literatura de las nuevas tecnologías » Elle désigne par ce terme un ensemble de productions littéraires espagnoles actuelles qui prétend sonder les transformations de l'imaginaire collectif en interrogeant les effets sur le champ socioculturel de phénomènes tels que

[...]la generalización Internet, el paso hacia plataformas 2.0, los nuevos formatos culturales, la reformulación de lo cotidiano en estos términos, el giro hacia paradigmas científico-tecnológicos, las nuevas formas de producción y legitimación del conocimiento o la transformación de los modos habituales de percepción y de respuesta, ante estímulos culturales ahora resituados al margen de prejuicios asociados a lecturas de la tradición, la academia y la crítica oficial. (Calles, 2011 : 621).

L'influence des Nouvelles Technologies sur le roman mutant est indéniable, mais nous choisissons de ne pas restreindre notre étude à cet unique critère herméneutique, qui nous semble certes important, mais est loin d'être le seul viable. Nous considérons par conséquent le terme « mutant » comme le plus apte à désigner un mouvement littéraire qui émerge au cœur d'une période marquée par un grand nombre de bouleversements socioculturels. Mais ce vocable rassemble-t-il aujourd'hui un nombre déterminé d'écrivains ?

Lorsque des écrivains se rassemblent en un collectif, lorsqu'ils décident même d'officialiser leurs affinités esthétiques par le biais d'un manifeste, les groupes qu'ils forment n'ont que très rarement des contours fixes. Les divergences personnelles, politiques ou esthétiques, les rapports de domination, ou simplement les évolutions de chacun au sein de son propre parcours créatif font qu'il est souvent difficile d'assigner un écrivain à un courant pour l'ensemble de son œuvre et sans nuance. De plus, la désignation de tel ou tel écrivain comme appartenant à tel ou tel mouvement esthétique nécessite généralement davantage d'objectivité, ce que seule permet la distance historique. Nous sommes ici face à des écrivains qui sont tous bien vivants, nés entre les années soixante et soixante-dix, et pour la plupart actuellement en pleine élaboration de leur œuvre. En l'absence d'un consensus établi entre les auteurs, décider d'énumérer les écrivains dont l'œuvre correspondrait aux exigences mutantes ne serait qu'imprécis, abusif ou non exhaustif. Nous choisissons par conséquent de renvoyer au choix du corpus de l'étude récente de Jara Calles soutenue à l'université de Salamanque en 2011 ainsi qu'à sa bibliographie très complète qui rassemble la quasi-intégralité des références critiques concernant les quatorze écrivains de son corpus. Celui-ci concerne le groupe « étendu » de l'écriture mutante¹ auquel nous ajouterions Robert Juan Cantavella et Juan Francisco Ferré pour certaines de leurs œuvres. Nous proposons cependant à titre indicatif et non définitif ce qui constituerait le « noyau dur » de ce groupe, en d'autres termes les écrivains qui, par leur affinités esthétiques, personnelles, et leurs échos médiatiques, représentent généralement le mouvement mutant : Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Manuel Vilas, Juan Francisco Ferré, Robert Juan Cantavella, Germán Sierra, Jorge Carrión. Mais nous insistons encore sur le caractère provisoire de cette liste. Dans le souci

¹ Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión, Germán Sierra, Manuel Vilas, Oscar Gual, Javier Fernández, Javier Moreno, Mercedes Díaz Villarias, Henry Pierrot (Yago Ferreiro), Raúl Quiros Molina, Peio H. Riaño, Sofía Rhei.

de privilégier l'analyse des textes et d'éviter l'écueil du catalogage de caractéristiques formelles, nous avons choisi d'isoler l'œuvre des deux auteurs qui dominent depuis ses origines le champ esthétique mutant : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. Ces deux écrivains produisent une œuvre à la fois poétique, critique et narrative cohérente révélant l'ensemble des mutations qui sont l'objet de cette étude. Les œuvres de ces deux écrivains présentent bien évidemment de nombreuses dissemblances, mais nous postulons que depuis deux champs différents, ils atteignent le même territoire romanesque. Mora arrive au roman par le biais de la critique littéraire et, de manière plus générale, de l'histoire des idées et Fernández Mallo y accède par la science physique. Ces deux origines différentes modèlent des perceptions du monde distinctes, mais nous constatons cependant que ces deux écrivains se rejoignent dans une volonté d'écrire au présent une littérature du présent.

Le choix d'inclure dans le corpus d'étude les romans d'Agustín Fernández Mallo nous a semblé évident dès les premiers temps dans la mesure où *Nocilla Dream*, ayant connu l'impact que nous avons évoqué sur le public et la critique¹, est considéré comme fondateur du mouvement mutant. La présence de Fernández Mallo dans les médias se maintient depuis 2006 et a atteint son sommet en 2011, suite à la polémique suscitée par le retrait de la vente d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* pour cause de non-respect du droit d'auteur. La demande de retrait de ce livre, provenant de Maria Kodama, veuve de l'écrivain argentin, a été acceptée par Alfaguara, qui a choisi de ne pas intenter de procès. Mais les raisons de ce choix sont évidemment en premier lieu esthétiques. Contrairement à l'œuvre naissante d'autres écrivains mutants, la pratique littéraire de cet auteur nous a semblé suffisamment riche et cohérente pour pouvoir constituer une véritable poétique qui a l'ambition de répondre, depuis une pratique de la littérature absolument singulière, aux coordonnées sociales, économiques et technologiques du monde actuel. Car malgré le statut de chef de file qu'on a voulu lui faire endosser, Agustín Fernández Mallo est sans doute l'écrivain de ce groupe qui pratique la littérature de la manière la plus personnelle et atypique.

La singularité de sa manière d'aborder la littérature vient sans doute de son parcours peu commun. Né en 1967 à la Corogne et installé depuis de nombreuses années à Palma de Majorque, Agustín Fernández Mallo est, avant d'être écrivain, physicien. Il a exercé pendant de nombreuses années dans le domaine de la physique nucléaire appliquée

¹ *Nocilla Dream* a été sélectionné par la revue *Quimera* comme meilleur roman de l'année 2006 et figure parmi les dix meilleurs romans de l'année selon le supplément culturel *El cultural* d'*El Mundo*.

à la médecine et plus particulièrement au traitement par radiothérapie du cancer. Mais avant d'être romancier, Fernández Mallo est aussi poète. En effet, si sa reconnaissance littéraire débute véritablement en 2006 avec le succès éditorial de *Nocilla Dream*, il publie son premier recueil de poèmes *Siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* en 2001 à compte d'auteur¹. Deux autres recueils de poèmes, *Creta lateral travelling*, le premier livre écrit par l'auteur, et *Joan Fontaine Odisea* sont publiés respectivement en 2004 et 2005 par des maisons d'édition locales à très faible diffusion (Bolsa de pipas et La poesía, señor hidalgo). Dès ces premiers recueils, les affinités avec les domaines scientifiques, technologiques et aussi mystiques, qui marqueront profondément son œuvre romanesque, sont déjà évidentes dans la mesure où l'écriture fragmentaire, le télescopage culturel et les formules mathématiques habitent ces poèmes². Déjà, la figure du philosophe autrichien du début du XX^{ème} siècle, Ludwig Wittgenstein, qui s'est occupé toute sa vie de démontrer les limites du langage et les méandres de la faculté cognitive de l'homme, dans un style très fragmentaire et concis, plane sur l'ensemble de ces recueils³. *Carne de Pixel*, paraît en 2008, après la publication remarquée de *Nocilla Dream*, ce qui permet à l'auteur de voir publier ce quatrième recueil dans une maison d'édition indépendante barcelonaise, DVD, dont la collection consacrée à la poésie jouit d'un certain renom au sein du milieu poétique. Très récemment, pendant l'été 2012, Alfaguara a publié une nouvelle édition de *Siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* et la collection poésie de Visor a publié au même moment le recueil *Antibiótico*.

La production littéraire de Fernández Mallo penche donc quantitativement du côté de la création poétique. Ce sont pourtant ses productions narratives, la trilogie *Nocilla* et *El hacedor* (de Borges), *Remake*, qui ont suscité l'intérêt, mais aussi les foudres, de la critique spécialisée. Le passage d'une maison d'édition modeste, Candaya, qui a publié *Nocilla Dream* en 2006, à la puissante Alfaguara, qui a publié *Nocilla Experience* en 2008 et *Nocilla Lab* en 2009, indique l'impact de l'incontournable premier roman, dont n'ont jamais joui les recueils de poèmes.

Les trois volets de cette trilogie, dont le rayonnement a permis la révélation d'écrivains ayant des accointances avec Fernández Mallo, peuvent être considérés comme

¹ Ce recueil a été publié à nouveau par Alfaguara en 2012. Dans le prologue de cette nouvelle édition, Fernández Mallo témoigne de la diffusion laborieuse et restreinte de cet ouvrage.

² L'auteur déclare lui-même cette filiation lors d'un entretien où, interrogé sur son premier recueil, il affirme ce qui suit : « es un libro en que se perfilan muchas cosas que hice luego, no todas, porque en verdad mi libro medular y de inflexión real es *Joan Fontaine Odisea*, que prefigura lo que hubo luego, pero en *Yo siempre regreso* identifico mi voz » (Corominas, 2012).

³ Le titre du premier recueil est une référence manifeste au premier essai de Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, et le portrait du philosophe apparaît sur la couverture de *Creta Lateral Travelling*.

une « application pratique » des propositions « postpoétiques » que l'auteur expose dans l'unique essai publié à ce jour, *Postpoesía* (Anagrama, 2009)¹. Cet essai n'est cependant pas isolé puisqu'il est issu de deux articles publiés plusieurs années auparavant dans des revues spécialisées, jetant déjà les bases de ce programme qui prétend donner de nouvelles perspectives de création à la poésie espagnole². Malgré une facture très peu conventionnelle, cet ouvrage se retrouve finaliste du prix de l'essai Anagrama l'année de sa publication. Les collaborations régulières de l'écrivain à des revues spécialisées (*Lateral*, *Quimera*, *Qué leer*) et, plus récemment, aux suppléments culturels de périodiques nationaux comme *Babelia* ou *El Cultural*, sont la plupart du temps une forme plus élaborée de ce que le lecteur de Fernández Mallo peut lire quotidiennement sur son blog³. Cette plateforme accessible à une infinité de visiteurs potentiels, est pour cet écrivain le moyen de faire la promotion de ses livres en annonçant leur publication et en postant les critiques parues dans les médias, mais constitue aussi un véritable laboratoire poétique. La production romanesque de Fernández Mallo, qui propose dans le même temps un regard critique sur son écriture, nous semble par conséquent incontournable pour appréhender de manière approfondie le roman mutant.

Vicente Luis Mora est le second auteur que nous avons choisi pour représenter ce mouvement. Jouissant d'un renom beaucoup moins important que Fernández Mallo pour son œuvre littéraire, il est généralement l'un des premiers à figurer parmi les rangs des écrivains revendiquant le nécessaire renouveau des Lettres espagnoles. Né en 1970 à Cordoue, il n'est pas directement issu d'un cursus littéraire puisque c'est une formation de juriste qu'il choisit de suivre dans un premier temps, avant de se diriger vers la philosophie et les lettres. Il a soutenu une thèse de littérature espagnole contemporaine en 2009.

Ce parcours montre la préoccupation littéraire de cet auteur qui a publié depuis 2006 cinq essais de critique culturelle qui s'attachent, tous depuis une perspective différente, à ausculter la culture contemporaine, plus particulièrement littéraire, et à proposer de nouvelles perspectives de création. Mora divise généralement l'ensemble de la production littéraire actuelle en trois groupes concomitants : la *tardomodernidad* rassemble la majorité des écrivains qui publient aujourd'hui et dont les romans respectent

¹ Selon l'auteur les trois *Nocilla* étaient écrites en 2005, ce qui signifie que le pendant théorique est postérieur à son œuvre littéraire.

² Les deux articles qui inaugurent le concept de *Postpoesía* sont : « Poesía postpoética: hacia un nuevo paradigma » (*Lateral*, décembre 2004) et « Poesía postpoética: un diagnóstico. Una propuesta », (*Quimera*, Juillet-août 2006).

³ <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>

les normes romanesques que sont la linéarité du récit, l'unité de temps et d'espace, la description détaillée des personnages et une structure close ; la *posmodernidad* regroupe selon lui les écrivains mutants dont l'œuvre est marquée par la discontinuité de l'instance temporelle et spatiale, le mélange des cultures élitistes et populaires, la dissolution du personnage, l'importance des Nouvelles Technologies et une structure ouverte. Il dépasse la traditionnelle lutte entre Anciens et Modernes en proposant une troisième catégorie, nommée *Pangea* dont la principale caractéristique serait l'ancrage dans un temps présent absolu peuplé par des personnages fantasmatiques évoluant dans des non-lieux dont on ne sait trop s'ils sont réels ou virtuels, et où les références technologiques deviendraient structurelles et non plus interdiscursives :

En Pangea esa división (entre las categorías del conocimiento humano) ha cesado, y el arte pangeico se caracteriza precisamente por esa superación, por generar estética desde una idea simbiótica de las antiguamente distintas ramas del conocimiento humano, imbricadas ahora en una continuidad rizomática, alimentada por la idea de flujo, puesto que eso es, en última instancia, lo que nutre la matriz de bytes fluyentes que rige indistintamente Internet, la televisión digital terrestre, los teléfonos móviles y cualquier otra comunicación digital a distancia (Mora, 2007 : 74)

Cette dernière catégorie, la seule à ne pas bénéficier d'exemples précis, semble tenir de la projection plus que de la réalité, mais il sera indispensable de la mesurer à l'aune des propositions esthétiques présentes dans l'œuvre littéraire de cet auteur. C'est effectivement grâce à la teneur de ses essais, résultats de collaborations répétées dans de très nombreuses revues littéraires (*Clarín*, *Contrastes*, *Quimera*, *Mercurio*, *Ínsula*), de contributions à des colloques et surtout de l'activité critique soutenue qu'il mène sur son blog, *Diario de lecturas*¹, que Vicente Luis Mora s'est fait une place dans le champ littéraire espagnol.

Parallèlement à son activité de critique et de directeur de l'Institut Cervantès d'Albuquerque, puis de Marrakech, l'écrivain cordouan est l'auteur de sept recueils de poèmes publiés pour la plupart chez Pre-textos entre 1999 et 2009. La poésie est pour Mora le moyen le plus à même d'interroger les frontières de la subjectivité, les fragiles contours de l'identité et les multiples possibilités de la représentation de soi.

¹ Le blog (<http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/>) a été élu meilleur blog de critique littéraire de l'année 2010 par *Revista de Letras*.

Sa production romanesque est quantitativement, et c'est là un point qu'ont en commun les deux auteurs, moins importante que sa production poétique. Après avoir exploré le territoire de l'intime au sein des recueils de poésie, c'est le rapport du sujet au monde urbain et actuel que Mora tente de saisir dans les différents volets du projet *Circular*. Ce projet, qualifié par son auteur d'*obra en marcha*, se déploie à ce jour à travers deux volets. Le premier, *Circular*, publié chez Plurabelle en 2003, est prolongé par *Circular 07. Las afueras* qui paraît en 2007 chez Berenice. Ces deux livres sont marqués par une transgénéricité qui permet de rassembler le fragment, le poème, l'essai, le micro-récit ou la chanson. Le télescopage générique constant provoqué par la juxtaposition de fragments et la tension créée au passage de l'un à l'autre demandent à être interrogés. La pluralité des discours, dont le facteur commun est un ancrage dans l'espace périphérique de la ville de Madrid, semble s'inscrire dans une volonté de saisie du réel sans pour autant répondre aux contraintes esthétiques liées au roman réaliste. D'autres « versions » de ce projet en cours de création ont été annoncées par Mora mais n'ont, à ce jour, pas été publiées. Deux autres publications, *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010) et le numéro 322 de la revue *Quimera*, apparaissent également comme les deux facettes d'un même projet visant à détourner les moyens factuels et quotidiens de transmission de la réalité (blogs, journaux, revues, entretiens) afin d'interroger l'état des frontières de la fiction dans le monde actuel.

Nous constatons qu'Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora gravissent le mont du champ littéraire depuis deux versants différents. Le premier passe par une perception du monde profondément modelée par les sciences dures, tandis que le second utilise les outils de la critique, toutefois les deux auteurs livrent une production narrative qui semble porter les marques de la recherche, de la quête du réel. Par l'évolution constante de leurs activités critique, poétique et romanesque, tous deux sont en mouvement et, par conséquent, le cliché photographique permettant de fixer les propriétés caractéristiques d'un hypothétique roman mutant semble difficile à saisir. Il nous semble cependant indispensable de proposer une analyse au présent de ces créations littéraires qui, en interrogeant le rapport du roman à la fiction, touchent les contours d'une réalité toujours plus saturée de fictions extra-littéraires.

Nous avons choisi parmi l'œuvre plurielle de ces auteurs d'isoler la production narrative afin de privilégier l'approche narratologique, au travers d'une analyse systématique des techniques et des structures déployées dans ces récits. Au vu de la labilité générique des textes, il faut cependant justifier ce corpus d'étude de sept oeuvres (six livres

et une revue), dont certains ne manifestent au premier abord aucun lien de parenté avec le roman.

La trilogie *Nocilla*, composée, rappelons-le, de *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) et *Nocilla Lab* (2009) forme un tout, cohérent et insécable. Le premier volet de la trilogie jette les bases thématiques et formelles de la poétique de Fernández Mallo, qui se consolideront dans les deux volets suivants, et évolueront ensuite vers la proposition plus hybride encore que représente *El hacedor (de Borges), Remake* (2011). Les trois romans de la trilogie s'articulent autour de fragments textuels d'extension variable qui, multipliant les diégèses, mettent en relation les destins éloignés d'un Argentin vivant dans un aparthotel des périphéries de Las Vegas, les habitantes d'un bordel au bord du désert ou encore un vieil homme qui a choisi de vivre dans un aéroport de Singapour. Entre ces portraits de personnages, s'insèrent des unités textuelles issues de documents factuels. Ces îlots textuels viennent suspendre la progression de la diégèse déjà brisée. Cette hétérogénéité textuelle s'accroît avec le second volet, *Nocilla Experience*, qui élargit encore le champ du non-littéraire avec l'inclusion de passages entiers reproduisant des répliques de films ou des interviews de musiciens. Les trames narratives se multiplient, ouvrant l'espace référentiel à de nouvelles marginalités topographiques et individuelles. Le dernier volet vient fermer la trilogie en exposant la genèse du projet à travers une écriture auto-référentielle. Ce dernier volet fragilise plus encore la stabilité de l'objet romanesque dans la mesure où l'auteur y inclut des dessins et des photos et décide de clore la trilogie par une bande dessinée. Cette hétérogénéité croissante serait-elle le signe d'un effacement des contraintes liées au genre du roman ?

La contrainte semble néanmoins devenir fédératrice dans *El hacedor (de Borges), Remake* qui s'annonce, dès son titre, comme une version du recueil de nouvelles *El hacedor* publié par l'écrivain argentin en 1960. Fernández Mallo s'approprie le prologue, certains passages et les titres de l'ouvrage original pour écrire ce remake qui a créé la polémique que nous savons. L'appropriation du livre de Borges est aussi sujette à de nombreuses expérimentations littéraires qu'il conviendra d'analyser. Chaque fragment de ces quatre livres semble poser finalement la même question : l'absence de limites, qu'elles soient génériques, sémiotiques, stylistiques, géographiques ou même juridiques, ne pèse-t-elle comme une menace sur l'œuvre romanesque, qui se verrait condamnée à la dissolution du non-sens ? Ou bien est-elle le moteur de l'ouverture des possibles narratifs, dont le sens ne passerait pas par l'unité et la continuité ? Malgré leur caractère hybride et hétérogène, ces quatre livres de Fernández Mallo présentent des constantes formelles qui construisent

une véritable esthétique littéraire mais amorcent aussi une évolution : l'échappée du roman sur des territoires allogènes nous conduit à interroger la notion même de littérarité, mais également à prendre en compte le rapport qu'entretient le roman avec ces territoires.

L'œuvre narrative de Vicente Luis Mora nous a paru la plus à même de dialoguer avec les interrogations suscitées par l'écriture de Fernández Mallo dans la mesure où elle se présente, depuis des choix esthétiques différents, comme une tentative de saisie du réel dans sa manifestation la plus abrupte. Si les possibilités créatives ouvertes par les Nouvelles Technologies sont un terrain de recherche constant chez Vicente Luis Mora, le point de contact le plus évident entre les deux écrivains est la dimension poétique qui traverse leur écriture. Réconcilier, après l'expérimentalisme du Nouveau Roman ou les récits nihilistes de la postmodernité, Réel et Poésie, tel est le projet que semblent mener ces deux écrivains dans les œuvres qui constitueront ce corpus d'étude. C'est dans cette perspective que les trois œuvres romanesques de Vicente Luis Mora ont été retenues. Nous avons cependant choisi d'écarter le premier volet du projet *Circular* dans la mesure où *Circular 07* (2007) est en réalité une version augmentée de *Circular* (2003). Sans pouvoir affirmer que le second volet contient entièrement le premier, nous avons considéré les modifications suffisamment minimales pour ne pas avoir à charger le corpus d'un ouvrage qui est techniquement beaucoup moins abouti que la seconde version. Nous ne nous interdirons pas toutefois d'y faire référence ponctuellement.

Alba Cromm (Seix Barral, 2010) et le numéro 322 de la revue *Quimera*, paru en septembre 2010, ne peuvent être étudiés séparément tant ces deux textes semblent représenter les deux facettes d'un même projet. *Alba Cromm* est un texte publié dans une collection dédiée au roman qui pastiche une revue masculine, *Upman*, une publication de l'année 2017. Le choix de la dystopie – en tant qu'utopie renversée – semble être un prétexte pour exacerber les travers les plus préoccupants de la société actuelle, tels que le lieu de non-droit que représente Internet, la construction de l'identité infantile dans un monde dominé par le virtuel, ainsi que l'image de la femme dans un milieu professionnel (la police) dominé par l'homme. Le support journalistique permet à l'auteur de traiter l'affaire Alba Cromm, qui a mené cette commissaire à arrêter un dangereux pédophile sévissant sur le net, comme un dossier composé de pièces hétéroclites. La trame est médiatisée par les formats textuels qui transmettent quotidiennement l'information tels que des articles, des extraits de blogs, de journaux intimes, des enregistrements de conversation ou des mails. Le format de la revue autorise également l'auteur à introduire tout un appareil iconographique (publicités, annonces, photos) ainsi que des fragments n'ayant pas

de rapport direct avec l'intrigue (interviews, critiques de livres et d'objets divers), mais qui semblent pourtant participer à la construction de l'univers fictionnel. La même année, Mora signe le numéro 322 de *Quimera*, l'objet le plus hybride de ce corpus, car il ne s'agit pas cette fois de feindre le format de la revue : ce texte est véritablement un exemplaire en apparence classique de la revue de critique littéraire espagnole *Quimera*. Ce numéro n'a pas de personnages ni d'intrigue mais, intégralement écrit par Vicente Luis Mora qui y invente auteurs, journalistes, romans, poèmes et essais, constitue un artefact littéraire à part entière. Si *Alba Cromm* relate une affaire de *hacking* informatique¹, *Quimera* 322 est effectivement un *hacking* littéraire. Là où Fernández Mallo expérimente les différentes possibilités créatives ouvertes par l'informatique et Internet, Mora investit l'espace littéraire pour sonder l'impact d'un usage accru des Nouvelles Technologies sur la perception de soi et du monde.

Nous avons choisi de réunir dans ce corpus d'étude l'ensemble de ces œuvres qui nous semblent constituer un matériel littéraire susceptible de modifier les catégories narratologiques traditionnelles mais qui éclairent aussi les mutations que subissent aujourd'hui la figure de l'écrivain, l'objet-livre ainsi que la pratique de lecture.

Le corpus choisi pour soutenir cette étude témoigne d'une volonté de mener un travail qui se voudra essentiellement littéraire et s'attachera à analyser avec précision les stratégies narratives qui traversent ces récits. Ce corpus est pourtant composé de textes hybrides, que l'invasion du récit par un discours factuel, mais aussi des réflexions de type essayistiques, métanarratives ou autofictionnelles situent aux frontières de la fiction. Le travail de l'espace de la page, l'inclusion de l'image, ainsi que le débord de ces textes sur d'autres domaines de création et d'expression nous conduiront à aborder le champ littéraire selon un angle qui dépasse les analyses purement narratologiques. Le cas mutant n'est, à cet égard, pas isolé dans le panorama littéraire actuel. En effet, l'accès toujours plus facile à un grand nombre de productions culturelles, la fluidité accrue entre les sphères sémiotiques, notamment au contact des TIC, font que le nombre de romans que la critique a du mal à faire tenir dans les cadres établis de la narratologie n'est désormais plus négligeable. Pourtant, ces créations originales sont encore trop souvent exclues de l'histoire de la littérature. Un exemple frappant de cette posture « excluante » est le dernier ouvrage de Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* (Seuil, 2001), où l'auteure tente, dans la

¹ Ce mot d'origine anglo-saxonne est utilisé en français comme en espagnol pour désigner l'activité qui consiste à détourner un programme informatique de sa fonction première.

lignée de Kate Hamburger (*Logique des genres littéraires*, 1977), d'établir les frontières entre les récits fictionnels et factuels. Ses arguments semblent fragiles car elle désigne elle-même des œuvres qui ne correspondent ni à l'une ni à l'autre catégorie et les relègue au statut de contre-exemples ou de « cas limites », de « dérapages occasionnels » (Cohn, 2001 : 49). La proposition de cette éminente narratologue est finalement de contraindre le texte littéraire à s'adapter au cadre classificatoire, sous peine d'en être écarté. La démarche « corporatiste » de Dorrit Cohn, qui vise sans doute à protéger la discipline de toute impureté, au risque d'assister à une véritable invasion barbare est réfutée par Gérard Genette dans *Fiction et Diction*, où il défend une posture plus ouverte, et semble au contraire se réjouir du dynamisme dont fait preuve la littérature, car selon lui les : « seules formes pures, indemnes de toute contamination [...] n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien » (Genette, 1991 : 93).

Selon Frank Wagner, qui reprend dans « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux » les termes de ce débat, « l'approche genettienne revient à affirmer que ce n'est pas aux textes qu'il appartient de se conformer à des cadres taxinomiques idéaux et préétablis, mais au contraire à ces cadres d'évoluer, au risque de l'atomisation, pour rendre compte des mutations scripturales » (Wagner, 2006). Genette se place donc dans une démarche inclusive face aux éventuelles mutations de la fiction, sans apporter une grille d'approche systématique.

C'est également une posture globalement ouverte qu'adopte Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (Schaeffer, 1999) affirmant qu'une œuvre de fiction est capable d'intégrer ponctuellement des énoncés non-fictionnels sans pour autant cesser d'être une fiction¹. Les récents travaux universitaires qui abordent les textes depuis une approche transgénérique ou transversale² témoignent de l'intérêt de la recherche pour ces écrits qui semblent inclassables et qu'il est indispensable, pour ne pas céder au simple « catalogage » face à la multiplication éphémère des tendances, d'aborder avec des outils narratologiques adaptés.

Pour ces écrivains qui considèrent la littérature comme un projet, le livre apparaît comme un nœud dans un réseau, certes central et essentiel, mais autour duquel gravitent

¹ « Dans la mesure où il dépend du cadre de la feintise ludique partagée, le caractère fictionnel d'une représentation est une propriété émergente du modèle global, c'est-à-dire que c'est une propriété qui ne saurait être réduite à – ni être déduite de – la sommation du caractère dénotatif ou non des éléments locaux que ce modèle combine » (Schaeffer, 1999 : 224).

² Nous pouvons citer l'ouvrage dirigé par Philippe Forest et Michelle Szkilnik intitulé *Théorie des marges littéraires* (2005), ou encore les travaux de l'équipe de recherche « Marges » dirigée par Gilles Bonnet à l'université Lyon III, qui s'attache à l'étude des frontières entre le texte littéraire et ses marges théoriques, critiques, philosophiques, esthétiques.

tout un ensemble de facteurs qui le marquent d'une manière définitive. Afin de servir ces textes et de les saisir dans toute leur complexité, il faudra donc accepter d'analyser leurs débords intersémiotiques et ajouter pour cela aux outils narratologiques classificatoires, puisqu'ils nous y engagent, des analyses transversales¹, mais également des approches esthétiques concernant les arts visuels, l'architecture ou encore la musique, qui semblent dépasser l'écho thématique ou interdiscursif pour venir modifier jusqu'à la structure de ces romans. Car si nous acceptons la validité du « principe de fictionnalisation » forgé par Genette, selon lequel tout emprunt à la réalité ou à un autre champ se teinte de fiction au sein d'un milieu majoritairement fictionnel, il nous semble cependant indispensable de déterminer la nature de ces transactions de manière plus précise, d'explorer enfin ces « coutures » qui permettent le glissement d'un genre à l'autre et d'un système sémiotique à l'autre.

Le rapport à la fiction sous-tend évidemment le problème de la référentialité et donc du rapport au réel, c'est pour cette raison que l'un des objectifs de ce travail de recherche sera de situer ces mutations du roman non seulement au sein de leur environnement littéraire mais également de les aborder comme un phénomène profondément ancré dans le monde contemporain. Pour appréhender les constructions structurelles et diégétiques de ces romans, nous aurons recours à des analyses philosophiques et sociologiques susceptibles de nous apporter des clés pour saisir les évolutions culturelles, sociales, urbaines et économiques du monde contemporain que reflètent ces romans. Nous compléterons les propositions postmodernistes largement palpables dans le roman mutant (Virilio, Balandier, Jameson, Lyotard, Zizek) par des analyses plus récentes qui dépassent le paradigme postmoderne et s'attachent à décrire les conditions de l'espace urbain actuel (Auger, Koolhaas). Car si les théories postmodernes sont très présentes dans le texte mutant, le propos de ces romans semble en dépasser le *statu quo*, ce qui nous mènera à interroger le concept d'altermodernité (Bourriaud, 2009).

La mise en œuvre de nombreuses stratégies narratives qui modifient profondément les instances auctoriales et lectoriales, la multiplication d'inclusions extra-littéraires et extra-textuelles, ainsi que l'exploitation de possibilités de création ouvertes par les Nouvelles Technologies, nous conduiront à comprendre le texte mutant non pas uniquement dans la relation qu'il entretient avec les catégories narratologiques, mais aussi dans son rapport avec la réalité socioculturelle. Les études sur l'évolution du livre

¹ À titre d'exemple, nous pouvons citer *Architecture et texte* coordonné par Philippe Hamon ou encore les travaux de l'influence de la science dans le texte littéraire de Bernard Joly.

(Chartier, Vandendorpe), les enjeux d'un texte ouvert (Barthes, Eco), mais également les analyses les plus récentes sur l'hypertexte de fiction (Borrás, Clément, Hayles) nous seront indispensables afin d'examiner à partir de ce corpus d'étude l'influence de l'entourage technologique actuel sur le fait littéraire lui-même.

Il faudra élargir encore le prisme d'approche pour replacer ces romans dans un contexte culturel plus large et déterminer en quoi le roman est également le résultat de conditions culturelles, économiques et sociales (Escarpit, 1970), que l'on doit, pour en mesurer la portée dans la société espagnole actuelle, situer par rapport à son champ culturel (Bourdieu, 1991).

Ce parcours nous entraînera dans des domaines qui ne sont pas exclusivement littéraires mais le texte sera toujours celui qui nous y accompagnera, et c'est exclusivement dans une démarche herméneutique de respect par rapport à la multiplicité du récit que nous accepterons d'employer les outils d'analyse que les écrivains, par le biais de leurs romans, nous mettent eux-mêmes entre les mains. On pourra reprocher à cet agencement de ne laisser qu'une place minoritaire à l'étude purement narratologique du texte littéraire. Il n'en est rien. Chaque paragraphe de cette étude, c'est notre intention, sera motivé par le texte de fiction littéraire. Nous soutenons pourtant que ce dernier ne s'est pas développé dans « l'éprouvette du poéticien », qu'il manifeste au contraire une grande perméabilité au monde extérieur qu'il est indispensable de prendre en compte. Par conséquent, encouragés par l'enthousiasme inclusif auquel incite le Genette de *Fiction et diction*, nous nous efforcerons autant que possible d'éviter de forcer le texte à tenir dans les catégories narratologiques établies et d'adapter au contraire ces outils d'analyse à ce corpus d'étude.

Les textes de ce corpus d'étude ont des frontières poreuses qui laissent le réel s'infiltrer et influencer l'écriture littéraire, à l'inverse, ces romans présentent un certain nombre d'anomalies qui perturbent des instances aussi fondamentales que celles d'auteur, de lecture et d'œuvre littéraire. Ce travail a donc pour objet ce mouvement d'influences mutuelles entre le roman et l'état actuel de la réalité socioculturelle. C'est ainsi dans une démarche à la fois essentiellement littéraire mais capable d'ouvrir les catégories de la narratologie fictionnelle à d'autres systèmes sémiotiques, lorsque le texte l'exige, que nous nous proposons de comprendre comment émerge une littérature qui prétend renouveler l'ensemble de la pratique littéraire afin de représenter dans l'espace de la fiction les mutations sociales, économiques et technologiques du monde actuel. L'analyse d'un corpus de sept textes qui interrogent les notions de fiction et de littéarité, mais qui

remettent également en question la pérennité de l'unité texte/œuvre/livre et de l'autorité de l'écrivain sur ces instances désormais dispersées nous permettra d'éclairer ces enjeux.

Nous avons choisi d'aborder dans un premier temps ces romans par une approche narratologique consistant à analyser le traitement des instances qui fédèrent tout roman : la progression textuelle, l'espace, le temps et les personnages. Ce choix est motivé par la question de la référentialité, incontournable pour aborder ces romans dont on ne sait s'ils se placent du côté poématique¹ et auto-référentiel ou du côté réaliste et référentiel du prisme littéraire. Ces écrivains sont entrés en littérature par la poésie et investissent leurs romans comme de véritables laboratoires de création dans lesquels ils font subir au récit une série de modifications, en particulier la scission de sa progression linéaire en une multitude de fragments, qui vont altérer les unités de temps et d'espace. De la même manière, les manipulations de la matière textuelle interrogent les limites du langage selon une approche qui s'inscrit dans la veine du roman expérimental ou poématique.

Pourtant, ces romans sont profondément arrimés à la société contemporaine. Saisir le réel dans sa manifestation la plus directe, arpenter les espaces les plus désaffectés, en dépeindre les habitants, examiner ou explorer, semble être le souci commun de ces deux écrivains qui se placent ainsi dans une volonté de témoigner d'un état du monde. Tenter de comprendre comment ces romans articulent le paradoxe consistant à cultiver la dimension auto-référentielle (métafiction, autofiction et passages essayistiques), tout en laissant le réel s'infiltrer dans chaque fragment, répondant ainsi à « l'appel inouï du réel » évoqué plus haut, sera l'objet de la première partie de cette étude. Une étude de l'organisation du roman par la juxtaposition systématique de fragments textuels nous mènera à interroger la validité d'une construction réticulaire du roman mutant. La mise en place d'une progression du récit dépourvue de linéarité et d'unité influencera bien évidemment l'ancrage spatio-temporel de ces textes, ainsi que l'apparition de personnages qui semblent avoir du mal à endosser le rôle de protagoniste.

Nous constaterons dans un deuxième temps qu'au brouillage des instances qui disciplinent d'ordinaire le récit et aux transactions permanentes qui s'établissent avec d'autres discours et d'autres genres, il faut ajouter la traversée de la frontière – plus étanche encore que celle qui sépare le roman des autres textes – qui distingue la littérature et les autres systèmes sémiotiques. Tout se passe comme si ces romans, en faisant exploser le carcan qui protège d'ordinaire la sphère romanesque de la prose poétique, de l'écriture

¹ Nous reprenons et traduisons l'opposition que fait Gonzalo Sobejano entre le roman poématique (*poemático*) et le roman testimonial (*testimonial*) (Sobejano, 2003 : 99).

journalistique ou de la communication quotidienne, s'exposaient à un contact permanent avec d'autres sphères sémiotiques, et s'en trouvaient profondément modifiés. Les textes évoquent, citent et s'approprient de manière si prégnante le discours propre à l'art visuel, à la musique, à l'architecture ou à la science, qu'il nous faudra étudier dans une deuxième partie la nature et les enjeux de ces continuelles échappées vers le dehors, autour de la notion de littérature de l'abord. Cependant, il sera nécessaire de contrebalancer cette extraversion du texte par l'analyse du retour que le texte opère sur lui-même dans la mesure où la réitération de passages réflexifs et métafictionnels caractérise la fiction.

Il nous faudra dans un troisième temps élargir encore notre point de vue afin de mesurer les retombées de ces mutations du texte sur son environnement socioculturel proche et savoir comment elles viennent modifier la pratique créative de l'écrivain, qui altère les caractéristiques matérielles du livre, mais bouleverse aussi le travail du lecteur de romans. Nous interrogerons ainsi dans la dernière partie la pragmatique du roman mutant. Pour ce faire, nous déterminerons d'abord le contexte socioculturel d'émergence de ces œuvres, ce qui nous conduira à sonder le rapport à la culture écrite de ces auteurs, que l'on dit « menacée » par l'invasion de la fiction cinématographique et télévisuelle. Le degré de pénétration de la culture populaire au sein d'un roman qui ne s'y assimile pourtant pas, nous donnera un certain nombre d'éléments pour situer l'œuvre de ces écrivains dans le champ littéraire espagnol. Les conditions d'émergence de ces romans nous fourniront les clés qui nous serviront à aborder l'un des aspects les plus troublants de ces romans : l'appropriation. Nous verrons ainsi que cet aspect est un trait formel du texte mais qu'il a une lourde conséquence sur l'instance auctoriale, qui n'apparaît plus, dès lors, comme la source authentique et unique de l'œuvre.

Le travail de l'écrivain évolue et par conséquent, le moyen par lequel la littérature devient communication, le livre, est en pleine mutation. À l'heure des liseuses, des tablettes électroniques et de l'hypertexte de fiction, l'objet qui demeure depuis plusieurs siècles l'intermédiaire privilégié de la connaissance semble prendre le chemin de sa dématérialisation. Tout progrès technique modifie non seulement le support de communication mais remodèle aussi les pratiques de création et c'est le cas pour les productions littéraires non-digitales que sont les romans mutants. Les œuvres de ce corpus d'étude ont toutes été publiées sous un format imprimé traditionnel, pourtant, nous verrons comment l'œuvre ne se réduit pas au livre, et devient ce que nous nommerons « le roman augmenté ».

Il restera à analyser comment toutes ces évolutions modifient le travail du lecteur, sans que l'œuvre ne serait pas accomplie. Malgré le format traditionnel du livre imprimé, nous interrogerons un grand nombre de similitudes avec l'hypertexte de fiction qui contraindront le lecteur à adapter sa lecture à un texte paratactique, elliptique, réticulaire, imagé et transgénérique. Le rapport plus fluide entre création et réception se prolongera dans une relation étroite entre l'auteur et le lecteur autour du blog qui transforme, ne serait-ce que le temps d'un billet, le lecteur en écrivain.

Afin d'atteindre le maximum de netteté dans l'appréhension des mutations contemporaines du roman espagnol, nous avons donc choisi d'organiser notre propos selon une approche concentrique. Le centre de cette perspective demeure le texte littéraire, mais sa circonférence croît suivant trois couronnes successives : l'étude architectonique s'attachera à décrypter le rapport au réel des romans du corpus d'étude à travers une analyse narratologique de ses manifestations ; l'étude poétique adoptera une démarche trans-sémiotique articulée autour de la notion d'abord ; l'étude pragmatique aura pour but de mesurer les évolutions socioculturelles qu'impliquent ces textes.

PREMIÈRE PARTIE

ARCHITECTONIQUE DU ROMAN MUTANT :

UN RÉEL IN-FILTRÉ

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité*

Introduction : des frontières liquides

Quand la ville n'est plus qu'un entrelacs de réseaux et de flux, quand le quotidien s'articule autour d'un nombre toujours plus grand d'écrans, quand tout est accessible tout le temps, quand on peut assister en direct et simultanément à la remise du prix Miss Monde, à un ballet russe et à un massacre perpétré au Moyen-Orient, le monde semble si proche qu'il en devient flou et confus. Cette équivalence généralisée de stimuli quotidiens, qui s'imposent comme des flashes d'information, aveuglants et décousus, sans transitions ni répit, libère-t-elle l'interstice nécessaire à la construction d'une vision d'ensemble ? Les court-circuits permanents liés à un bombardement d'information mènent-ils au vide de la pensée ?

Le monde sans liens, qui ne fait penser à rien d'autre qu'à lui-même, se manifeste dans une autosuffisance repue qui donnait déjà la nausée à l'Antoine Roquentin sartrien du début du siècle dernier. Au cours du siècle, cette nausée évolue en un repli sur l'individu de l'ère du vide¹. L'articulation entre les deux siècles est marquée par la pénétration des Nouvelles Technologies dans l'espace privé, provoquant la virtualisation des rapports économiques et sociaux, de la finance à la rencontre amoureuse. Dès les années quatre-vingt, Jean Baudrillard développe dans ses essais la notion de simulacre et va jusqu'à décrire le réel comme une succession d'images de synthèse. Avec la multiplication des moyens de diffusion du récit, qu'il soit cinématographique, télévisuel, ou qu'il prenne des formes nouvelles dans le jeu-vidéo, les univers virtuels², les blogs ou les réseaux sociaux, les premières décennies du XXI^{ème} siècle ont du moins confirmé que la littérature est définitivement concurrencée sur son terrain originel, la fable. Si la fiction attaque sur tous les fronts, s'infiltrant dans la réalité la plus prosaïque, quel est le terrain que peut et que doit occuper aujourd'hui la littérature ?

La réponse n'est bien évidemment pas univoque mais la voix funeste qui s'élève depuis la fin du siècle dernier et qui prédit sa fin prochaine³ est largement démentie par le

¹ En référence à *L'ère du vide*, un ouvrage critique sur l'individualisme contemporain publié par Gilles Lipovetsky en 1983.

² Programmes informatiques en ligne tels que Second Life (2003) aussi nommés « métavers » qui permettent aux utilisateurs d'incarner un personnage virtuel et d'interagir avec d'autres avatars.

³ *Postlittérature* de Richard Millet est un bon exemple de cette tendance catastrophiste qu'Alexandre Gefen répertorie dans un article intitulé « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », (Gefen, 2009).

dynamisme et la multiplicité dont la littérature fait preuve. Le constat de la fin des « métarécits » (Lyotard, 1979) s'est accompagné d'une multiplication des courants esthétiques ; un auteur n'est plus forcément lié à une génération, un mouvement ou une idéologie. En Espagne, les dix premières années de ce siècle on vu cohabiter des littératures de facture très différentes avec, d'un bout à l'autre du spectre commercial, les succès d'une vague de best-sellers (Carlos Luis Zafón ou Arturo Pérez Reverte) ou l'épanouissement du genre de l'autofiction (Juan José Millás, Javier Marías¹), entre autres.

Mais l'écriture de soi, repliée sur les méandres de la réalité intérieure d'un individu, s'est vue concurrencée par des romans qui témoignent de la réalité sociale, économique et culturelle de leur temps. Dès le début du XXI^{ème} siècle surgissent des voix qui refusent de s'échapper à l'intérieur par une rétrospection autotélique, sans choisir pour autant de réduire le roman à la simple fonction d'évasion dans un univers clos et loin des préoccupations actuelles. Nous pensons ici aux formes nouvelles de l'engagement que proposent des écrivains tels qu'Isaac Rosa ou Belén Gopegui et aux textes mutants de Vicente Luis Mora et d'Agustín Fernández Mallo. Les premiers proposent une littérature engagée qui, en réponse à la pression économique et sociale croissante exercée par la société néo-libérale, cherchent à réinjecter le politique dans la littérature, dénonçant de manière manifeste et acerbe les dérèglements qu'une telle société entraîne : la souffrance au travail (Isaac Rosa, *La mano invisible*, Seix Barral, 2011), l'hyperindividualisme ou encore la société de contrôle (Belén Gopegui, *Acceso no autorizado*, Mondadori, 2011). Les seconds ne s'arriment pas au monde en termes d'engagement politique et ne font jamais montre d'une idéologie manifeste. Ils proposent des textes ouverts qui sont des galeries de personnages et de lieux sans liens apparents les uns avec les autres. Cette « déconnexion » entre les fragments s'accompagne d'une pluralité de discours tant factuels que fictionnels. La massification des TIC sont pour eux l'opportunité de créer des textes hybrides, dans un travail de la forme souvent proche de l'expérimentation. Malgré l'abandon apparent de la cohérence, de la continuité et de l'unité, maîtres-mots dans le roman soucieux de représenter le réel, nous soutenons que le roman mutant est porteur d'une tension référentielle, palpable jusque dans les séquences les plus poétiques ou expérimentales. Face à une « déréalisation » croissante de la réalité, ces textes poussent le réel face au miroir. Des textes fragmentés, des narrations décousues, un télescopage

¹ On pourra écouter à ce sujet la conférence que José Carlos Mainer a prononcé le 15/10/2009 à la Fondation Juan March de Madrid intitulée «Lo que queda de los géneros: sobre la autoficción y la postmodernidad » en ligne, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2615>, consulté le 7/09/2012.

permanent des discours et des formes d'expression, nous autorisent à avancer que ces textes cherchent à se débarrasser des filtres qu'impose toute construction narrative conventionnelle afin de rendre au lecteur le réel tel qu'il est : fragmenté, chaotique, composite, où la frontière entre réel et virtuel est toujours plus difficile à délimiter. Ces textes nous mèneraient-ils alors à reconsidérer ce que Roland Barthes nomme le degré zéro de la littérature¹ ?

Le philosophe Alain Badiou nomme « passion du réel » ce mouvement non plus de représentation mais de présentation du réel, qui est selon lui l'obsession majeure de l'art depuis la fin du XX^{ème} siècle. Il développe cette notion dans *Le siècle* qui est reprise dans l'ouvrage du sociologue Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, et appliquée au domaine des arts plastiques par le critique nord-américain Hal Foster dans *Le retour du réel*². Ces constats témoignent d'une perte de substance du réel à laquelle l'art répond par un réel exposé nu, brut, sans la couche de simulacre dans laquelle il est habituellement enveloppé, afin de forcer « une reconnaissance du présent » (Badiou, 2005 : 189) et stimuler ainsi une prise de position du récepteur. Le réel qui s'immisce au sein de la fiction dans son aspect le plus chaotique, livré sans l'appareil narratif censé discipliner tout récit et le rendre « présentable », est ce qui semble caractériser le rapport au réel des textes de notre corpus. Autrement dit, le réel in-filtré dans ces fictions est un réel débarrassé de ses écrans de simulacre, un réel qui, épuré, s'introduit dans l'écriture. Le travail de l'écrivain n'est-il pourtant pas précisément d'ordonner le chaos de la réalité pour le rendre esthétique, harmonieux, ou du moins intelligible ? Un texte qui a l'ambition d'être « à l'image du monde » est-il lisible, et s'il l'est, le lecteur entreprend-il l'effort que suppose toute lecture pour retrouver l'imbroglio urbain dans lequel il évolue chaque jour ? En d'autres termes, une littérature qui se risque à répondre au monde pulvérisé par un texte paratactique n'est-elle pas une littérature à l'agonie ?

Nous proposons donc d'approcher ces textes par le rapport qu'ils entretiennent avec le réel, suivant l'hypothèse selon laquelle malgré des caractéristiques formelles bien

¹ Nous reprenons ici le titre de l'article publié par Roland Barthes en 1953. Il est à ce sujet intéressant de noter que Geneviève Champeau, dans la thèse qu'elle consacre au roman réaliste social sous le franquisme (Champeau, 1993), emprunte également l'expression barthienne pour intituler l'un de ses chapitres. L'enjeu de cette partie est précisément d'établir en quoi le roman mutant, loin des caractéristiques généralement attribuées au roman réaliste, témoigne néanmoins, à partir d'outils narratifs différents, d'une condition sociale, économique et psychique actuelle.

² Publié dans sa version originale en 1996 et en français chez La lettre volée en 2005. Les deux ouvrages cités précédemment sont publiés tous deux en 2005 (*Bienvenue dans le désert du réel* est publié dans sa version originale en 2002) respectivement aux éditions du Seuil et chez Flammarion. Nous reviendrons sur les liens qui unissent les textes mutants et les formes de l'art contemporain dans la deuxième partie de cette étude.

éloignées de celles du roman réaliste du XIX^{ème} siècle ou du réalisme social espagnol de la première moitié du XX^{ème}, ces romans sont en prise avec les préoccupations du monde actuel. Afin de déterminer sous quelles coordonnées s'inscrivent ces romans, il nous faudra analyser les choix « techniques » que ces écrivains ont faits pour construire l'univers de leurs romans. Les structures globales et ponctuelles autour desquelles s'articulent le texte, l'ancrage spatio-temporel, et le peuplement de cet univers par des personnages plus ou moins caractérisés, vont nous occuper dans cette partie afin de mesurer le degré d'affinité que maintiennent ces textes avec la réalité actuelle et de décider enfin si le roman peut réinvestir le réalisme depuis des propriétés qui lui sont généralement étrangères.

Ces choix relevant après tout de l'art d'organiser un espace, celui du roman, afin qu'il soit le plus à même d'accueillir le sens que l'on souhaite y projeter, nous nous croyons autorisés à emprunter aux maîtres de la construction le terme d'architectonique pour l'appliquer, dans le domaine du roman, à l'ensemble des décisions et des parti-pris structurels qui viennent organiser le récit. Avant d'entrer véritablement dans l'analyse des structures du récit, nous poserons la vision générale qu'ont ces écrivains de la littérature à travers une brève étude comparative de la conception mutante et de la conception oulipienne de la littérature. Puis, nous étudierons dans un premier temps les seuils du roman que constituent les incipit et les explicit, ainsi que les stratégies mises en place pour que tiennent ensemble les fragments textuels dont se composent les corps de ces textes. Nous verrons ensuite comment cet agencement singulier du texte sera au service d'un ancrage spatial multiple, mais toujours lié à l'espace de la périphérie. La structure fragmentaire permet également d'installer le récit dans un temps présent sans cesse renouvelé, qui semble capable de s'étirer à l'infini. Il faudra interroger la capacité à dire le réel d'un temps « hors-temps », qui ne semble pas avoir de passé ni de futur. Ces différentes caractéristiques fourniront un décor aux personnages qui vont venir habiter ces récits, dont le manque de « protagonisme », la marginalité et le décalage qu'ils manifestent par rapport à la figure traditionnelle du héros donneront lieu à ce que nous nommerons le personnage hors-champ.

Chapitre 1

Constructions

La palabra construir era una de las más hermosas.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*

I. Le roman infini

I.1 La littérature comme projet : oulipiens et mutants

Les règles (des anciens) sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacherait à ne marcher que sur leurs pas ferait sans doute trop peu de progrès et divertirait mal son auditoire. On court, à la vérité, quelque risque de s'égarer, et même on s'égaré assez souvent, quand on s'écarte du chemin battu ; mais on ne s'égaré pas toutes les fois qu'on s'en écarte. (...) chacun peut hasarder à ses périls¹.

Pierre Corneille

Troubler la progression linéaire de la diégèse, altérer l'unité d'instances fédératrices telles que l'ancrage spatial et temporel, introduire dans le récit de fiction toutes sortes de matériaux qui n'en sont pas (fragments factuels, images, publicités) sont des traits que nous allons analyser, mais dont la simple évocation nous apporte déjà des éléments sur la conception ouverte qu'Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora ont de la littérature. L'altération du schéma actantiel conventionnel, tel que le décrit Greimas dans ses analyses (*Sémantique structurale : recherche et méthode*, 1966), est une activité qu'un groupe insolite d'écrivains français, les oulipiens, ont transformé en contrainte littéraire. L'étude des propositions théoriques de ce groupe révèle de nombreux points communs avec la

¹ Raymond Queneau cite ces mots de Corneille dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p.27.

pratique d'écriture mutante et la mise en regard de ces affinités va nous permettre d'éclairer, avant d'entrer véritablement dans le détail du texte, un certain nombre de choix esthétiques au service d'une idée fondamentale pour aborder le roman mutant : considérer l'espace du roman comme un projet davantage que comme un objet clos et unifié.

Notons d'abord que *Circular 07* de Vicente Luis Mora est l'un des deux volets du projet *Circular*, que la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo se voit complétée par une vidéo, et que ces quatre éléments sont nommés par leur auteur *Proyecto Nocilla*¹. De même, les extensions d'*Alba Cromm* du premier ou d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* du second, ou encore l'expérience que propose Mora avec *Quimera 322* semblent, malgré leur disparité, porter la même tension conceptuelle : le roman n'est pas un « produit fini », il est au contraire un nœud qui fait partie d'un projet littéraire d'une plus grande ampleur. Nous pouvons ajouter également que les nombreuses incursions théoriques à l'intérieur du roman, ainsi que les essais de poétique qui encadrent ces productions littéraires², donnent au texte une dimension métatextuelle de réflexion sur les jeux et les enjeux de la littérature : le récit de fiction ne se manifeste pas seul et autonome, mais bien comme appartenant à un environnement qui met à jour les mécanismes de la pensée et les pratiques de création.

C'est à travers la conception de la littérature comme projet que l'entreprise mutante est par bien des aspects proche de l'Oulipo, né en France dans les années soixante. L'Ouvroir de Littérature Potentielle rassemble des écrivains et des mathématiciens qui réfléchissent ensemble autour de la notion de contrainte afin de renouveler la pratique de création littéraire. Les œuvres issues de ce travail sont nombreuses et l'on compte parmi elles *Mille Millions de poèmes* de Raymond Queneau, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Ces textes partagent avec les romans mutants une indifférence face au disparate ou à l'incomplétude. Mais les affinités vont plus loin.

Dans le premier manifeste de l'Oulipo, François le Lionnais dégage deux directions de recherche : l'analytique (« anoulipisme ») et le synthétique (« synthoulipisme »). La première engage un travail sur « les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui

¹ La vidéo, d'une durée de soixante minutes, présente l'esthétique développée dans la trilogie. Elle est disponible sur le blog de l'auteur. Le terme *Proyecto* est régulièrement employé dans les entretiens publiés dans la presse et apparaît comme un véritable leitmotiv dans *Nocilla Lab* où ce terme porte une majuscule.

² Nous reviendrons longuement sur les incursions de l'essai dans le roman ainsi que des interactions entre la poétique mise en œuvre dans les récits de fiction et les propositions théoriques que les écrivains développent notamment dans *Postpoesia* (Anagrama, 2009) d'Agustín Fernández Mallo et *El lectoespectador* (Seix Barral, 2011) de Vicente Luis Mora dans la deuxième partie de cette étude.

dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné » (Oulipo, 1973 : 17). Il s'agit donc de dégager de nouvelles voies créatives à partir de textes existants. Les pratiques de réécriture, nous le verrons dans la troisième partie de cette étude, sont essentielles dans le roman mutant. Nous avançons d'ores et déjà que la licence qui consiste à disposer de l'œuvre d'autrui convoque immédiatement le travail de remake d'Agustín Fernández Mallo à partir d'*El hacedor* de Jorge Luis Borges, mais également l'omniprésence du texte *Rayuela* de Julio Cortázar dans *Nocilla Experience*. Dans ce deuxième volet de la trilogie, Fernández Mallo introduit un personnage nommé Julio, rapidement identifié par le lecteur comme un fantôme de l'écrivain argentin Julio Cortázar¹. Ce personnage expose et développe par touches, tout au long du roman, la théorie des boules ouvertes² : « A medida que elaboraba una obra llamada *Rayuela*, paralelamente elaboraba una teoría que daba cuenta en clave matemática de cada uno de sus fragmentos, lo que después llamé Teoría de las bolas abiertas o *Rayuela B* » (NE : 47). Pour illustrer le projet de ce personnage, Fernández Mallo consacre trois fragments à la copie d'extraits de l'incipit de *Rayuela*, suivis de la mise en application de cette théorie des boules ouvertes (voir annexe 1).

Au-delà de l'utilisation des textes existants que préconisait l'Oulipo, nous remarquons aussi dans cet extrait l'application de formules mathématiques à la littérature, courante dans les textes de Fernández Mallo, qui, rappelons-le, est physicien, et cherche souvent à rendre dans la littérature l'émotion esthétique ressentie face à des concepts abstraits comme des principes de physique ou des théorèmes de mathématiques³. Le fondateur de l'Oulipo, François Le Lionnais, était lui-même ingénieur chimiste mathématicien et nombreuses sont les expériences littéraires de l'Oulipo basées sur des formules scientifiques. Le « sonnet irrationnel », qui se développe selon le chiffre π , les « poèmes booléens », composés à partir de la théorie des ensembles du mathématicien britannique Georges Boole, ou encore le ruban de Moebius (Oulipo, 1973 : 267) en sont quelques illustrations. Ce même ruban de Moebius a été par ailleurs utilisé pour la couverture de l'édition Alianza Emecé d'*El hacedor* de Jorge Luis Borges (annexe 2). L'occurrence est anecdotique mais prouve bien les affinités qui lient ces pratiques littéraires au-delà de leur origine géographique ou même historique. Ces deux manipulations de l'existant à partir de l'œuvre de Borges et de Cortázar sont

¹ Il y est physiquement décrit assez fidèlement de la manière suivante: « Era alto, muy alto con barba, y con los ojos separados como los de un pez... » (NE : 46).

² L'auteur indique dans la section finale du roman que le principe des boules ouvertes provient d'un texte de théorie des mathématiques écrit par Tom Apostol.

³ Cet aspect sera approfondi dans la deuxième partie de cette étude.

particulièrement significatives, mais elles se manifestent également dans l'ensemble de l'œuvre de ces écrivains à travers l'usage de la citation.

Chez Vicente Luis Mora, ces opérations de traitement de l'existant apparaissent dans *Circular 07* sous la forme de poèmes bivocaux¹ ou plurivocaux (exemple reproduit ci-dessous). Le poème bivocal consiste en une alternance de vers d'un poème existant et de vers originaux. Le plurivocal suit le même schéma, à cela près qu'il a recours à différents auteurs (qui ne sont pas identifiables immédiatement) et qu'il ne présente aucune intervention de l'auteur, si ce n'est la sélection et la composition de l'existant.

CALLE TORREMOLINOS

Con Gloria Fuertes, Charles Dickens, Jorge Luis Borges,
Charles Baudelaire, Gabino-Alejandro Carriedo

Nací en una ciudad grande / tenía que andar mucho / para encontrar un árbol / mi ciudad se encontraba en el centro. Por eso, hablar de su centro era hablar de todo centro. En ella había personas que venían de lejos, de las afueras. Su rostro era de asombro y sus ropas eran distintas a las demás. Mi ciudad quemaba en el verano. Tenía varias largas calles, espaciosas y muy parecidas entre sí, y un sinnúmero de calles pequeñas, que se parecían aún más, habitadas por gentes que se parecían también, que entraban y salían a las mismas horas. Puedo pasear todavía por esa ciudad como si estuviera aquí, como si esperara aún, lánguida y umbría, tras la puerta: Yo atravieso las calles desalmado, buscando al niño aquel que me dejó heridas tan profundas. Puedo ver entre la niebla cómo amanece despacio, como sigue amaneciendo al borde de los parques. Veo a hombres oscuros que apagan, una a una, las lámparas de gas. Las hembras del placer, con el párpado lívido, / reposan boquiabiertas con derrengado sueño. Esta ciudad es la misma todavía, pese al pósito paso del tiempo. Entro en una casa aún sumergida en el silencio y contemplo a una mujer que prepara café. Dentro de su vientre puedo reconocer las primeras formas del rostro de mi hermana. Subo a mi habitación y un niño duerme, ajeno a mi presencia. A través de la ventana, fuera del cementerio del este, / con cruces como trigo / la fosa común se extiende y llega / hasta los pisos de las barriadas pobres. El niño se remueve nervioso; debo de haber entrado en sus sueños sin querer. Tiene una pesadilla. Me marchó escaleras abajo, evitando la sombra de mi padre, que sale vestido y peinado de su cuarto, hacia la cocina. Comprendo las razones de ese niño para acabar siendo yo, quién soportaría una visita como esta en una etapa tan delicada de la vida. Mi ciudad era gris y estaba llena de fines de semana.

¹ Exemple de poème bivocal à partir d'un poème de Pedro Salinas en annexe 3.

La mise en page de ce texte (C07 : 160) induit une lecture suivie des différents fragments sans que s'établisse une quelconque distinction entre les différentes origines. L'écriture en italique semble identifier les fragments issus de poèmes, mais dans la mesure où trois des cinq écrivains sont exclusivement des poètes, le changement de police ne permet pas l'identification de l'auteur. Nous ne sommes pas ici face à une modification de l'existant puisque les extraits ne sont pas manipulés, mais c'est dans la sélection et la composition de l'écriture allographe que Mora pratique ici la création littéraire. Les écrivains sont introduits dans le titre par la préposition « avec », ce qui incite à un rapprochement avec le domaine cinématographique : les auteurs convoqués deviennent des acteurs qui prêtent leur voix afin d'exécuter le scénario du réalisateur, qui n'apparaît pourtant jamais à l'écran.

Chez les oulipiens comme chez les mutants, cette désacralisation de l'original autorise la manipulation, la transformation, la découpe ou la refonte du chef d'œuvre¹. Cette méthode part du principe que tout texte ou extrait de texte, ayant une charge sémantique forte, peut être emprunté et réutilisé dans un autre, afin de l'investir de nouvelles significations, de lui donner en quelque sorte une seconde vie. Dans la postface aux *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, Le Lionnais engage à prendre une telle liberté poétique au risque de froisser la bienséance mais surtout l'instance d'autorité :

N'avez-vous pas, en subissant le choc d'un vers parfaitement réussi, le sentiment attristé qu'il est regrettable qu'on s'en soit servi qu'une seule fois ? Un beau vers épuiserait-il donc toute sa vertu en un seul poème ? Je ne puis le croire. S'il a su très bien dire ce qu'il était chargé d'exprimer, pourquoi diable se casser la tête à transmettre le même message d'une manière qui risque d'être moins bonne ?

(Oulipo, 1973 : 247)

Le Lionnais s'appuie ici sur la poésie dont l'unité de mesure est le vers, mais nous croyons pouvoir affirmer, et ce sans trahir les principes oulipiens, que cette assertion est valable pour la littérature en général, voire pour n'importe quel texte. La manipulation littéraire de textes a priori non-littéraires, constamment à l'œuvre dans les textes mutants (publicité, schéma, slogan ou formule), semble trouver un écho dans les expériences

¹ Le groupe a travaillé sur des méthodes telles que S+7, proposée par Jean Lescure, et qui consiste à remplacer certains mots d'un texte préexistant par d'autres mots de même nature qui les suivent ou les précèdent dans un dictionnaire quelconque (illustrations de ces méthodes dans Oulipo, 1973 : 139).

oulipiennes qui utilisent indifféremment des textes de Ronsard ou ceux qui mettent en scène le populaire Fantômas.

Cette ouverture sur des textes allogènes est du moins ce qu'envisage Jacques Bens, l'un des membres co-fondateur du groupe oulipien, en mentionnant « les dépliants publicitaires » ou des « notes de l'éditeur » : « Car, soutirer la poésie potentielle d'un poème, ce n'est pas rien ; mais la surprendre dans un texte prosaïque, voilà qui nous satisfait davantage » (Oulipo, 1973 : 164).

Un oulipien est allé jusqu'à proposer de créer des poèmes uniquement à partir de ponctuation. La création à partir de signes apparaît chez Fernández Mallo sous la forme de l'ISBN dans *El hacedor (de Borges), Remake*¹ mais également dans la nouvelle « El arrepentimiento de Heráclito » qui devient chez Fernández Mallo un bloc de codes correspondant aux communications émises et reçues depuis les Twin Towers le 11 septembre 2011. Dans la même veine, Mora relate un dialogue amoureux en juxtaposant des signes qui correspondent à des positions sur un jeu d'échec (voir annexes 4 et 5).

Chez les oulipiens, la littérature comme projet place bien évidemment le lecteur au centre du processus de création. *Un conte à votre façon* de Raymond Queneau est un texte arborescent qui inaugure le genre du récit à déroulement multiple, préfigurant en ce sens l'hypertexte de fiction. Sa pluralité sémantique implique une lecture active, qu'il nous faudra considérer comme déterminante dans le cas des romans mutants. Pourtant, poussée par les balbutiements du récit interactif sur ordinateur, l'inauguration du genre par Queneau porte en elle sa rescision. La pluralité proposée par les textes arborescents ou intersectifs, notamment le *Conte* de Queneau, est toute relative ou du moins limitée². Selon Hélène Campagnolles-Catel, ce conte est porteur d'une dimension parodique qui mène à l'interrogation des limites de l'interactivité dans l'œuvre de fiction. Le conte tourne en rond, dénonçant le vide communicationnel et l'impression de manipulation du lecteur, propres aux récits « dont vous êtes le héros » qui commencent à se développer à cette époque. Ce « second degré parodique évident » reproduit également la simulation de liberté propre à une transaction commerciale (Campagnolles-Cateau, 2006 : 148). La subversion formelle mène donc dans ce cas à une subversion des codes économiques en vigueur qui trouvent leur écho dans les écrits de Baudrillard par exemple, paraissant à la même époque.

¹ Nous analyserons ce « texte » dans le chapitre consacré à la lecture de la troisième partie.

² Hélène Campagnolles-Catel parle d'une « pluralisation limitée des routes narratives » (Campagnolles-Catel, 2006 : 139)

Sommes-nous face au même type de contestation dans le cas mutant ? Il faut d'abord rappeler que la structure de ces récits mutants présente effectivement une forme d'interactivité mais ne correspond pas aux schémas arborescents ; nous verrons comment ils s'articulent autour d'une structure en réseau qui est beaucoup moins directive envers le lecteur. La liberté de cheminement laissée au lecteur est donc plus effective que dans les récits intersectifs. D'autre part, il est, nous semble-t-il, erroné de vouloir séparer une désobéissance formelle d'une désobéissance à une norme sociale et économique.

Tout jeu a ses règles et la littérature potentielle de l'Oulipo est presque systématiquement accompagnée d'un « mode d'emploi », autrement dit d'un guide ou notice de lecture qui accompagne le texte (et surtout le lecteur). Ces notices explicatives sont parfois plus précieuses que le texte lui-même, précisément parce que c'est le potentiel qu'impliquent ces expérimentations qui est mis en valeur par les auteurs plus que les poèmes eux-mêmes. L'imbrication de la théorie et de la création est, nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, inhérente au texte mutant bien que sous des coordonnées différentes. Le texte oulipien tout comme le texte mutant, désactive systématiquement l'illusion de réel traditionnellement visé dans le roman réaliste en dénudant les procédés narratifs, en mettant en évidence les ficelles de l'écrivain, notamment par un jeu métafictionnel constant.

Il est communément admis que l'anecdote, l'énigme et le jeu ne sont pas a priori enclins à parler politique et moins encore à être le reflet d'une quelconque idéologie. Raymond Queneau prouve pourtant le contraire avec *Un conte à votre façon*, dont les personnages sont des petits pois et qui, même s'il tient plus du conte pour enfant que du pamphlet, présente une forte charge critique. Il faudra s'attarder plus longuement sur la teneur subversive des textes mutants mais nous pouvons déjà avancer, à partir d'une affinité certaine avec les oulipiens, que ces manipulations littéraires, puisqu'elles engagent le potentiel créatif de l'interlocuteur, s'élèvent contre une uniformisation de la langue et une standardisation des pratiques de création, ce qui est déjà en soi une forme de subversion.

Depuis l'Espagne du XXI^{ème} siècle et sans revendiquer une filiation quelconque avec l'Oulipo, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora réinvestissent ces territoires de la littérature potentielle notamment à partir d'une plus grande accessibilité des textes sur Internet mais aussi des programmes informatiques dont rêvaient les premiers oulipiens¹ et

¹ François Le Lionnais imagine le poème anaglyphique, en trois dimensions qui devrait se lire avec des lunettes spéciales qui ont un verre rouge et un verre vert (Oulipo, 1973 : 285) et affirme que «

que les mutants ont entre leurs mains. Pourtant, le caractère expérimental et les méthodes systématiques déployées à l'Oulipo donnent lieu à des créations littéraires en de nombreux points divergentes des récits mutants. Les notions de contrainte et de systèmes combinatoires, centrales dans le projet oulipien, sont en effet absentes des textes mutants ou du moins pas directement visibles sous la forme du mode d'emploi qui ouvre généralement le texte oulipien. C'est davantage dans la démarche d'une redynamisation des pratiques de création et dans la coïncidence d'affinités esthétiques telles que le frottement sciences/littérature, l'objet littéraire comme projet créatif, ou encore la désacralisation de l'original, que ces deux groupes littéraires s'accordent. De manière plus générale, c'est à partir d'une déviation formelle que se met en place, tant chez les oulipiens que chez les mutants, une certaine dissidence face aux formes littéraires établies. Hélène Campagnolles-Catel parle à propos d'*Un conte à votre façon* d'un « récit délinquant » au sens que Michel de Certeau donne à ce terme dans *L'invention du quotidien* et qu'elle définit avec lui comme « récit qui accepte la divergence des parcours narratifs et sort des ornières d'une grammaire narrative éternellement cantonnée au statut de l'unilinéarité »¹.

À partir de ces affinités entre oulipiens et mutants, de cet enthousiasme créatif qui mène à une ouverture des possibles narratifs, il nous faut entrer dans les constructions textuelles que nous proposent ces écrivains afin de déterminer la nature et la fonction de cet écart et de déduire la nature et les enjeux du rapport au réel que tissent ces textes. Considérer la littérature comme un projet et donc comme un processus en cours de création, va nous mener à analyser dans un premier temps les bords du roman mutant qui semblent aussi peu disposés à l'ouvrir, qu'à le fermer.

malheureusement, les machines actuelles sont déplorablement dépourvues de subjectivité et fâcheusement inaptes à communier en sympathie avec les humains qui les interrogent » (*ibid.*, p : 214). Rappelons qu'à ce jour le groupe continue à se réunir chaque jeudi (<http://www.ouliipo.net/>, consulté le 10/10/2012).

¹ Hélène Campagnolles-Catel cite les pages 190-191 de *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau (Gallimard, 1974) « Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge, mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du parcours sur l'état, le récit est délinquant. [...] le récit est une délinquance en réserve, maintenue, elle-même déplacée pourtant et compatible, dans les sociétés traditionnelles (antiques, médiévales, etc.) avec un ordre fermement établi mais assez souple pour laisser proliférer cette mobilité contestatrice, irrespectueuse des lieux, tour à tour joueuse et menaçante, qui s'étend des formes microbiennes de la narration quotidienne jusqu'aux manifestations carnavalesques d'antan », Campagnolles-Catel, 2006 : 136.

I.2 Sans queue ni tête ? Début et fin du roman mutant

Commencez par le commencement, dit gravement le Roi, et continuez jusqu'à ce que vous arriviez à la fin ; là, vous vous arrêterez.

Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*

Dans le chapitre VII de sa *Poétique*, Aristote affirme que toute « fable bien constituée » se doit de présenter :

[...] un commencement, un milieu et une fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à une autre chose, tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit ; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre [...] (Aristote, 1995 : 40).

Cette règle de base, frôlant la tautologie, semble si peu contraignante qu'en généralisant à l'extrême nous pourrions affirmer que les écrivains dans leur immense majorité ont réussi à respecter le grand précepte au fil des siècles. Et ce non pas pour rester fidèles au dogme aristotélicien, mais parce qu'il semble tout naturel que comme la vie, une histoire naisse, se déroule et meure. Les manuels de littérature s'accordent à désigner le commencement du roman comme le morceau de choix qui installe le pacte de lecture ; les premières lignes du texte d'un roman ont pour fonction à la fois d'informer le lecteur sur les termes de la narration (les célèbres Qui ?, Où ?, Quand ?) et d'amorcer son intérêt en suscitant la curiosité. Les romans qui constituent l'objet de ce travail, nous y reviendrons dans l'étude que nous consacrerons à la lecture, présentent une absence de causalité et de chronologie qui rend à première vue l'ordre des différents fragments narratifs négligeable. Certains de ces romans ouvrent le rideau de la fiction avec de longs extraits de textes antérieurs, d'autres ne se terminent pas avec la dernière page dans la mesure où la narration se prolonge hors du format papier, par des extensions accessibles notamment en ligne.

Dans ces conditions, sommes-nous face à un objet littéraire sans début, ni fin ? Le texte liminaire de chacun de ces romans perd-il son statut privilégié ? S'il n'y a pas d'amorce de la narration et ni même de dénouement, qu'en est-il du sens ?

Andrea Del Lungo, dans son étude de l'incipit, rappelle le caractère éminemment important des seuils de la fiction qui permettent, comme le cadre en peinture ou le rideau au théâtre, de séparer la représentation du monde, du monde lui-même :

En indiquant ses propres frontières, l'œuvre se présente donc comme un modèle achevé, comme l'espace clos de la représentation, nettement séparé de l'infini du monde représentable. Ce qui est dissimulé, c'est en réalité la relation – de continuité ou de contiguïté – entre l'intérieur et l'extérieur : l'œuvre apparemment sans rapport avec ce qui l'entoure, se propose alors comme un univers second, fermé, illusoirement autonome. (Del Lungo, 2003 : 24)

En partant de ce principe énoncé par Del Lungo, peut-on en déduire que « l'effacement de l'acte inaugural » (Del Lungo, 2003 : 17) du roman reviendrait à ouvrir la barrière qui sépare le monde de sa représentation ? Dans ce cas, l'ouverture mènerait-elle à une relation plus fluide entre littérature et réel ou serait-elle synonyme de la dissolution de la fiction dans le réel ?

L'étude détaillée des débuts des trois romans qui constituent le projet *Nocilla* nous permettra de déterminer l'évolution du statut de l'incipit dans ce type de roman. Le premier roman de la trilogie *Nocilla* commence de la manière suivante :

Podemos definir los ordenadores como máquinas de triturar números. Podemos pedirles que nos den la posición exacta dentro de 100 años de un satélite, o que pronostiquen las subidas y bajadas de la bolsa por un período de un mes. Nos darán la información en pocos segundos. Pero tareas que no revisten complejidad para los seres humanos, como reconocer rostros o leer textos escritos a mano, resultan muy difíciles de programar y de hecho aún no están satisfactoriamente resueltas. Parece ser que nuestra red de neuronas cerebrales sí contiene los mecanismos necesarios para realizar esas operaciones. De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano.

B. Jack Copeland & Diane Proudfoot

15

Le premier fragment de *Nocilla Dream* (reproduit ci-dessus, *ND* : 15), est une citation tirée d'un ouvrage des professeurs B. Jack Copeland et Diane Proudfoot. Le titre de l'article est précisé dans la section bibliographique qui clôt le livre : « Un Alan Turing desconocido »¹. Les auteurs sont des professeurs de philosophie des sciences qui s'intéressent particulièrement aux développements de l'informatique. Ce texte liminaire est donc une longue citation issue d'un article théorique scientifique qui s'attache à étudier les

¹ Turing est fondateur de la science informatique. Nous avons choisi de reproduire la première page du roman et non pas de recopier cet incipit afin d'exposer les choix de mise en page de l'auteur : la numérotation, la précision des sources, ainsi que l'isolement sur une page de cet extrait. Lorsque la mise en page le justifie, nous ferons de même tout au long de cette étude.

techniques de communication et d'information. Le texte compare les capacités d'un ordinateur et du cerveau humain et se termine sur l'intérêt de concevoir l'ordinateur à l'image des mécanismes cérébraux. Loin de l'incipit du roman réaliste du XIX^{ème} siècle, ce texte est de prime abord anti-littéraire, ou du moins a-diégétique, dans la mesure où il transmet une information factuelle tirée d'un autre texte. Ce texte pourrait constituer une forme dérivée de l'épigraphe qui assure l'entrée dans le roman à travers les paroles d'un autre mais la numérotation qui chapeaute ce fragment le désigne effectivement comme le premier fragment du roman et non pas comme faisant partie des seuils, ce qui nous empêche de poursuivre plus loin cette hypothèse.

Ce texte n'informe pas le lecteur sur la nature du récit et ne donne apparemment aucune indication sur le mode de lecture à adopter. Il apporte au contraire des informations contradictoires : le lecteur a entre ses mains un livre édité dans une collection traditionnellement consacrée au roman et il se trouve en l'ouvrant face à l'extrait d'un article scientifique, sans autre indication que le nom des auteurs. Par ce double décalage, ce texte pose problème d'emblée car il n'a pas été écrit par l'auteur du roman et qu'il n'est pas issu d'un texte littéraire. D'autre part, ce fragment est autonome dans la mesure où la séquence qui suit n'a aucun lien avec lui. L'incitation à poursuivre la lecture provient ici non pas de la rencontre avec un personnage ou de la description d'un cadre diégétique précis ; elle provient au contraire de l'absence de ces éléments. Le lecteur est en effet déstabilisé dès le premier fragment face à un texte qu'il ne sait comment recevoir dans un contexte pourtant romanesque (édition, format, titre). Par ce choix, Agustín Fernández Mallo n'accommode pas le lecteur dans un univers diégétique mais le prépare, par cette première anomalie, à s'interroger sur les limites traditionnelles du roman.

Et il en va de même avec l'incipit du second volet, *Nocilla Experience* (reproduit ci-dessous, *NE* : 9):

1.

¿Cómo pude ser yo quien desarrollara la Teoría de la Relatividad? Creo que fue por mi desarrollo intelectual retardado.

Albert Einstein

Une citation d'ordre scientifique ouvre une nouvelle fois le roman sans donner aucune indication de lecture. Si ces deux textes ne remplissent aucune des fonctions traditionnellement attribuées à l'incipit, alors quel en est leur sens ? Ne supportant pas la fonction d'ouverture du roman, ces textes pourraient a priori être lus à n'importe quel moment. Pourtant, l'auteur a pris la peine d'ordonner et surtout de numéroter les fragments, empêchant du même coup une lecture complètement anarchique.

S'ils ne respectent pas les règles traditionnelles assignées au roman, ces textes jettent pourtant sur toute la lecture certains jalons, notamment en proposant au lecteur un pacte de lecture atypique. En acceptant de poursuivre la lecture, le lecteur accepte d'abord d'entrer dans un récit qui n'en a pas l'air, autrement dit, il est prêt à modifier ses habitudes de lecture. De par le caractère citationnel de ces deux incipits, se pose d'emblée la question, centrale dans le projet *Nocilla*, de l'autorité, de l'authenticité et de la création originale. Italo Calvino désigne l'incipit romanesque comme étant « le lieu littéraire par excellence » (cité par Del Lungo, 2003 : 15) : prendre non seulement les mots d'un autre et de surcroît des mots qui n'appartiennent pas au registre littéraire, ni même fictionnel, même, dès l'entrée dans le texte, à interroger les possibles narratifs de la littérature.

Sur le plan thématique, l'ingérence de la science dans la littérature sera l'un des axes principaux de la poétique de Fernández Mallo, notamment à partir du mouvement que nous appellerons, après Deleuze et Guattari, de « déterritorialisation » (*Anti-Œdipe*, 1972) qui consiste dans le cas qui nous intéresse à révéler le sens que prennent certaines théories scientifiques lorsqu'elles sont déplacées dans le champ poétique. En évoquant les corrélations entre le cerveau humain et l'ordinateur, l'écrivain inaugure la série de citations

théoriques sur le sujet, qui scanderont le récit et finiront par interroger le lecteur sur les modifications de la perception du monde que peut entraîner une utilisation accrue des Nouvelles Technologies.

Dans *Nocilla Experience*, c'est la théorie de la relativité d'Einstein qui ouvre le récit. Il s'agit du premier chaînon d'une série de citations ou de réflexions qui apparaîtront dans le roman autour de cette théorie ayant joué un rôle essentiel non seulement dans le domaine des sciences dont elle provient, mais également en philosophie, dans les arts visuels et même en poésie. En évoquant l'une des théories physiques majeures du XX^{ème} siècle, Fernández Mallo invite le lecteur à accepter de modifier sa vision du monde, permettant de dépasser les conventions propres à la construction du roman¹.

Le début de *Nocilla Lab* (reproduit ci-dessous, *NL* : 13) ne ressemble ni à un incipit conventionnel, ni même à ceux qui ouvrent les deux premiers volets de la trilogie.

Hay una historia real, además de muy significativa: un hombre regresa a la ciudad abandonada de Prípiat, en Chernóbil, tras haber huido 5 años atrás con el resto de la población, cuando ocurriera la explosión de la Central Nuclear, recorre las calles absolutamente vacías, los edificios en pie y en perfecto estado le van recordando la vida en esa ciudad, no en vano fue uno de los obreros que contribuyó, en la década de los 70, a su construcción, llega a su calle, busca las ventanas de su piso en el conjunto de bloques de edificios, observa las fachadas detenidamente un par de segundos, 7 segundos, 15 segundos, 1 minuto, y dice dirigiéndose a la cámara, No estoy seguro, no estoy seguro de que aquí estuviera mi casa, vuelve a detener la mirada en el bosque de ventanas e insiste, sin ya mirar a cámara, No lo sé, no lo sé, quizá sea ése, o aquel de allí, no lo sé, y este hombre ni llora ni muestra afectación alguna, ni siquiera perplejidad, ésta es una historia importante en lo que se refiere a la existencia de parecidos entre cosas, yo podría haberle seguido la pista a este hombre, haber investigado su pasado, sus condiciones de vida actuales, sus fiestas patronales y dramas domésticos, la cantidad de *milisieverts* que recibió su organismo años atrás en forma de radiación gamma, alfa y beta, incluso las mutaciones de sus tejidos internos, o qué clase de involuntario afán por borrar sus pasos le lleva ahora a no saber dónde vivía, a no querer entrar en su casa para ver allí todas sus cosas, el filete de vaca rusa en la sartén, la mesa puesta, la cama deshecha, la tele apagada pero con el botón en posición ON, el reloj despertador

¹ Nous reviendrons sur les implications de cette théorie dans le roman dans la seconde partie de cette étude.

Malgré une nouvelle référence à la science (ici, la physique nucléaire), l'incipit de *Nocilla Lab* a un statut particulier. La première partie de ce dernier volet (« Motor automático de búsqueda »), est un seul paragraphe de soixante-cinq pages qui relate, dans un flux de conscience ininterrompu, la genèse du projet *Nocilla*. Nous prendrons donc ici comme unité le découpage arbitraire de la page que nous justifions par l'impact visuel que présente ce bloc compact de texte.

Cette première page évoque le retour d'un homme dans le village fantôme de Pripiat qui se trouve à quelques kilomètres de la centrale nucléaire de Tchernobyl, cinq ans après la catastrophe. Parmi les décombres, l'homme hésite au moment d'identifier sa propre maison. Le récit commence avec l'assertion : « Hay una historia real, además de muy significativa »¹. Cette phrase présente d'emblée deux types de contradictions. D'une part, la volonté d'ancrer, dès les premiers mots, le récit dans la réalité : l'événement historique proche qu'est la catastrophe de Tchernobyl. L'effet secondaire est pourtant une mise en danger de l'effet de réel, puisque le procédé métafictionnel consiste à rappeler au lecteur qu'il a entre ses mains une fiction, « una historia ». Mais déjà l'emploi de l'impersonnel « hay » fait entrer le doute dans la relation au réel qui sous-entend que toutes les histoires ne sont pas réelles. D'autre part, ce « hay » suppose une préexistence de l'histoire au roman, et fonctionne donc comme un mécanisme référentiel qui renvoie au réel.

L'autre paradoxe qui se dégage de ce premier membre de phrase est l'effet de l'adverbe augmentatif « además de » sur les termes « real » et « significativo », comme si la cohérence de la réalité n'allait pas de soi. Ces premiers mots sont peut-être le défi du roman : que l'histoire soit réelle ou pas est secondaire, ce qui prime est qu'elle ait du sens. Dès les premiers mots, c'est donc un rapport singulier avec le réel qui est proclamé : une revendication de la crédibilité, soutenue par des indications temporelles et spatiales précises, à laquelle se superpose la mise en doute de l'effet de crédibilité par le simple fait de l'exposer.

Par ailleurs, l'absence de points et les altérations de ponctuation (telle que l'introduction du discours direct par la majuscule) constituent une forme de flux de conscience, technique narrative cherchant à être plus proche des mécanismes d'associations mentales. Dans *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn désigne ce type de récit comme un « monologue rapporté » (Cohn, 1981 [1978] : 75). La description précise

¹ Nous verrons dans la partie suivante comment, de la même manière, Mora coiffe l'un de ses poèmes d'un « basado en hechos reales ».

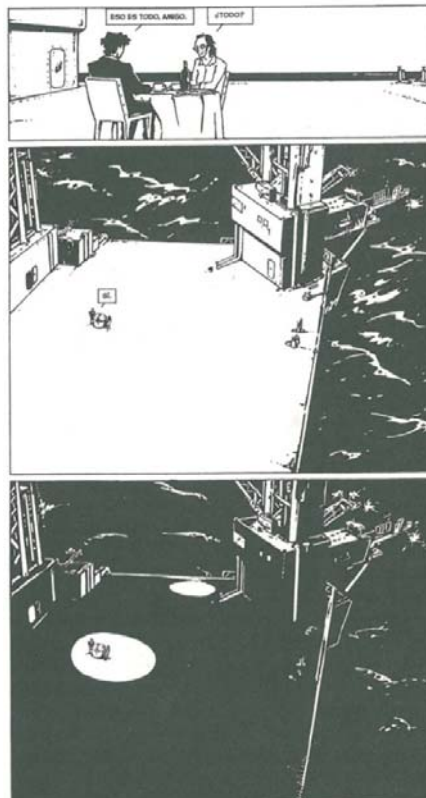
de la scène par une multiplication des indicateurs temporels et de verbes de mouvement, ainsi que l'introduction du discours direct, sont autant de facteurs qui participent à « l'effet de réel ». Ces éléments sont également renforcés par la présence de l'expression « sin ya mirar a cámara », qui indique clairement la retranscription d'un extrait filmique, sans doute télévisuel. Au-delà de l'introduction dans cette première section du média télévisé, et de sa capacité à représenter la réalité (« vu à la télé »), c'est le télescopage entre documentaire et fiction qui s'amorce ici. Pourtant, le gonflement hyperréaliste est immédiatement miné par le narrateur dès la seconde partie de la page: « ésta es una historia importante en lo que se refiere a la existencia de parecidos entre las cosas, yo podría haberle seguido la pista a este hombre » (*NL* : 13). Le pacte de lecture installé dès les premières lignes du texte est ici annulé par le conditionnel qui annonce que cette histoire, bien qu'importante, ne sera pas celle de ce roman. L'option du documentaire factuel et même scientifique décrite à la fin de la page n'est pas celle qui sera retenue.

C'est donc une déconstruction des techniques narratives amorcées, qui est ici mise en œuvre, plaçant d'emblée le lecteur dans une méfiance face au récit qu'il entreprend de lire. Si l'incipit fonctionne conventionnellement comme une mise en place d'un pacte de lecture censé aider le lecteur à savoir à quel type de texte il a affaire, nous sommes ici en présence d'un « anti-incipit », puisqu'il informe le lecteur sur ce que n'est pas le texte qu'il va lire. Ce passage est également un anti-incipit dans la mesure où il s'étend sur soixante-cinq pages et que le brouillage des indices temporels est tellement systématique que la notion de commencement et même de progression devient confuse. Ce seuil pose cependant certains jalons qui fédéreront le texte, tels que l'introduction de l'élément scientifique dans le roman, le conflit entre le sens et le réel, et l'importance des correspondances entre des éléments apparemment éloignés (« la existencia de los parecidos entre las cosas »). En ce sens, ces premiers mots, même s'ils ne constituent pas une phrase à proprement parler, ont la fonction qu'accorde Jean Raymond aux phrases-seuils, celle de reproduire le livre par anticipation dans son ensemble. Il cite à ce sujet les propos de Jean Ricardou : « Souvenons-nous que, dans la mesure où il a mission d'enseigne, le début d'un livre agence souvent un raccourci de son fonctionnement » (Raymond, 1971 : 421).

Les textes liminaires des deux premiers volets du projet *Nocilla*, par leur statut citationnel, récurrent dans le roman, sont interchangeables ; ils auraient pu se trouver n'importe où dans la chaîne de fragments textuels du roman. Matériellement, ils inaugurent le récit et portent le numéro 1, mais ils ne signifient pas le début du texte. En effet, comment une répétition (celle qu'implique tout procédé citationnel) peut-elle constituer un

commencement ? Fernández Mallo démarre en quelque sorte par un retour sur un auteur, annulant du même coup tout véritable commencement ou point de départ de la narration. Le troisième incipit transgresse les règles qui régissent traditionnellement ce morceau de choix. Il pose un certain nombre d'axes qui vont fédérer le roman, et peut donc être considéré en ce sens comme « enseigne » du roman mais la structure de cette première partie empêche de l'envisager comme une véritable amorce de l'intrigue. L'unique paragraphe de soixante-cinq pages qui constitue cette partie fonctionne comme un déroulement à la fois continu et paratactique, puisqu'une multitude de courtes scènes se juxtaposent sans qu'un critère de causalité entre en jeu. Ces trois romans enfreignent donc la loi énoncée par Aristote, ils n'ont pas de commencement au sens où les textes qui les ouvrent n'amorcent pas le schéma narratif.

De la même manière, les textes qui ferment ces trois romans sont des fins ouvertes, dans la mesure où les dernières phrases ne clôturent pas les trames narratives. Il serait plus précis de dire que les deux premiers volets, parce qu'ils ont une multitude de fils narratifs, ont par conséquent plusieurs fins qui ne coïncident pas avec la dernière page du livre. Dans la quatrième et dernière partie de *Nocilla Lab*, la prose se dilue dans l'espace de la bande dessinée. Là encore, le statut de cet explicit est ambigu, mais les vignettes fonctionnent pourtant comme une clôture en image du projet *Nocilla* :



La fin de *Nocilla Lab* (reproduit ci-dessus, *NL* : 178), même si elle diffère, sémiotiquement parlant, de son début, joue sur le même plan métatextuel puisque c'est l'écrivain lui-même, représenté graphiquement, qui prononce le mot « fin » sous les projecteurs¹. L'écriture romanesque côtoie le dessin qui prend de plus en plus de place au fil des dix pages de bande dessinée, puis, elle disparaît tout à fait dans les deux dernières vignettes laissant le noir envahir progressivement la page blanche.

L'autre texte de Fernández Mallo que nous avons choisi d'inclure dans le corpus d'étude est *El hacedor (de Borges), Remake* qui, proposant une réécriture du recueil de nouvelles *El hacedor* de Jorge Luis Borges (1960), choisit de maintenir l'ordre choisi par Borges dans l'original. Dans un régime polytextuel qui définit le recueil de contes ou de nouvelles, les différentes unités textuelles sont indépendantes et le texte liminaire n'assume donc pas les fonctions de l'incipit romanesque. Le véritable incipit, l'enseigne de l'œuvre, réside dans le prologue. Agustín Fernández Mallo s'approprie le texte qui ouvre *El hacedor* et l'adapte à son projet, modifiant ça et là le texte original en y glissant sa propre écriture². C'est donc l'exposition déjà formelle du projet de remake³ qui se superpose à l'idée de répétition ou d'écho que propose Borges dans son propre prologue, lorsqu'il imagine offrir son livre au défunt Lugones à qui il s'adresse : « Ello no ocurrió nunca pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría » (Borges, 1995 [1960] : 8), repris en ces termes exacts par Fernández Mallo (*HBR* : 9)⁴.

Dans les œuvres de Fernández Mallo, le commencement est suspendu, la fiction est différée. En même temps, les débuts prolifèrent avec la multiplication des diégèses, dont les fragments introductifs et conclusifs, même s'ils ne constituent pas les bornes du livre, sont bien les incipit et les explicit.

Nous ne nous arrêterons pas sur les incipit des autres textes de ce corpus dans la mesure où nous pouvons y appliquer ce que nous avons constaté dans la trilogie. En effet,

¹ Pour être tout à fait précis, ces vignettes montrent que l'interlocuteur du personnage nommé Agustín, Vila-Matas, est celui qui prononce véritablement le dernier mot de la trilogie, ce qui brouille, comme dans les citations des incipit, l'instance d'autorité de ces morceaux choisis.

² Nous renvoyons à l'étude détaillée du processus d'appropriation en marche dans *El hacedor (de Borges), Remake* et notamment dans le prologue qui se trouve dans le chapitre que nous consacrons à ce sujet dans la troisième partie.

³ Le terme remake, d'origine anglaise, a été lexicalisé et désigne, dans le domaine cinématographique, les reprises ou nouvelles versions que proposent certains réalisateurs de films antérieurs. Transposé à la littérature, ce terme signifie le geste de réécriture d'une œuvre dont le degré de fidélité à l'original peut varier.

⁴ Nous analyserons avec précision ce prologue dans la troisième partie.

Circular 07 de Vicente Luis Mora est également affecté par une structure fragmentaire et par une multiplication des trames narratives, que nous analyserons en détail plus loin, ce qui empêche là encore de donner à l'incipit et à l'explicit le statut privilégié traditionnellement accordé à ces bornes du texte littéraire. Certains indices nous empêchent cependant d'affirmer que le fragment liminaire est interchangeable. Le premier fragment de *Circular 07* se termine effectivement par : « Bienvenido a Circular, muchacho », clin d'œil métalittéraire invitant le lecteur à entrer dans cette ligne de métro qui va l'emmener à la découverte des périphéries madrilènes, mais l'incitant aussi évidemment à pénétrer l'espace du livre.

Quimera 322 étant une revue, l'incipit disparaît pour être remplacé par un éditorial qui émane de la direction et donne l'orientation générale du numéro. C'est cette fois l'organisation traditionnelle de la revue, divisée en articles indépendants les uns des autres ou liés par un thème commun, mais face auxquels la lecture suivie n'est pas nécessaire à la compréhension globale (principe de la lecture tabulaire du journal) qui annule le statut privilégié de l'incipit. Sans intrigue, les articles ne suivent pas de progression narrative et, s'il est possible de dégager une progression argumentative, celle-ci n'est pas indispensable à la compréhension générale de l'œuvre. Mais l'éditorial ou le prologue en tant que « seuils » autonomes du texte, pour reprendre la terminologie genettienne, n'appartiennent pas au corps de la fiction et ne peuvent en ce sens constituer l'incipit de la narration qui va suivre. Le déroulement séquentiel qu'adoptent ces deux textes affecte de la même manière les textes conclusifs.

Reste à traiter le cas *Alba Cromm*, dans lequel on entre et on sort – malgré les apparences – d'une manière beaucoup plus conventionnelle. Pastichant la revue, le roman en adopte sa forme et s'ouvre sur une section intitulée « editorial ». Contrairement à *Quimera 322*, qui ne feint pas d'être une revue mais en est véritablement une, le texte introductif de l'éditorial accède ici au statut fictionnel et fonctionne comme un incipit. Le contrat de lecture n'est pas habituel, il est au contraire plutôt déroutant, puisqu'il s'agit d'accepter de lire une revue publiée dans le futur (2017), mais le lecteur est pourtant clairement préparé dès cette section liminaire. Ce texte expose également la situation initiale (le contexte d'élaboration du numéro), et l'intérêt du lecteur est suscité par l'annonce d'une enquête policière : « creemos que el resultado, tanto por su presentación como por su interés, pondrá eficazmente negro sobre blanco una de las historias que más morbo general han despertado en los últimos años » (*AC* : 17) ou encore : « En todo caso, espero que les interese el resultado y puedan entender todo el complejo entramado de

acciones y pasiones mezcladas en esta historia, que tantas y tan inesperables consecuencias ha tenido en los más diversos órdenes » (AC : 24). Si l'on décide d'ignorer les pages postées avant la publication du roman sur le blog du personnage principal, l'amorce est donc conventionnelle. Il en va de même pour la fin : le roman s'étend sur le blog au-delà de la dernière page. Ces textes sont négligeables en ce qui concerne le déroulement de la trame narrative car ils ne modifient en rien l'amorce ou la chute de l'enquête policière sur laquelle repose l'intrigue, qui se résout effectivement dans la dernière page du livre. Il faut cependant relever l'écart que présente le dénouement d'*Alba Cromm* par rapport au roman policier traditionnel : la commissaire, ainsi que toute son équipe, doivent essayer un échec cuisant car tous les moyens financiers et humains mis en place pour capturer le dangereux pédophile les a menés jusqu'à un enfant.

Malgré un abandon de l'instance de linéarité et de causalité, et si nous écartons *El hacedor* (de Borges), *Remake* et *Quimera* 322 qui n'ont pas la prétention d'être des romans, ces textes ne sont pas tout à fait « sans queue ni tête ». Les écrivains font subir au récit des transformations qui ont des retombées jusque sur les extrémités du corps de ces textes mais même si elles n'ont pas leur forme habituelle et qu'elles ne remplissent pas toutes les fonctions qui leur sont généralement attribuées, les bornes du livre, ne serait-ce que par les contraintes matérielles de l'objet, se maintiennent. Ce constat nous permet d'évoquer les mots de Baudelaire dans sa dédicace à A. Houssaye des *Petits poèmes en prose* : « Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement » (Baudelaire, 1987 [1869] : 73). Cette assertion indique par analogie cette mobilité certaine du fragment mais ne s'ajuste toutefois pas exactement à notre corpus car malgré le caractère fragmentaire et discontinu de la diégèse, nous avons vu comment le premier fragment trouble considérablement le pacte de lecture tel qu'il est généralement admis dans le roman mais conserve néanmoins son statut d'enseigne. À partir du constat d'une littérature projective et après avoir observé l'instabilité des bornes du roman mutant, nous allons nous pencher sur le fonctionnement global de l'un de ces textes qui semblent pouvoir s'étendre à l'infini : *Circular 07* de Vicente Luis Mora.

I.3 *Circular 07*, un chantier littéraire

El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe.

Ricardo Piglia, *Formas breves*¹

Circular 07 annonce dès son titre sa structure circulaire, sans début ni fin, qui commence là où il se termine². Le cercle se déploie autour d'un lieu, Madrid, qu'il enserme sans le traverser. Tout comme la ligne 6 du métro madrilène, la ligne *circular*, qui a cette particularité de n'avoir ni départ ni terminus, ce roman semble tourner en boucle autour du centre de la capitale sans jamais y pénétrer (voir annexe 6)³.

Le premier récit de *Circular 07* concerne précisément cette ligne de métro qui, dit-on, ne s'arrête jamais. Un personnage égaré se retrouve pris dans ce métro en pleine nuit, on lui donne un uniforme et la tâche de passer la nuit dans ce train sans destination : « Éste es el metro Circular. Aquí no hay últimas paradas, ni paradas intermedias. Se trata sólo de seguir un círculo, siempre » (*C07* : 23). Ce récit liminaire, qui se termine par un « Bienvenido a Circular, muchacho », invite le lecteur à lire l'expérience déroutante d'un récit sans direction mais non sans finalité. Le cercle sépare le centre ville des zones périphériques, ces *afueras* qui, dès le titre, repoussent le récit dans ces zones où tout ce qui n'est pas digne du centre historique est rejeté : chantiers et cités, zones industrielles et commerciales, immigrés et pauvres. Un paysage urbain aussi gris que la ligne circulaire qui le dessert. Mora emmène le lecteur dans ces marges urbaines, cet en-dehors que sont les périphéries de Madrid et plus généralement de toute grande ville.

Le sous-titre de *Circular 07* « obra en marcha », que l'on peut traduire par « travaux en cours », correspond à l'expression anglaise *work in progress*. Cette expression est souvent utilisée dans le domaine des arts visuels pour évoquer une création évolutive ou en cours d'élaboration, présentée au public sous une forme non-définitive et qui se

¹ Cité par Vicente Luis Mora à la page 71 de *Circular 07*

² Le dictionnaire de la RAE définit le terme « circular » comme un processus « que parece no tener fin porque acaba en el punto que empieza » et donne l'exemple du « relato circular » dont un exemple serait « Continuidad de los parques » de Julio Cortázar.

³ *Circular* est également pour les madrilènes le nom d'une ligne de bus qui ne suit pas exactement le même trajet que le métro mais dessert les périphéries immédiates du centre historique, selon le même principe que la ligne de métro.

transforme au fil des représentations. *Circular 07* n'est donc qu'un chantier textuel, une version du projet *Circular*. Il est publié quatre ans après *Circular* (Plurabelle, 2003), le premier volet en est une version augmentée : les fragments de ce premier volet sont conservés, modifiés ou remplacés, et à ceux-là viennent se greffer d'autres textes. Si l'auteur explique dans le prologue de *Circular 07* qu'il a essayé de « localizar las teselas sobrantes y haberlas laminado por sustitución » (C07 : 12), il précise également que d'autres villes intègrent ponctuellement cette œuvre (Cordoue) et aussi d'autres matériaux qui n'apparaissent pas dans la première version (blog, poème visuel, faux compte rendu policier, critique d'expositions ou encore hypertexte). C'est donc dans une intégration de matériaux plus hétérogènes qu'il faut analyser l'amplification de *Circular 07*, motivée par une volonté de rendre la réalité urbaine dans toute sa diversité, plutôt que dans sa spécificité madrilène.

Les premières pages de *Circular 07* informent également le lecteur des prolongements du projet puisque deux autres versions sont annoncées : *Circular 08. Paseo/centro* et *Circular 09. Satélite*. Même si les chiffres qui accompagnent ces titres semblent indiquer des dates (*Circular 07* a été publié en 2007), aucun de ces deux ouvrages n'a encore fait l'objet d'une publication. À l'image de la ville, qui ne cesse de se modifier sans jamais cesser d'être elle-même, ce projet se déploie dans une progression non pas linéaire, suivant le modèle du roman en plusieurs parties dont les deux exemples paradigmatiques seraient *À la recherche du temps perdu* ou encore *Don Quichote de la Mancha*, mais bien dans une progression circulaire puisque c'est le même texte qui se transforme et s'étend de manière concentrique. L'auteur y indique aussi un centre, aux pages 214-215 (voir annexe 7), autour duquel tous les textes qui constituent *Circular* gravitent, à égale distance. À l'instar de la ligne 6 du métro madrilène qui, comme la légende urbaine le chuchote, ne s'arrête jamais, poursuivant sa boucle même sans passagers la nuit, le projet *Circular* est infini. Si la structure circulaire est à plusieurs reprises revendiquée dans le texte, le texte liminaire ne chevauche pas le texte qui clôture *Circular 07* : pouvons-nous dans ce cas parler d'un récit circulaire ?

Jan Baetens, dans un article publié en 1993 dans la revue *Poétique*, explore les formes littéraires circulaires et en distingue plusieurs types. Il y oppose le cercle en tant que principe de composition de l'histoire racontée et le cercle en tant que loi de construction du discours qui raconte cette histoire. *Circular 07* appartient selon la classification de Baetens à la catégorie des textes à circularité plurielle. Le début ne se soude pas à la fin du texte mais la circularité provient d'un certain nombre de répétitions

ou de reprises. Un exemple de ces répétitions serait l'apparition à deux reprises d'une citation de Michel Foucault tirée de *La pensée du dehors* aux pages 62 et 67. La citation apparaît par deux fois sous forme d'épigraphes, mais avec de légères modifications graphiques. Il existe également ce que nous appellerons des séries récurrentes, qui consistent à reprendre la même trame narrative ou thématique à divers endroits du texte. L'exemple le plus significatif est le thème de la visite d'appartement, qui apparaît huit fois¹. Il ne s'agit pas de la répétition du même texte mais bien de la répétition du cadre narratif qu'est la visite d'un appartement. *Circular 07* rejoint la catégorie des textes circulaires dont la répétition interne tend vers l'infini et « choisit de rompre le mécanisme de la boucle afin de se soustraire à la stérilité d'une prolifération sans fin » (Baetens, 1993 : 216). On voit mal pourtant comment un texte peut être à la fois stérile et proliférant. La circularité de ce texte ne se restreint pas à *Circular 07*, elle est au contraire projetée dans l'ensemble des volets qui constituent et qui constitueront le projet mais cette circularité n'est pas seulement formelle dans la mesure où le texte propose d'explorer ces périphéries urbaines qui enserrant la ville.

Dès les seuils de ce livre, l'auteur projette le lecteur dans un espace narratif résolument moderne et urbain, mais aussi marginal et incertain, car s'il est aisé d'imaginer une œuvre vivante évolutive (théâtre, danse, performance), dans quelle mesure un objet textuel (publié dans un format papier) peut être à la fois clos et « en travaux » ?

Chacun des 137 fragments qui forment ce volume porte le nom d'une rue de Madrid, dans une multiplicité générique mêlant des poèmes en prose, des mini-essais, des scènes descriptives, dramatiques ou dialoguées, des SMS, des paroles de chansons, des mails, des extraits de blogs, des comptes rendus policiers ou des nouvelles. À cette diversité générique, il faut ajouter l'accumulation particulièrement manifeste dans les fragments de bibliomachies² qui donnent lieu à un véritable empilement de citations d'auteurs divers.

Ce livre est donc composé de fragments d'extension variable (une phrase à six pages) qui ne suivent aucune progression narrative et sont en ce sens interchangeables et surtout modifiables. Comme une ville, ce livre semble pouvoir s'amplifier à l'infini. Tout se passe comme si Vicente Luis Mora cherchait à embrasser la réalité précaire et

¹ Aux pages 26, 40, 90, 106, 118, 122, 157, 209 de *Circular 07*.

² Bibliomachie est notre traduction de *bibliomaquia*, terme dont Vicente Luis Mora coiffe les fragments uniquement constitués de citations et dont on trouve des exemples aux pages 37, 69, 121, 136, 170 de *Circular 07*.

multiforme de la ville, à greffer au texte tout ce qu'il trouve dans la ville, jusqu'aux situations les plus banales : « Una fila de personas, una señora rubia, ante una de las puertas posteriores, esperando en silencio a que salgan los productos desechados de la carnicería » (C07 : 60) ou les plus insignifiantes : « M-30 cortada por accidente en O'Donell. Recomendada salida por Plaza de Ventas. Disculpen las molestias » (C07: 45). L'un des textes qui n'apparaît pas dans le premier volet de *Circular*, un poème, illustre particulièrement cette volonté de présenter le réel dans sa manifestation la plus sensible (C07 : 34-35, reproduit ci-dessous) :

LEGANÉS. AVENIDA PRINCESA JUANA DE
AUSTRIA. TESTIMONIOS

[Basado en hechos reales]

He visto un hombre limpiando su coche un día de lluvia, a las
doce de la noche.
He visto gatos andando hacia atrás, erizados ante la forma de la
nada.
He visto los ojos de un icono ruso observando el crecimiento del
tiempo.
He visto a un poeta desesperado por escapar de la palabra *celestes*.
He visto a mujeres combadas de dolor por un presagio.
He visto un ahorcado balanceándose levemente por el viento.
He visto a un potrillo salir al mundo sobre el heno, con el rostro
triste.
He visto olas que no llegaban a romper, y regresaban.
He visto niños intentando recomponer las hormigas rotas.
He visto a borrachos seguir bebiendo para perder el sentido. Todo
sentido.
He visto a una mujer llorando de alegría, mientras miraba a su
hombre.
He visto rectas circulares en carreteras infinitas.
He visto a pescadores acariciando el mar.
Y yo era el hombre.

En ajoutant sous le titre, comme un avertissement, « basado en hechos reales », l'auteur prétend introduire une information factuelle dans le genre de la poésie, afin de placer le poème sous le joug d'une écriture réaliste, qui rendrait une perception sensible et non intellectuelle du réel. Il y dépose une série de témoignages directement rapportés par

l'anaphore du verbe « voir », conjugué à la première personne du singulier à ce passé composé qui, en espagnol plus qu'en français, marque sa proximité avec le temps présent.

Si chaque vers s'amorce avec la même forme verbale, s'ensuivent des éléments décousus qui présentent une galerie de personnages indéterminés, introduits par l'article indéfini (« un hombre », « gatos », « un poeta », « mujeres »,...). Chaque vers met en scène un fait quotidien et minuscule comme autant d'antinomies étranges. L'entreprise n'est pas sans rappeler les « Je me souviens » de Georges Perec qui, par le même jeu d'anaphore de la forme verbale en début de vers, énumère les minuscules morceaux de réalité qui reviennent à sa mémoire (Perec, 1978). Le présent du verbe « se souvenir » choisi par Perec devient chez Mora le passé composé du verbe « voir », qui retire le filtre du souvenir pour tendre vers le témoignage direct. Ces deux entreprises font preuve d'une même tension entre l'affirmation – à travers le procédé anaphorique – de l'acte de témoigner et le dérisoire ou l'anecdotique des événements rapportés. C'est donc dans cette dualité entre le continu et le discontinu que se déploie cette tentative de donner du sens à l'insignifiance du quotidien. La structure anaphorique de ce poème semble aussi indiquer qu'il pourrait se poursuivre indéfiniment. À l'instar de ce poème, le projet *Circular* est en ce sens un entrepôt poétique de faits réels et quotidiens, posés sur le papier mais qui, déplacés et composés dans l'espace poétique, révèlent des correspondances inattendues¹.

C'est ainsi que le rapprochement entre les deux dérivés du *textus* latin « tissu » et « texte » semble ici particulièrement révélateur dans la mesure où *Circular 07* est un enchevêtrement de fils textuels semblant, de prime abord, chaotique, mais suivant en réalité un canevas bien précis pour, une fois terminé, former un motif. Mais ici le tisserand est aveugle (« Madrid ; una y muchas, como un tejido de hilos asfaltados por un sastre ciego », *C07* : 25), et l'écrivain devient par conséquent l'instrument d'une volonté supérieure.

Mais capter la diversité de toute une ville, même figée dans le texte durant un instant, est entreprise vaine. La tentation de vouloir laisser un témoignage exhaustif d'un temps et d'un espace a traversé l'esprit de nombreux écrivains au cours des siècles. Italo Calvino, dans *Six propositions pour le prochain millénaire*, consacre la partie de son essai intitulée « Multitude » à ces ouvrages qui consistent à « entretejer los diversos saberes y

¹ Mentionnons dans la même veine le poème d'Apollinaire « Lundi rue Christine » (Apollinaire, 1925 : 40) publié dans le recueil « Ondes » (*Calligrammes*, 1918), dans lequel le poète atteste de la diversité de la rue en évacuant tout à fait la cohérence d'ensemble ou l'unité de sens. Lucien Dällenbach, qui évoque ce poème dans son essai *Mosaïques*, l'interprète comme « un essai de totaliser, en recourant au fragment, un ensemble qui, en raison de sa complexité et de sa pluralité intrinsèques, ne se laisse plus sommer autrement » (Dällenbach, 2001 : 132).

los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo », (Calvino, 1989 : 127). Il y évoque ce qu'il appelle les « livres-mondes » que peuvent être *La divine Comédie* de Dante, *l'Ulysse* de Joyce ou *Cent ans de Solitude* de García Márquez. Mais ces livres sont des mondes littéraires, imaginés et clos. Avec *Circular 07*, Mora tente d'aborder la capitale madrilène dans son intégralité et aspire à un livre ouvert, non fini, infini. Il serait donc plus pertinent de comparer son intention à des œuvres inachevées parce qu'inachevables.

Le poète français Stéphane Mallarmé, qui a introduit le blanc et le silence dans la poésie, a laissé plusieurs œuvres inabouties (dont les principales sont *Igitur*, *Le Tombeau d'Anatole* et *Herodiade*). Le poète est mort en laissant des centaines de petits papiers d'annotations fragmentaires et autonomes qui devaient s'assembler pour constituer « Le Livre », le « grand Œuvre » comme il aimait l'appeler. Il l'imaginait, selon les dires de Maurice Blanchot, « texte suprême, substitut plénier de l'univers », et affirmait encore que *Le coup de dés*, œuvre-clé dans la poésie mallarméenne, en figurait « le naufrage consciemment chanté », (Blanchot, 1975 : 123). Mallarmé a souvent affirmé que le plan, la structure du Livre a préfiguré le contenu. L'œuvre est inachevée et la littérature est projet. Nous écartons d'emblée l'idée de dresser une étude comparative du poète français et de l'écrivain espagnol, mais Mora le cite cependant comme l'une des inspirations indispensables à sa création¹ et *Circular* fait partie de ces œuvres inachevées car elle bute sur l'indissoluble dichotomie de l'infini et du minuscule, sur l'impossibilité de dire l'essentiel. Il faudra relever cependant un trait qui place *Circular* aux antipodes d'un projet comme Le Livre : Mallarmé écrit par la suppression, l'élimination, le silence. La réalité sensible n'a pas sa place et le projet mallarméen est en cela « une poésie d'absence et de négation ou rien d'anecdotique, ni de réel, ni de fortuit, ne doit trouver sa place » (*ibid.*). Mallarmé affirme lui-même dans sa correspondance : « Je n'ai créé mon œuvre que par élimination.[...] La destruction fut ma Béatrice »². *Circular* fonctionne au contraire comme un réceptacle où tout peut entrer, même le non-littéraire, surtout le non-littéraire, dans une boulimie de réel, loin de l'ascétisme propre à Mallarmé. C'est donc la littérature comme projet ou comme construction, ainsi que l'impossible point final, que Mora retient du poète français.

¹ Lors de l'entretien du 16/07/11 (annexe 29), Mora évoque l'influence mallarméenne en ces termes : « ...antes de Mallarmé la página era un espacio blanco y Mallarmé lo convirtió en un campo de batalla. Ese tipo de saltos son como la aparición de la rueda. Lo que pasa es que la gente valora más la ciencia porque tiene una explicación práctica pero no sé a mí me ha cambiado la vida ». Et c'est précisément une conception de la littérature comme une composition que Mora partage avec le poète français comme l'indique l'une des épigraphes de *Circular 07* tirée de « Un libro como no me gustan, los desparramados y privados de arquitectura » (*C07* : 11)

² Mallarmé est cité par Maurice Blanchot (Blanchot, 1959 : 306).

L'œuvre entière de Jorge Luis Borges est également à bien des égards une seule et même entreprise d'emprise sur les mécanismes de l'imaginaire. L'écrivain argentin s'intéressait à ce type de projet littéraire infini. Dans un essai intitulé *Otras inquisiciones*, Borges évoque un écrivain états-unien du XIX^{ème} siècle, Nathaniel Hawthorne, qui a laissé six volumes d'un journal dans lequel il annotait des impressions triviales, des événements minuscules comme le mouvement d'une poule par exemple (Borges, 1976 : 109). Les fragments de *Circular* pourraient également s'appeler des microgrammes, comme les 526 feuillets couverts d'une écriture minuscule au crayon qui ont été retrouvés dans les archives de l'écrivain suisse Robert Walser. Aucun de ces projets n'a abouti ou n'a pu jouir d'un succès commercial¹ mais tous ont occupé leurs auteurs pendant toute une vie, comme l'indique la citation de Ricardo Piglia mise en exergue dans cette partie. Ces tentatives ambitieuses et vaines de ne rien laisser au monde qui ne soit écrit² sont mues par un défi, un désir d'absolu, une aspiration divine ou bien la folie. Avec le projet circulaire, Mora s'inscrit dans la lignée des écrivains du minuscule, du détail, de l'éphémère dont la collection est censée mener à une reconstruction fidèle de la réalité, à la manière du conte *El Aleph* de Borges qui exprime ainsi l'impossibilité de cette quête :

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito. (Borges, 1966 : 163)

Le problème insoluble que présente ici Borges est bien la volonté de dépasser les limites de la représentation pour atteindre le réel. La difficulté surgit bien sûr de l'absence de bornes que le livre cherche à faire miroiter : « le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées » (Blanchot, 1959 : 132).

Mora connaît bien le travail de ces auteurs et les admire. Il consacre le premier chapitre de l'essai intitulé *Pasadizos* à cette singulière relation au monde et au livre qu'entretiennent certains écrivains : « Me refiero a la *escritura del mundo*, de *este mundo*.

¹ Rappelons que moins de 500 exemplaires de *Circular 07* ont été vendus. Mora, bien conscient du caractère abscons de ce qu'il entreprend se pose la question de la viabilité d'un tel projet littéraire à la page 104 de ce livre : « En el fondo, mi pregunta es más íntima; ¿qué posibilidad tiene este libro de publicarse ? ».

² Mallarmé, malgré l'ascétisme dont il fait preuve affirme pourtant dans *Quant au livre* cette volonté d'embrasser l'univers : « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (Mallarmé, 2003 : 274).

Hablo de la tentativa inconcluible de recoger en el libro todo lo que nuestro planeta es y todo lo que somos » (Mora, 2008 : 18). Il y cite les écrivains que nous venons d'évoquer, mais aussi bien d'autres, et conclut ainsi ce chapitre :

Se busca fundar un mundo, un lugar en el cual, a partir de millares de textos disímiles, se opere el milagro de una existencia nueva, ya sin la necesidad de Dios, libre de la angustia de la necesidad del sentido. Un lugar físico construido a partir de signos. Un templo con muros de tinta. Una bibliomaquia devenida, irreversiblemente, topomaquia (Mora, 2008 : 25).

Mora ne mentionne pas son *Circular* parmi ces projets littéraires mais s'inclut discrètement dans le pronom personnel de la troisième personne « se busca », s'insérant dans l'acte de locution, avouant du même coup sa filiation avec ces écrivains. La dernière phrase fait également référence à une pratique littéraire, la bibliomachie, qui lui est propre. Le projet *Circular*, contrairement au Livre de Mallarmé, n'a pas la prétention d'écrire la totalité de la réalité puisqu'il se restreint à la ville de Madrid et même aux périphéries de la capitale espagnole. Pourtant, ce projet est bien un livre-monde si l'on considère que ce n'est pas la particularité madrilène qui est déposée dans ce livre mais plutôt ce qui la fait ressembler aux périphéries de n'importe quelle grande ville du monde, et que le monde ressemble de plus en plus à une ville infinie¹. L'auteur livre par touche ce dessein : à la page 103, dans un compte rendu de lecture qui fait office de mode d'emploi, il avoue dans une épigraphe s'inscrire dans une tradition (Mora cite Sábato qui cite Joyce) du projet littéraire total qui porte en lui l'incomplétude :

La necesidad de dar una visión totalizadora obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas.

Circular 07 grossit les étagères de projets littéraires colossaux et inachevés, faits de minuscules morceaux de réalité vue, sue, lue, entendue, ou même peut-être inventée, la frontière étant infime et finalement insignifiante. C'est donc bien cette tension vers le réel,

¹ Selon une étude de l'INED (2007) en 1900 une personne sur dix vivait en ville contre une sur deux actuellement. L'auteur ouvre lui-même sa réflexion sur la ville par une remarque métalittéraire : « Por supuesto quien dice Madrid quiere decir esta ciudad, todas, Europa, el universo » (*C07* : 104).

dans une représentation textuelle parcellaire mais qui se veut la plus transparente possible par rapport à la perception sensible à l'œuvre dans *Circular 07*. Le circuit infini que propose Vicente Luis Mora avec le projet *Circular* semble cependant paradoxal car la structure du cercle a la particularité d'être une structure fermée. Maurice Blanchot résout ainsi ce paradoxe :

...du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infini vastitude est la prison, étant sans issue ; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini. Le lieu de l'égarement ignore la ligne droite ; on n'y va jamais d'un point à un autre ; on ne part pas d'ici pour aller là ; nul point de départ et nul commencement à la marche (Blanchot, 1959 : 131).

La multiplicité de *Circular 07* esquisse déjà les contours d'une œuvre multiple et mouvante qui tente, à l'instar des écrits de Borges, Joyce ou Mallarmé – trois figures indispensables pour aborder le roman mutant – de faire du livre un objet capable de contenir la diversité du monde. C'est pour cette raison que le choix d'une écriture fragmentaire – sur laquelle nous allons à présent nous pencher – semble s'imposer à l'ensemble de ce corpus d'étude.

II. Une esthétique du fragment

Écrire plutôt pour court-circuiter.

Henri Michaux, *Tranches de savoir*

La quête du livre infini, qui semble être l'apanage de ces héritages littéraires lapidaires, a été engagée par les romantiques qui, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle (et au début du siècle suivant en France et en Espagne), ont exalté le fragment comme unité idéale. Hantés par la perte et trouvant dans le fragment l'expression de cette unité impossible, celui-ci est érigé en véritable esthétique après les désastres de la Seconde Guerre Mondiale, marquant un tournant dans la pensée totalisante qui prétend à la vérité par un discours de la continuité, du progrès et de la causalité. Le fragment en littérature répond à la ruine matérielle et spirituelle dans laquelle se trouve l'Europe au milieu du siècle dernier. Nathalie Sarraute, parle de « l'ère du soupçon » (Sarraute, 1950) et plus tard, Maurice Blanchot intitulera l'un de ses ouvrages « l'écriture du désastre » (Blanchot, 1980). Ces dénominations révèlent une pensée qui doute de la toute puissance du logos et répond par une écriture du fragment, qui, peut-être plus encore que sous l'égide romantique, a la couleur du deuil. Chez Mallarmé, le recours au fragment est déjà le signe de la mort, défini comme « calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur » (Mallarmé, 1992 [1876] : 71). À la mort de son jeune fils, le poète écrit *Le tombeau d'Anatole*, 202 feuillets qu'il a laissés en l'état, comme pour désigner la disparition de toute force logique ou organisatrice. L'esthétique fragmentaire apparaît comme l'éclat produit par la cassure ontologique de la guerre. Elle dit une incapacité à croire en une quelconque univocité ou unité supérieure. Elle est l'expression d'une impossibilité de la représentation, qui tend paradoxalement vers l'écriture infinie que nous évoquions plus haut.

Les romans qui font l'objet de notre étude ont, malgré de nombreuses disparités, un dénominateur commun : leur caractère fragmentaire qui, brisant la lecture à chaque section textuelle, mène à la discontinuité. Mais l'après-guerre, d'où sourd l'écriture du fragment, n'est plus le substrat historique immédiat des écrivains qui nous occupent. S'il n'est plus

question chez ces auteurs d'évoquer la fracture de la guerre, quel est le sens de ce choix esthétique ?

La difficulté du lecteur ou du chercheur à classer ces textes dans la catégorie « roman » provient du caractère d'abord multi-générique mais surtout profondément éclaté de la trame narrative. Le projet *Nocilla*, *El hacedor* (de Borges), *Remake*, tout comme *Circular* ou *Alba Cromm*, rassemblent effectivement des textes d'extension variable appartenant à des univers diégétiques différents qui mènent à une lecture intermittente¹. Dès lors, chaque texte met en œuvre ce parti pris esthétique d'une manière différente. Afin de déterminer dans quelle mesure se déploie ce recours systématique au fragment dans ces textes, nous interrogerons les liens qu'entretiennent ces écrivains avec la tradition littéraire du fragment² pour en déduire le sens de sa réactivation dans un contexte contemporain. Ces éléments nous permettront de tracer les contours de l'image du réel que transmettent ces récits mutants.

II.1 Le fragment au service du réel

Le choix du fragment dans l'écriture contemporaine apparaît d'emblée comme un paradoxe. Étymologiquement, le fragment suppose la fracture, la perte et l'incomplétude, par conséquent une unité perdue, comme en témoigne déjà l'œuvre d'Héraclite ou encore les recueils de divers écrits plus contemporains généralement posthumes³. Le discontinu et l'adoption d'une esthétique fragmentaire ont été désignés comme caractéristiques de l'écriture postmoderne qui s'érige sur les ruines des « Grands Récits » et affirme dans le multiple sa volonté de refus d'un système total par un abandon de la hiérarchie, de la linéarité et de la clôture. Pourtant, écrire « directement » le fragment, sans passer par le stade de l'unité – impliquant que le fragment textuel ne soit pas le brin d'un tissu plus

¹ Ce concept est essentiel dans la mise en lecture de ces romans que nous approfondirons dans la dernière partie de cette étude.

² Les romantiques ne sont pas les seuls à avoir recours à la forme fragmentaire, ce sont cependant ceux qui ont inauguré avec le plus de force cette pratique qui a été plus tard reprise par les avant-gardes, le Nouveau Roman ou l'expérimentalisme.

³ À titre d'exemple nous citerons les *Récits posthumes et fragments* de Franz Kafka, *Fragments d'un journal d'Enfer* d'Antonin Artaud, *Fragments et aphorismes* de Friedrich Nietzsche, qui apparaissent généralement sous formes de notes ou de commentaires variés à la manière des *Cahiers* de Paul Valéry. Le fragment n'est pas un genre mais se constitue dans ces écrits comme la possibilité de rassembler des notes et des commentaires périphériques, dans le sens où leurs auteurs n'ont pas fait le choix de leur donner une cohérence d'ensemble.

grand et cohérent – n'est-il pas une impossibilité logique¹ qui mènerait à la dissolution du sens ? La fragmentarité est-elle nécessairement liée à une juxtaposition de fragments textuels, et inversement, le recours au fragment textuel mène-t-il inévitablement à la discontinuité du discours ? « L'exigence fragmentaire » dont parle Maurice Blanchot implique-t-elle nécessairement un discours brisé ou « une pensée en miettes »² ? Le fragment est-il constitutif d'une écriture mutante ?

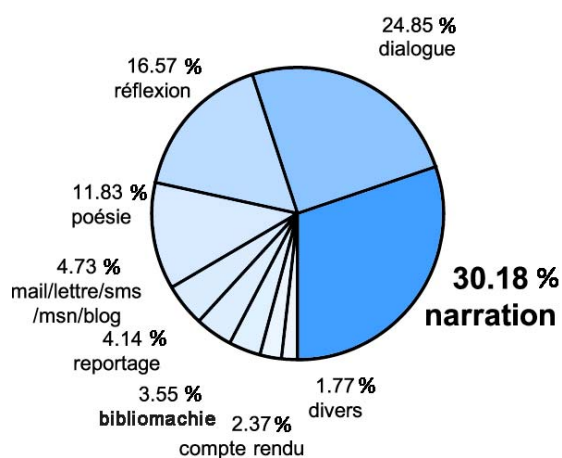
Il faut pour avancer dans cette réflexion savoir à quel type de fragment le lecteur est exposé dans le récit mutant.

Lors de l'étude vouée aux mutations de la figure de l'auteur et à l'altération du concept de création originale, nous constaterons un recours constant à la citation en tant que texte découpé et ôté de son berceau pour être exposé. Elle est intégrée à un autre texte ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, intercalée parmi d'autres textes. La citation est déjà un fragment, mais elle est un fragment arraché à un ensemble supposé cohérent et faisant effectivement référence à une unité perdue. Est-ce le cas pour les autres séquences narratives ? Nous proposons dans un premier temps d'analyser la nature de l'ensemble des fragments qui composent deux romans qui nous semblent à cet égard exemplaires : *Circular 07* et *Nocilla Experience*. Nous avons pour cela comptabilisé l'ensemble des fragments de ces deux œuvres et nous avons remarqué qu'une classification générique était envisageable. Nous avons donc classé chaque fragment dans l'une de ces catégories génériques afin d'en déduire leur proportion dans le texte et donc une éventuelle domination d'un genre sur un autre.

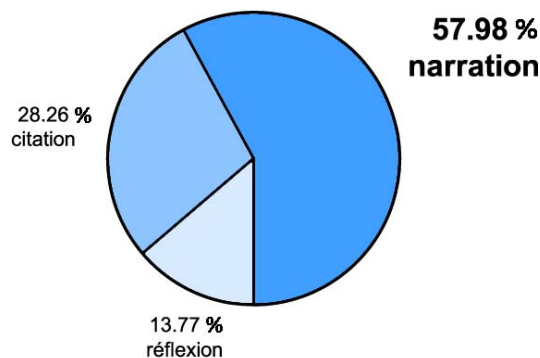
¹ Nous reprenons ici en partie les postulats qui amorcent la réflexion de Pierre Garrigues sur les poétiques du fragment en littérature (Garrigues, 1995 : Introduction).

² Nous empruntons ici une expression à Geneviève Champeau (Champeau, 2010 : 103) qui fait par ailleurs écho au titre de l'un des ouvrages du sociologue Zigmunt Bauman paru en 2003 : *La Vie en miettes - Expérience post-moderne et moralité* (Le Rouergue).

CIRCULAR 07
169 fragments



NOCILLA EXPERIENCE
138 fragments



L'analyse de la nature des fragments nous permet, avant tout, de déterminer si l'on a affaire à une totalité fragmentée ou une suite infinie de fragments, sans début ni fin, et qui construirait un discours par bribes sans pour autant prétendre à l'harmonie d'un Tout.

L'analyse de la nature de ces fragments révèle d'emblée une contradiction : ils peuvent être rassemblés par catégories. Commençons donc par définir ces bribes textuelles en négatif : elles ne sont ni aphorismes, ni maximes, ni notes, ni pensées. Dans ces romans, les pièces de texte ont peu de choses en commun avec les fragments d'Héraclite ou, pour prendre un exemple plus contemporain, avec *L'écriture du désastre* de Maurice Blanchot. La différence fondamentale provient de cette multiplicité caractéristique de l'écriture mutante, celle-là même nous autorise cependant à rassembler les fragments selon un certain nombre de catégories génériques. Nous remarquons cependant que les catégories sont plus variées dans *Circular 07* : c'est effectivement le roman du corpus qui présente le degré d'éclatement textuel¹ le plus élevé. Ces fragments sont tantôt factuels (extraits de journaux), tantôt poétiques ; ils absorbent toutes sortes de registres de langue (du langage SMS à l'essai théorique) et vont jusqu'à explorer des langages non-textuels comme ce langage amoureux exprimé par des positions sur un jeu d'échec, cité plus haut (*C07* : 60, annexe 4).

¹ Par cette expression nous entendons exprimer à la fois le degré de diversité générique et la multiplication des fils narratifs. Dans la trilogie *Nocilla*, si les trames se multiplient, les lieux et les personnages alternent en nombre limité. Dans *Circular 07*, chaque fragment met en scène un lieu et une ou plusieurs voix qui ne réapparaissent jamais.

Pierre Garrigues pose, dès le début de son étude de la poétique du fragment, le postulat suivant : « Ainsi une esthétique du fragment est une esthétique du LAPIDAIRE. Elle fait exister la langue par le silence et le silence par la langue » (Garrigues, 1995 : 37). La mise en scène du texte par une mise en page spécifique est un aspect qui est soigné par ces écrivains. Le blanc est effectivement cet espace vide et silencieux qui donne lieu à l'écriture elliptique et à la lecture active ou ergodique¹.

À l'opposé, le fragment lié au multiple crée un texte bruyant et cet adjectif, généralement peu applicable à un roman, est particulièrement approprié à *Circular 07*. Roland Barthes parle néanmoins du « bruissement de la langue » (Barthes, 1984) mais dans *Circular 07* nous sommes plutôt face à un vacarme de la langue. Comme la ville qu'il essaie d'embrasser, le projet *Circular* est bondé : les textes comme les immeubles, les véhicules et les gens sont à l'étroit dans une proximité urbaine assourdissante :

Madrid está viva, Madrid crece y se desgañita contra la meseta abierta, hacia los montes, hacia el cielo, hacia el centro y el abismo; Madrid, cegada, helada, errada y encerrada por las calles que tropiezan con las calles, los pisos que se topan con los pisos, los hombres que se chocan con los hombres; Madrid : una y mucha, como un tejido de hilos de asfalto urdido por un sastre ciego. (C07 : 25)

La promiscuité et le bruit sont ici créés par les effets rhétoriques produits par l'anaphore (« Madrid », quatre occurrences), les répétitions (« Madrid », « hacia », « calles », « pisos », « hombres »), qui provoquent consonances et alitérations. La paronomase (« errada y encerrada ») vient également soutenir cet effet de cacophonie qui devient véritable craquement ou crissement dans la dernière proposition (« como un tejido de hilos de asfalto urdido por un sastre ciego »).

Cet extrait illustre la stratégie référentielle de Mora dans *Circular 07* : il ne s'agit pas de décrire le tumulte de la grande ville, mais d'imiter sa rumeur et sa confusion. Cette disparité immense véhiculée dans *Circular* grâce au fragment sert, contre toute attente, une volonté d'hyperréalisme. Guy de Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, définit ainsi le projet du roman réaliste au XIX^{ème} siècle : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». Une étude

¹ Nous étudierons ces deux aspects, l'espace blanc et la lecture ergodique, dans le troisième chapitre de la troisième partie consacrée aux mutations du travail de lecture.

comparée des techniques narratives du roman réaliste français du XIX^{ème} et du roman mutant espagnol du XXI^{ème} dépasserait largement notre propos. Il semble cependant intéressant de relever les mots de Maupassant car Mora, plus d'un siècle plus tard, semble vouloir donner « la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même », mais à partir d'un morcellement, d'un découpage de « la photographie banale de la vie ». Fragmentation et réalisme se conjuguent dans ces œuvres car ils témoignent d'un réel qui est loin de l'immobilité de la campagne normande du XIX^{ème} siècle dont le tableau exigeait les longs aplats de couleurs que sont les descriptions minutieuses et étirées du paysage, du physique des personnages ou des objets d'une pièce¹. Nous retrouvons cette minutie et ce souci du détail, cette tentation du réel, dans le roman mutant. L'élément visuel de la photographie qu'emploie Maupassant, Mora l'emprunte au cinéma avec un récit métatextuel qui éclaire cette volonté de « coller » au réel. Trois amis se rencontrent et parlent de Jaime, un *colgao* qui a pour habitude d'aller chaque jour au cinéma et de ne regarder que cinq ou dix minutes de chaque film projeté :

Bueno su tesis era que una película es una especie de reducción de la vida, una manía de ver la vida de un sólo punto de vista (el del director, supongo), y por ello decía que **en la realidad las cosas no pasan así**; tú vas en el autobús o estás en un bar y las cosas o la gente se relacionan contigo inesperadamente, y **las historias a las que asistes ya están empezadas**. Llegas a una discoteca y ves en una esquina dos novios que se pelean. Es una película de la que te has perdido el comienzo, y tienes que inventarte o imaginarte el resto. [...] Pues todo así. El tenía una frase un poco cursi, como era...; que **la vida es una sesión continua**, y siempre llegamos tarde a las películas de los otros... (C07 : 101, nous soulignons)

La revendication d'une écriture « à sauts et à gambades », pour reprendre le mot de Montaigne, et qui propose impunément au lecteur de passer sans cesse « du coq à l'âne » est particulièrement évidente dans *Circular 07*, mais également remarquable dans *Nocilla Experience* qui fonctionne de la même manière malgré un éventail générique moins large (narration, réflexion, citation). Si les bords du roman ne semblent pas assumer leur statut de début et de fin, l'unité textuelle du fragment semble se comporter de la même manière dans ces deux romans. L'intromission souvent assez directe, voire violente, au milieu

¹ Nous pensons ici à ce que Roland Barthes désigne comme « notations insignifiantes » ou « détails superflus », qui sont propres aux descriptions des romans réalistes du XIX^{ème} et participent d'une stratégie narrative de persuasion du lecteur de la véracité du propos, provoquant « l'effet de réel » (Barthes, 1968).

d'une scène est systématique dans les fragments dialogués de *Circular 07*, comme nous pouvons le constater dans cet échantillonnage de répliques liminaires :

- ¡Te traigo dos gramos... ¡joder !Podrías darme un beso primero! (p.62)
- Imagínate la misma idea, pero contada en un relato de Ricardo Piglia. (p.71)
- ¡Le he dicho que me suelte! (p.105)
- ¿Me pone una caña por favor? (p.108)
- Vamos a tardar algo más de la cuenta. (p.114)

Entrer dans une trame narrative *in medias res* est loin d'être chose nouvelle : Homère l'inaugure avec l'*Illiade*. Mais le cadre restreint du fragment empêche une multiplication des indices de contextualisation, et le recours systématique à cette technique provoque une lecture brisée. L'écrivain néglige la liaison pour privilégier la restitution d'échantillons de conversations qui semblent attrapées au vol dans toute leur violence, leur incongruité et leur caractère lacunaire. Cette carence est inhérente à la nature même du fragment, communément défini comme une déficience subie, comme une : « partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu » ou « partie extraite d'une œuvre, d'un texte quelconque »¹. Les antonymes proposés par le dictionnaire sont « ensemble, tout, unité ». Par définition, le fragment est non seulement lapidaire mais aussi lacunaire, il est le résultat d'un accident. Pourtant, dans les textes mutants², le fragment n'est pas le bris ou le débris d'un tout originel, ils nient au contraire à chaque page l'existence d'une totalité.

En ce sens, nous revenons à la définition étymologique du fragment issu du *frangere* latin qui a donné le verbe « enfreindre ». La suite de fragments textuels qui composent *Circular 07* et *Nocilla Experience* est une succession (chez Fernández Mallo) ou une ronde (chez Mora) qui semble pouvoir s'étendre à l'infini³, dans la tension mimétique d'un réel lui-même fragmenté, éclaté, mouvant et multiple : « c'est bien une esthétique du fragment qui se met en place : concentration et extension (dans une phrase ou dans une ligne). Achèvement, inachèvement. Temps, hors temps » (Garrigues, 1995 : 40). C'est donc pour s'infiltrer dans le réel que ces textes, comme des bris de réalité, sont abrupts et bruyants. Après Cioran, nous dirons que l'écriture fragmentaire est incomplète et

¹ *Le Petit Robert* (en ligne).

² Et c'est aussi le cas dans nombre d'ouvrages cités précédemment, notamment dans *L'écriture du désastre* de Maurice Blanchot. Pierre Garrigues analyse ces textes dans *Poétiques du fragment* et signale en particulier les *Papiers collés* de Georges Perros ou les *Feuillets d'Hypnos* de René Char.

³ Si ce n'est à l'infini, elle s'étend du moins au-delà de la dernière page des romans qui sont des œuvres à plusieurs volets et qui se voient encore augmentées par les extensions en ligne.

donc décevante, mais qu'elle est la seule honnête¹. Le caractère fragmentaire est-il propre à l'ensemble des œuvres qui nous occupent, et pouvons-nous par extension appliquer cette caractéristique au roman que l'on appelle « mutant » ?

Le caractère fragmentaire de *Nocilla Dream* est similaire, dans une moindre mesure, au fonctionnement du deuxième volet de la trilogie. Les 113 fragments sont essentiellement narratifs, intercalés et interrompus par des extraits factuels provenant des domaines visuels (cinéma et arts plastiques), musicaux et scientifiques (nouvelles technologies et physique).

Dans *Nocilla Lab*, l'esthétique fragmentaire est présente mais se manifeste de manière différente par rapport aux deux premiers volets, chacune des quatre parties manifestant un traitement différent de la fragmentarité. « Motor automático de búsqueda », la première partie, est un paragraphe continu de soixante-cinq pages. L'absence totale de séparation nous empêche a priori de parler d'un texte fragmentaire. Pourtant, cet unique paragraphe est en fait constitué de plusieurs niveaux de narration qui se juxtaposent ou se répètent sans transition².

Il existe en effet des textes qui déploient une esthétique fragmentaire sans fragments. Pierre Garrigues nous rappelle en effet qu'« au sens strict, le fragment implique la désintégration d'un tout » et qu'il est donc difficile de lui assigner une taille ou une forme (Garrigues, 1995 : 49). En tant que flux de conscience et évocation directe du souvenir, cette partie est, comme la mémoire, sélective, lacunaire et non-linéaire et par conséquent fragmentaire. « Motor automático », la deuxième partie de *Nocilla Lab*, reprend la structure fragmentée et numérotée des deux premiers volets de la trilogie. Ces fragments fonctionnent comme des chapitres courts qui, exceptées quelques incursions citationnelles, suivent la même trame narrative, mais sans qu'entre en jeu une progression temporelle. Les quarante-quatre fragments qui composent cette partie accueillent également les fragments visuels que sont les reproductions de captures d'écrans de télévision (p : 130-133). La troisième partie intitulée « Motor », plus courte, expose sa

¹ « Le fragment, genre décevant, sans doute bien que seul honnête » cité par Pierre Garrigues à la page 180 de l'ouvrage théorique déjà mentionné.

² Dans le domaine littéraire français, Mathias Énard a publié en 2008 chez Actes Sud *Zone*, une phrase de 500 pages dans laquelle les différents niveaux narratifs sont juxtaposés dans un brouillage infini d'éléments historiques, géopolitiques et affectifs. Il est intéressant de noter que le récit se déroule pendant un voyage nocturne dans un train qui parcourt la zone incertaine séparant deux grandes villes : Milan et Rome. Deux des thématiques développées dans *Circular 07* sont donc présentes : le mouvement (le métro dans *Circular 07* et le train dans *Zone*) et l'espace traversé (les périphéries d'une grande ville dans les deux cas). Si les techniques de narrations semblent diamétralement opposées (le flux continu dans un cas et l'éclatement du récit dans l'autre), elles participent toutes deux d'une esthétique du fragment.

fragmentarité dès le titre sous lequel apparaît l'indication « fragmentos encontrados ». Une police différente (type dactylographié), reproduit le journal de bord du personnage Agustín. Les fragments ne sont pas numérotés mais séparés par un espace blanc. Cette partie se termine par une bande dessinée, naturellement fragmentée en vignettes. Nous voyons bien dans ce dernier volet la fragmentarité se maintient sans passer nécessairement par le découpage des séquences textuelles.

El hacedor (de Borges), Remake est une œuvre originellement fragmentaire selon les mots de Borges dans l'épilogue d'*El hacedor* : « esta colecticia y desordenada silva de varia lección¹ » (Borges, 1960 : 128). Par l'introduction d'images et de cartes, Fernández Mallo ajoute encore à la fragmentarité une multiplicité sémiotique qui n'est pas dans l'original. *Quimera 322* et *Alba Cromm* portent la fragmentarité propre à la revue. Le caractère fragmentaire prend donc des formes différentes selon les œuvres mais se manifeste de manière constante. La suppression de transitions et donc de liens logiques entre les fragments du texte nous conduit à caractériser cette écriture de « xénochronique » et « xénotopique »², ou bien encore et pour rester dans le domaine de la stylistique, d'asyndétique³.

Débarrasser le texte de ses scories naturalistes et de cette propension à utiliser la causalité à tout va comme une « colle logique » est pour Lucien Dällenbach le propre de l'écriture « moderne ». Après Mallarmé, Apollinaire, mais aussi les romanciers du Nouveau Roman, Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo appliquent un puissant décapant à l'écriture littéraire dans le but de la purifier de la causalité et de la logique qui éloignent le texte, selon ces écrivains, de toute perception sensible, quitte à pousser le roman au bord du gouffre⁴.

Dans *Nocilla Lab*, Agustín Fernández Mallo revendique cette absence de transition en ces termes: « Se me ocurrió entonces que la novela que había escrito era como un

¹ *Silva de varia lección* est le titre d'une de Pedro Mejía publiée en 1540. Ce texte appartient au genre des miscellanées, qui mélangent des matériaux textuels hétérogènes dont l'unité est plus ou moins manifeste. Le caractère fragmentaire est donc inhérent à ce genre littéraire.

² Ces deux termes sont empruntés à Christian Vandendorpe (1997 : 11). La xénochronie est une technique inventée par le musicien Frank Zappa qui consiste à placer une phrase de musique dans un autre contexte musical. Nous reviendrons sur les affinités structurelles des textes mutants avec la musique et notamment électronique, dans la deuxième partie de cette étude.

³ Geneviève Champeau parle de « práctica generalizada del asíndeton narrativo » (Champeau, 2011 : 73).

⁴ Dällenbach nomme également la technique de la transition abusive chez Balzac du « bla-bla », de la « glu », de la « sauce », du « béton » ou de « l'épaisse maïzena » aux pages 121 à 125 de *Mosaïques* : « ce remplissage des espaces intercalaires ne pourrait que nuire à la qualité des rapports que suffisent à instaurer quelques touches pigmentées, quelques taches de couleur ou quelques fragments de nourriture. Or, selon Mallarmé qui, à cet égard aussi, s'affirme comme l'un des plus sûrs et des plus lucides révélateurs du goût moderne, il doit en aller de même en littérature : pour être esthétiquement recevable, un texte ne doit pas avoir peur du vide ». (Dällenbach, 2001 : 125)

collage sin pegamento, o mejor dicho un collage que se ofrecía al lector para que éste pegara sus diferentes partes»¹.

Ces deux écrivains s'inscrivent donc dans cette lignée « moderne » qui, contre la facture littéraire naturaliste, mais surtout contre la surdétermination d'une littérature de l'« échappatoire », revendiquent une écriture du réel plus fidèle à la manière dont il est perçu aujourd'hui. Nous sommes dans ces deux romans face à une écriture sans colle, sans joints, une écriture « disjonctée » en somme, qui banalise le recours au fragment en le faisant sortir du domaine plus restreint de la poésie ou du roman expérimental, dans une volonté de saisir le réel dans sa manifestation la plus directe mais aussi la plus quotidienne.

Le travail d'« élagage » de l'écriture romanesque prend ses racines à la fin du XIX^{ème} mais cette pratique bascule au début du XXI^{ème} siècle dans le domaine non pas du conventionnel ou du banal mais bien de l'acceptable, dans le sens où elle se fait reflet d'une réalité palpable quotidiennement. Il est en effet aujourd'hui communément admis que la quantité d'information reçue chaque jour contraint à adapter sans cesse la perception à différentes modalités de sollicitations qui se juxtaposent sans liens les unes avec les autres (du loin au proche, de l'anecdote à la déclaration officielle, du privé au public, du virtuel au réel, etc.). Nous concluons sur les mots de Vicente Luis Mora qui affirme, lors d'un entretien, cet ajustement du fragment à la perception actuelle :

Por último, todas esas conexiones las articulo en forma fragmentada porque para mí es lo natural, me sale así, así que no lo considero en absoluto algo experimental. Para mí experimental sería hacer un novelón a la manera de saga rusa, eso sí que es un verdadero experimento ya que creo que ni yo ni nadie se exprese así en su vida cotidiana ni reconstruya así los hechos.²

¹ Propos de Fernández Mallo Agustín recueillis par Miguel Vicens dans «La poesía me constituye y la novela es un entretenimiento», *Diario de Mallorca*, 19/11/2006.

² Entretien publié par Vicente Luis Mora sur son blog le 19 mars 2008 et disponible en ligne sur : <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2008/03/resea-entrevista-de-nocilla-experience.html>, consulté le 06/04/2012. Le lien entre écriture fragmentaire et saisie du réel est également exprimé à plusieurs reprises par Agustín Fernández Mallo et notamment dans l'entretien avec Neo2 : « Bueno, es que para mí no es experimental, porque es como vivimos hoy en día. Lo experimental hoy es hacer una novela como de hace cuarenta años, porque el mundo ya no es así, ni nadie escribe así » (Mallo, octobre 2009).

II.2 Fragment factuel contre fragment fictionnel : frictions et transactions

Dans les textes qui nous occupent, le recours systématique au fragment participe d'une plurivocité généralisée. Le caractère hétérogène et surtout l'absence de transition sont le signe d'une écriture qui refait le monde dans sa diversité parfois incompréhensible. Les histoires se mélangent, se croisent, se recourent, elles n'ont ni début ni fin. Cet éclatement de la trame, particulièrement remarquable dans *Circular 07* et dans la trilogie *Nocilla*, est une stratégie référentielle que ces écrivains mettent en place, considérant leurs livres comme un réceptacle servant à accueillir des éclats de réalité. Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo ne choisissent pas de rendre une image lissée et cohérente de la réalité (description, transitions, causalité) mais au contraire d'approcher le réel d'une manière immédiate et sensible, apparentant la juxtaposition des fragments à une succession de clichés photographiques pris sur le vif. Cette « copie » du réel passe par une diversité générique dans laquelle viennent s'insérer des passages qui sont ou semblent directement prélevés du réel. Nous allons voir comment, selon des modalités différentes chez les deux auteurs, le choix du fragmentaire permet à l'instance narrative de disparaître ponctuellement, ou du moins de se réduire à la seule fonction de sélection et de composition d'une matière factuelle, servant une approche du réel proche de celle du documentaire.

Comme nous avons déjà pu le constater dans l'étude des incipit, Agustín Fernández Mallo choisit l'alternance de fragments narratifs et de fragments allogènes, extraits d'œuvres diverses dont il n'est pas l'auteur¹. Ce choix pose la question de l'autorité de l'écrivain sur son texte et de l'authenticité de sa création, point sur lequel nous reviendrons dans l'étude des mutations de la figure de l'auteur. Ces fragments étant de longues citations, il faudra également les étudier dans une troisième partie en tant qu'éléments participant à l'intertextualité à l'œuvre dans ces romans ainsi qu'à une pratique singulière de la citation. Nous choisissons ici d'étudier l'impact qu'implique l'inclusion de ces fragments non-originaux et non-littéraires dans l'économie de la narration, à partir de l'analyse d'un texte tiré d'une revue scientifique, qui apparaît à la page 46 de *Nocilla Dream* :

¹ Ces fragments apparaissent sur le graphique présenté plus haut dans la section « citations » et représentent 28,26% de l'ensemble des fragments dans *Nocilla Experience*.

Un espía quiere enviar el mensaje “El armamento nuclear está ubicado en...”. Para ello lo codifica cambiando las letras de la frase por otras que elige al azar: la *e* por la *h*, la *l* por la *k*, la *a* por la *v*, etc. de manera que el mensaje queda: “hk vjtvthbil bñwkhvj...”. En caso de que el enemigo intercepte el mensaje, ¿Tiene alguna probabilidad de descifrarlo? Si el mensaje es lo suficientemente largo la respuesta es que sí tiene probabilidades. Porque en cada lengua las letras tienen una frecuencia de aparición en los textos bastante determinada. Sólo hace falta contar el nº de veces que se repite cada letra en la versión codificada, y hacerla corresponder con la letra que en el lenguaje normal posee una idéntica frecuencia de aparición.

Jérôme Segal

Ce fragment est extrait d'un article du professeur en philosophie des sciences Jérôme Ségal initialement paru dans la revue *Pour la Science* (« Le géomètre de l'information », n°295), et traduit ensuite en espagnol pour la revue *Investigación y Ciencia* (n°36). Cette incursion de l'écrit scientifique dans le roman ouvre une réflexion qui traverse la poétique de Fernández Mallo. Cet article paraît dans une revue scientifique et a pour objet le langage. Dans un premier niveau de lecture, c'est donc la relation entre sciences et littérature, chère à Fernández Mallo, qui amorce une réflexion sur le langage. Ici, le langage apparaît non pas sous sa forme littéraire mais bien communicationnelle – « Un espía quiere enviar un mensaje » – et matérielle – « hace falta contar el número de veces que se repite cada letra ». La réflexion de Ségal, qui se base sur la cryptologie et les probabilités, transportée au beau milieu du roman mène le lecteur à lire cet article à partir des pistes déjà lancées par la narration ; toute expression, quel que soit son degré d'intelligibilité, est un code à déchiffrer : plus un énoncé est opaque, plus il est probable qu'il en cache un autre. La littérature selon Fernández Mallo est comme une énigme à élucider et le lecteur devra faire preuve d'une certaine coopération afin de lier entre eux certains fragments qui, sans contexte, livrent une information qu'il faut savoir interpréter. Enfin, la tonalité elle-même de l'article est facilement transposable au monde fictionnel puisque la situation qui sert à Ségal de scène pour exposer son idée est celle d'un espion ayant de sombres projets qui envoie un message crypté susceptible d'être intercepté.

La tension générique occasionnée par la contiguïté et la continuité de deux textes, l'un narratif et l'autre citationnel, entraîne une remise en question du statut de chacun des fragments. La citation ainsi découpée, décontextualisée et introduite dans le roman, précédée et suivie de fragments narratifs, se resémantise, et, à la manière d'une greffe réussie, fait corps avec le texte de fiction. Même si elle continue à manifester ses origines et à évoquer un autre corps textuel, elle se teinte de fiction et acquiert de nouvelles significations par cette opération de transfert et de contamination mutuelle. Le caractère fragmentaire de l'œuvre favorise ces allers-retours constants entre un domaine et l'autre (littérature/science ; registre factuel/registre fictionnel), mouvements pendulaires qui permettent à la narration de se mettre en place, de progresser, à partir d'éléments qui ne sont ni fictionnels, ni à proprement parler narratifs et moins encore littéraires.

Dans la dernière section de *Nocilla Dream*, intitulée « crédits », Fernández Mallo transpose à la littérature le générique cinématographique : il fait dérouler les noms des « acteurs » du roman dans ce qui pourrait être la section bibliographique de n'importe quel essai¹. Il y précise les références des citations utilisées au fil du texte mais prend soin de préciser :

Así el lector habrá encontrado biografías reales y públicas desviadas del original, y biografías ficticias que han ido a converger al cauce de otras reales, componiéndose de esta manera la « docuficción » en la que viene a constituirse *Nocilla Dream* (ND : 220).

Cette indication générique « docuficción », genre qui a connu un essor particulièrement significatif dans le domaine cinématographique et littéraire² depuis les débuts de ce siècle, désigne l'hybridité d'une création qui mêle la visée et les stratégies réalistes du documentaire à des scènes fictionnelles. Ce choix donne la liberté à son auteur d'avoir recours dans la même œuvre à la fois à la représentation du documentaire et la simulation de la fiction, pour mener à bien un projet qui tend toujours à interroger la frontière séparant ces deux modalités.

¹ Nous verrons avec plus de précisions les transactions entre essai et roman dans la deuxième partie de cette étude.

² Il faut différencier la docufiction de la non-fiction qui concerne les littératures factuelles telles que le témoignage, l'écriture scientifique, l'essai, l'autobiographie ou l'écriture journalistique.

Vicente Luis Mora ne choisit pas l'alternance entre récit fictionnel et récit factuel, il met en place une série de stratégies qui visent à donner au lecteur le sentiment que le texte est directement issu du réel et transposé dans l'espace du roman sans avoir subi de modification.

Le récit le plus long de *Circular 07* relate la morne vie d'un employé chargé de développer des pellicules photos pour des particuliers. Il fait parfois des doubles et garde dans sa collection personnelle celles qui lui plaisent le plus. Il suit la vie des clients à travers les clichés des événements heureux et il finit par tomber amoureux d'une jeune fille photographiée qu'il cherche désespérément. Ce récit est l'histoire d'une rencontre romantique fleurant l'eau de rose, pourtant, il est sectionné en treize fragments intitulés : « foto 1/13 », « foto 2/13 », etc. Les titres indiquent au lecteur qui veut bien le croire que chaque texte est une sorte d'ekphrasis d'une série photographique. Le sous-titre que chaque fragment porte et dont nous donnons ici deux exemples, illustre encore cette tension vers le réel :

M-30 cortada por accidente en O'Donnell. Recomendada salida por plaza de Ventas. Disculpen las molestias (C07 : 45)

(Calles Ruiz Alarcón, 10) En esta casa vivió el insigne escritor Pío Baroja los últimos años de su vida (C07 : 47)

Ces indications n'ont aucun lien thématique avec le texte qu'elles introduisent mais servent, d'une manière quelque peu déroutante, à tendre le fil qui rattache l'œuvre au réel. Elles sont comme prélevées de la rue, « copiées » telles quelles, avec leur registre de langue, leur ponctuation ou leur syntaxe, propres au message qu'elles transmettent. Encadrer le récit fictionnel par des indications factuelles, ou simulant l'emprunt factuel, est une stratégie récurrente dans *Circular 07*¹ et il arrive que les deux finissent par se mêler jusqu'à l'indifférenciation, à la manière du « docuficción » que décrit Fernández Mallo à la fin de *Nocilla Dream*. Le fragment intitulé « Campo de las Naciones. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO/vertedero de Madrid » (C07 : 186-188) est sans doute le plus à même d'illustrer cet enchevêtrement entre les énoncés fictifs et factuels. Ce fragment, qui s'étend sur cinq pages, évoque les relations entre l'art et le déchet à partir

¹ Rappelons que chaque fragment porte le nom d'une rue de Madrid et que presque tous sont introduits par une ou plusieurs épigraphes.

d'une visite de la Foire Internationale d'Art Contemporain de Madrid. La narration à la première personne commence ainsi : « 16 de febrero de 2007. Entro en ARCO con más ganas que expectativas » (C07 : 184). Le lecteur s'attend ici à suivre le narrateur parmi les œuvres d'art. Le récit se poursuit jusqu'à une première interruption factuelle introduite par « recuerdo : ». Ce verbe est suivi d'un paragraphe tiré d'un article d'*El Mundo* (le nom de la journaliste et la date apparaissent). Puis le récit continue pour s'interrompre de nouveau avec la formule « Escribía Xavier de Bru Sala : » qui introduit une longue citation tirée d'un essai. La narration est interrompue une troisième fois par l'inclusion de deux poèmes de Jesús Aguado et d'Amalia Iglesias Serna. Tout se passe comme si au lieu de mentionner une anecdote lue dans un article de journal, ou de reprendre une réflexion suscitée par la lecture d'un essai ou encore d'évoquer l'émotion d'un poème, l'écrivain recourait systématiquement à un copier coller des textes originaux comme s'il voulait justifier ou légitimer son récit.

La tension vers un réel non médiatisé par un narrateur se manifeste encore dans *Circular 07* par la présence de la langue parlée : ce roman est capable d'accueillir une langue parfois abîmée par la communication quotidienne, comme l'illustre cette série de SMS :

1/ Te mando 2 msj xq no cabe en 1. Anoche en coche hsta tetuán-mtro. No sitio, así que busqué parking. 30min. mtro y transbordo kallaio hasta goya. 44m. (C07 : 89)

2/ Bus d línea hsta tu kasa 1.15h. ya t habías ido. 1.30h.+ de vuelta hasta casa. A lo mejor dberíamos no vrnos+ hasta q ncuntr piso crca. llámme. (*ibid.*)

Ces deux SMS font partie d'une série de quatre messages disséminés sur quelques pages. Mora reproduit également le format du mail, de la lettre et du fax, ainsi que de la conversation téléphonique. Le contexte d'élocution n'est jamais donné, mais le résultat de cette saturation communicationnelle est toujours le même : celui d'une terrible incommunication. L'écrivain ne choisit donc pas de décrire la séparation d'un couple, détaillant les sentiments, les angoisses et les lâchetés, mais prend le parti de laisser la relation amoureuse s'effriter au fil des messages. C'est la grande ville, dont les méandres empêchent le rendez-vous, qui est désignée comme coupable mais c'est surtout cette communication lacunaire, tronquée et drastiquement limitée (environ 160 caractères) qui finit par rendre la relation absurde. Explorer le langage jusque dans ses formes les plus

déformées est ce qui mène l'écrivain à tenter de reproduire un langage de l'overdose, qui se défait sous le coup de la drogue :

Vuelvo a sentir la vida reventando. Vuelvo a estar solo en medio de la tormenta de soles. Ninguno de estos capullos sabe lo que es esto. Después de esto, no lo entenderías, ya solo es posible la muerte. Siento el que en entra todo se apaga. La luz en vez envuelve yab voy muriendo en la paz agosto y agua. Diso delante de mí te perdono hijom mío te perdono. (C07 : 165)

Ici, le lecteur n'est plus face au langage restreint et abrégé du SMS mais assiste à la déliquescence progressive de la parole de l'homme mourant. L'affaiblissement physique et moral du personnage marque progressivement sa parole de scories, d'imprécisions, de ruptures syntaxiques et de répétitions.

Dans le roman mutant, le fragment s'impose comme le support idéal pour exposer le réel dans tous ses états. Loin des textes richement caractérisés, voire hypertrophiés, dont la vision omnisciente prétend à la représentation la plus fidèle, ces écrivains suivent naturellement la voie ouverte par un Mallarmé ou un Apollinaire, laissée béante après le traumatisme qu'a suscité la Deuxième Guerre Mondiale. Ici, plus le texte est proche du réel, plus il s'éloigne d'une vision intellectuellement médiatisée, surgissant dans son immédiateté sensible et répondant ainsi au rôle qu'Antonin Artaud donnait à son théâtre : « Briser le langage, c'est toucher la vie ».

Le fragment permet d'explorer une variété infinie de langages, des plus soutenus aux plus dégradés, sans que l'unité entre en jeu. La multiplication du texte court est également le signe d'un temps marqué par une sur-communication en miniature, qui s'exprime par SMS, billets de blogs ou tweets¹. Le langage courant file dans les ondes et s'en retrouve métamorphosé, usé, diminué. L'exploration de ces formes mutantes du langage actuel est-elle dans ces romans l'objet d'une recherche sociologique, poétique ou linguistique ? Le fragment est livré dans sa forme brute sans précautions ni analyses de l'auteur qui sous-titreraient cette langue et en expliqueraient les enjeux. Quel est donc l'intérêt de ce degré zéro de la littérature qui s'exprime par l'anecdote, l'insignifiant, le zapping et la cacographie ? Cette accumulation chaotique a-t-elle l'ambition de porter, ou du moins d'engager, une réflexion sur l'état du monde ? Comment peut-on construire la

¹ Les tweets, en français gazouillis, sont des messages brefs limités à 140 caractères publiés sur la plateforme de microblogage Twitter.

pensée si elle est sans cesse sollicitée puis déviée, si elle se brise et se coupe sur les bords de chaque fragment ?

Dans un jeu de vases communicants, la contamination générique est réciproque : le fragment narratif acquiert au contact de la citation une charge réaliste et peut être reçu, au même titre que la citation, comme un authentique prélèvement de la réalité. Nous retrouvons ici la technique mise en œuvre dans les descriptions naturalistes. Les « notations structurellement superflues » (Barthes, 1968 : 87) que sont les détails du réel « tel qu'il est » font rayonner l'illusion référentielle sur l'ensemble du texte. Nous l'avons dit, ces récits suivent le précepte moderne et se débarrassent de l'infructueuse transition, celle-ci se voyant remplacée par ces « prises du réel » qui fonctionnent comme autant de facteurs d'authentification de l'ensemble du texte. Car au fond les procédés narratifs des écrivains naturalistes ne sont pas si éloignés de ces incursions du roman mutant. Colette Becker, dans sa collaboration au volume intitulé *Les lieux du réalisme*, étudie l'utilisation du journal par Emile Zola pour en conclure :

Il recopie la chronique du journal presque mot à mot, il n'y a pas ici, invention à partir de, ou réécriture, ou imitation comme précédemment ; il y a collage, insertion d'un type de texte, la chronique mondaine d'une société que Zola connaît peu ou mal, dans un autre type, le roman, et celui-ci, grâce à ce collage devient à son tour chronique de cette société. Les frontières entre journalisme et littérature, entre les genres sont brouillés. Zola donne une « tranche de vie », ce vers quoi il souhaitait voir tendre le roman » (Becker dans Jouve, 2005 : 45).

La différence entre les deux types de textes est que dans le cas du roman mutant, nous pourrions dire que les coutures sont apparentes, le procédé d'emprunt affiché, mais la même intention demeure : que le roman soit le plus proche possible de la réalité.

Les échanges constants entre les domaines fictionnels (pure création de l'imagination) et factuel (composés d'éléments directement issus de la réalité) permettent d'affirmer que ces romans œuvrent dans la zone frontalière qui sépare documentaire et littérature, interrogeant l'un et l'autre et interrogeant surtout le lien qui les unit. Eric Hoppenot, à propos de l'exigence fragmentaire que revendiquait Maurice Blanchot, place ce choix sous le signe de la réflexion sur le monde libérée de tout corset normatif : « La recherche d'une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, une écriture qui

suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle, une écriture dans laquelle “ tout est possible”» (Hoppenot, 2001 : 4).

Nous pourrions nous contenter de cette ouverture prometteuse, de cet élan de liberté, de cet affranchissement par rapport à la norme dont jouit l’écriture fragmentaire. Pourtant, le constat d’une classification générique des fragments, les répétitions souvent constatées ainsi que l’apparition de fils narratifs, nous poussent à poursuivre notre réflexion plus avant : ces textes sont-ils véritablement dé-liés, ou bien l’agent de cohésion textuelle qu’est la transition s’est-il métamorphosé ? Ces textes tiennent, bien que difficilement, dans la catégorie du roman¹ ; par quel grand écart théorique peut-on alors réconcilier la continuité qu’implique tout récit et la discontinuité inhérente à la structure fragmentaire ?

¹ Nous pointons cette classification générique, sur laquelle nous reviendrons, pour préciser que ni les écrits de Maurice Blanchot ni ceux de Nathalie Sarraute ni même les écrits fragmentaires de Kafka, d’Artaud ou de Valéry mentionnés plus haut n’ont été qualifiés de romans.

III. Du fragment à la mosaïque

La tension entre l'infiniment grand d'un projet littéraire qui viserait à saisir le réel dans toute sa diversité, et l'infiniment petit du fragment textuel, ainsi que l'hypothèse de correspondances entre les fragments (réurrences de thématiques ou structures répétitives), autrement dit d'une structure organisatrice qui donnerait une continuité à l'hétérogénéité des unités textuelles, nous incitent à explorer la figure de la mosaïque. La mosaïque porte en elle cette tension entre le multiple et l'ensemble. Elle est cet objet artistique, cet « assemblage décoratif de petites pièces rapportées (pierre, marbre, terre cuite, smalt) retenues par un ciment et dont la combinaison figure un dessin »¹. Pourtant, ce terme est depuis quelques années abondamment utilisé par les médias dans un sens qui dépasse largement la technique artistique. Cette figure est en effet employée couramment dans le monde contemporain pour signaler une réalité faite d'éléments multiples et divers².

Nous tenterons d'explorer l'hypothèse selon laquelle la figure de la mosaïque serait l'analogue du roman mutant, et donc la possibilité d'une continuité non-linéaire entre les fragments, notamment à partir des propositions théoriques que Lucien Dällenbach développe dans l'ouvrage intitulé *Mosaïque*, publié en 2001. Dällenbach s'écarte le temps d'un livre des analyses purement littéraires qui l'occupent d'ordinaire, en partant d'un constat qu'il décrit comme quotidien : la prégnance de la structure mosaïque dans l'organisation actuelle de la société (fin des années quatre-vingt-dix), et par extension, de ses productions culturelles. Pour Dällenbach, il ne s'agit pas seulement de la généralisation d'un vocable qui, galvaudé, perd sa spécificité³. Il avance l'hypothèse selon laquelle la récurrence de la mosaïque est le signe que le monde « est sujet à un devenir-mosaïque patent et généralisé, il s'avère de surcroît que depuis quelques années la mosaïque nous hante et qu'elle observe aussi nos représentations et nos discours » (Dällenbach, 2001 : 18). Ce que Dällenbach décrit comme un véritable déferlement lors de la dernière décennie

¹ Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (en ligne).

² Dans un article du *Monde* intitulé « L'inquiétant oublié du monde » (16/03/2012), Régis Debray parle de « la mosaïque multi-minoritaire d'outre-Atlantique ». Dans le domaine cinématographique, le film mosaïque est aussi appelé choral et désigne une histoire basée sur les évolutions d'une multiplicité de personnages et non pas d'un héros, tels *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) ou *Babel* (Iñárritu, 2006). Le champ d'utilisation du terme mosaïque est effectivement très large comme nous le prouve la recherche de ce terme sur une base de 5000 périodiques. Le terme apparaît 2602 fois pour un jour, tous domaines confondus.

³ Dans la plupart des occurrences repérées dans la presse de ce jour, ce mot est un simple synonyme de multiplicité.

du XXème siècle¹ correspond à l'arrivée des TIC dans le domaine privé et quotidien. L'auteur expose, dans une approche diachronique, les « grands moments de la mosaïque » (artistique et littéraire) qui correspondent à des bouleversements techniques ou intellectuels importants, tels que 1870 (industrialisation culminante/roman balzacien) et 1950 (après-guerre et crise de la pensée humaniste/Nouveau Roman).

L'image de la mosaïque s'avère séduisante à l'heure de trouver aux fragments textuels composant les romans qui nous occupent une structure organisatrice. Son plus grand intérêt est évidemment d'allier le fragment à l'unité. Du fragment à la tesselle il n'y a qu'un pas, et ceux de la mosaïque sont des éléments variés, multiples et polychromes, qui, une fois assemblés, forment un ensemble harmonieux. C'est « un tout en morceaux » (Dällenbach, 2001 : 40), définition qui semble pouvoir s'appliquer à des livres faits de petits morceaux de textes dépareillés. Comme les tesselles, qui proviennent tantôt de matériaux nobles (le marbre), tantôt prosaïques (la terre cuite), l'origine des fragments textuels de ces romans, que nous avons définie comme interdisciplinaire, vient d'une culture à la fois élitiste et populaire. La tesselle peut également provenir d'un matériau de seconde main, bris ou débris d'une construction plus ancienne. Ce travail de recyclage est présent dans nos romans à travers les fragments empruntés ou les citations. Par extension, on peut aisément considérer avec l'auteur de *Mosaïques* que cette technique est une variante du bricolage. Cet « amateurisme » ou l'art d'agencer ce que l'on a sous la main, de créer à partir d'un matériel textuel (ou iconique dans certains cas) existant, est une tendance que nous observerons chez Agustín Fernández Mallo et qui est évidente dans le travail de bibliomachie de Vicente Luis Mora : les citations (qu'importe leur origine) sont taillées, rassemblées et combinées de manière à composer de nouveaux poèmes. Mais la validité de la structure mosaïque semble dépasser le niveau du fragment pour s'imposer comme modèle d'organisation supérieure. Malgré leur bigarrure, les fragments textuels de *Circular 07* ont tous un point commun : la ville et ses périphéries. Ce serait donc l'image textuelle d'une Madrid bariolée, multiple, surprenante, à la fois séduisante et inquiétante, que Mora peindrait par petites touches dans ce livre.

Cette tension entre discontinuité et unité est évidente aux pages 108 et 109 de *Circular 07*, qui présentent une citation de l'écrivaine espagnole Ana Merino tirée du recueil de poésie *Los días gemelos*, un jeu de mots mêlés (*sopa de letra*), un dialogue entre

¹ Il parle dans le chapitre introductif d'une véritable « mode » de la mosaïque qui devient « obsédante » et « fascine ». Il la voit partout. Il faut cependant émettre une réserve car s'il ne le précise pas, Dällenbach semble restreindre son constat à l'aire occidentale, voire francophone.

un garçon de café et un client, et un récit à la troisième personne évoquant les lumières nocturnes de la ville.

DIARIO YA. SOPA DE LETRAS

Ciudad
de caminos fronterizos
en el blanco crucigrama
del invierno
Ana Merino, *Los días gemelos*

ESTAREN LAS AFUERAS ES
MANTENERSE EN EL DESTI
ERRO EN CONTRA SE D
ENTRO DE UN PALACIO EN L
A DE SPENSA JUNTO A LA SP
A T A SE TAREN LAS AFUE
RASES COMO SERA MIGO TA
N SÓLO DE LA MUJERA LA QU
E QUIERES NO PUEDES DE F
RAUDAR LA PEROTAMPOC
O PROBARÁS SUS BESOS SE T
A REN LA SAFUERAS ES LA PE
O R M A N E R A D E E S T A R S O L O

CALLE VISTA ALEGRE

- ¿Me pone una caña, por favor?
-Marchando.
-Oiga, me he fijado antes, mientras esperaba fuera, en aquel señor de allí, el que vende cupones en la acera de enfrente.
-Ah, Carlitos, sí.
-Lo conoce, ¿verdad?
-Sí, cómo no. Lleva ahí toda la vida.
-¿Es ciego?
-¿Cómo dice?

108

- Que si es ciego.
-Pues claro, hombre. ¿No ve el bastón, y las gafas?
-Pero es que me he dado cuenta de que conoce a todo el mundo.
-¡A ver...! Lleva ahí, ya le digo, desde que yo llegué de Barcelona, y eso fue hace treinta y siete años.
-Pero..., no me he explicado bien. No quiero decir que los conoce, sino que los reconoce. Desde lejos, antes de oírles hablar, sabe quiénes son, y les saluda en voz alta diciendo su nombre.
-Claro. Nos reconoce por los pasos. ¿A que a usted no le ha dicho nada? Por la hora, que controla que ni se lo imagina, y por los pasos, sabe casi con toda seguridad quién se acerca, quién abre el comercio, quién reparte, y así todo. Es un tío grande, Carlitos.
-Caramba...
-Sí. Es el único que conoce a todo el barrio.

CALLE MONTE PERDIDO

Son las cinco y cinco. No es la primera vez que repara en ese hecho: las luces del enorme hangar al que da su ventana están encendidas. También lo están las de otro almacén lejano, y las farolas de un parquecito junto a la gasolinera, por supuesto vacío en este momento. Recuerda que han sido muchas las ocasiones en que saliendo de juerga por las noches ha advertido cantidad de edificios, empresas, depósitos, umbrales, concesionarios y todo tipo de construcciones, iluminadas exterior o interiormente toda la noche. Madrid entera parece un cuadro puntillista en blanco sobre negro. Se pregunta ahora por qué. ¿Por qué esas luces, insomnes, con qué finalidad?, ¿qué iluminan?, ¿qué hay en ese hangar que necesite ese resplandor hasta el alba?, ¿para qué evitar la oscuridad en el parquecillo, si no hay ni habrá nadie en él? Se dirige a su cama abierta y removida. Cualquiera que venga a Madrid, piensa, se dirá que es como Nueva York, y que aquí no duerme nadie. Se echa la almohada sobre la cabeza. Son las cinco y cuarto.

109

La grille de mots mêlés est un jeu de lettres qui consiste à reconstituer des mots (horizontalement, verticalement ou en diagonale) à partir d'un quadrillage de lettres. La grille de Mora s'avère donc « fausse », dans la mesure où il suffit de séparer les différents termes pour accéder au sens du texte. Le montage de ce texte contraint cependant le lecteur à adapter sa pratique de lecture pour connaître le contenu du message. L'accès à la connaissance d'une manière détournée est en réalité ce qui rassemble les trois textes de cette double page. Le dialogue qui succède aux mots mêlés fait en effet référence à un aveugle, qui, malgré sa déficience physique, est le seul à « connaître », ou plutôt à reconnaître, tous les habitants du quartier au seul bruit de leurs pas. Le bloc de texte qui suit ce dialogue, une réflexion sur les lumières nocturnes de la ville, permet également de

« décaler » le point de vue généralement adopté (la vision diurne), pour accéder à une vision différente de la réalité urbaine.

Ni le genre, ni les personnages, ni même un registre de langue ou une thématique ne semblent lier ces textes. Cependant, ces morceaux de texte (les trois fragments de cette double page ainsi que l'intégralité des fragments qui composent ce volume), tels les pièces d'un puzzle, apportent une touche à une construction complexe et multiple. Le texte isolé est anecdotique mais participe d'une image qui ne fera sens qu'une fois reliée aux autres. Mais c'est davantage la figure de la mosaïque et non celle du puzzle qui s'applique à ce roman. Le puzzle est une structure fermée dont le nombre de pièces est fixe et la place de chacune dans le dessin final inaltérable : retirer une pièce d'un puzzle ou la déplacer fait perdre à l'ensemble toute sa cohérence. Dans les romans qui sont l'objet de cette étude, si les fragments peuvent facilement être assimilés aux pièces d'un puzzle, leur flexibilité invalide la comparaison¹. Les pièces textuelles de *Quimera 322* et *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, des articles dans le premier et des contes dans le second, sont aisément interchangeables. Lire de la fin au début ou même sauter des passages n'altère pas le sens de chaque section. Ce constat est applicable aux autres romans, avec une réserve pour *Alba Cromm* dont le dernier fragment, qui dénoue l'enquête policière, ne peut en aucun cas être déplacé. La mosaïque permet cette liberté d'agencement plus grande que le puzzle, elle autorise et supporte le déplacement ou la substitution des tesselles.

Dällenbach attribue le retour de l'organisation mosaïque à la mise en service des Nouvelles Technologies, au cours des années quatre-vingt-dix. Elle rend compte en effet parfaitement du modèle économique dominant (mondialisation qui propose un schéma global et commun à l'ensemble des particularismes locaux) et également à la fragmentation des productions culturelles dont l'unité commence à se fêler dans les années cinquante, puis se rompt tout à fait dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle : « on comprend que les écrivains qui sont en rupture avec une narration plus ou moins linéaire aient trouvé dans la mosaïque un modèle particulièrement attrayant » (Dällenbach, 2001 : 56). Les premières années du XXI^{ème} siècle ont vu s'accélérer l'expansion et la pénétration des TIC dans l'espace public autant que dans l'espace privé. Le changement le plus remarquable et rapide de ces dix dernières années est surtout l'utilisation d'Internet, qui a opéré un

¹ Nous maintenons cette affirmation malgré l'un des textes clairement métalittéraire de *Circular 07* évoquant un livre comme un puzzle, auquel il manquerait la pièce centrale et qui parlerait précisément de l'inaccessibilité de ce centre. Ce texte se termine par l'incitation suivante : « Aquí se lo he dejado, por si quiere montarlo ». La procédure d'assemblage inhérente au puzzle est évidemment déterminante dans ce livre mais la contradiction avec le projet d'une œuvre composée de fragments interchangeables, nous semble cependant incompatible avec l'image du puzzle.

bouleversement profond et brutal du rapport au réel. Tout se passe comme si la construction mosaïque – d’ailleurs à l’origine du web¹ – s’était étendue au point d’intégrer des matériaux si hétérogènes que la figure qu’elle était censée dessiner ne présentait plus rien d’harmonieux ni d’unitaire. C’est la mise en réseau de l’information et des personnes – et donc la construction de la toile, mouvante et croissante – qui semble aujourd’hui s’imposer.

¹ NCSA Mosaic est le navigateur web développé en 1992 qui a rendu Internet populaire.

IV. Mise en réseau

Cien piedras ordenadas, en cualquier disposición imaginable, son un camino que conduce a una historia.

Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*

Malgré les analogies éclairantes entre les structures textuelles à l'œuvre dans les romans mutants et la figure de la mosaïque, c'est parce que la mosaïque est statique et qu'elle représente par conséquent une image stable et harmonisée, unitaire, du monde, qu'elle limite l'analyse structurelle des romans de ce corpus. D'après Dällenbach, dans les années quatre-vingt-dix les mosaïques se font légion et se voient partout (Dällenbach, 2001 : 20). Il semble toutefois que les premières années du XXI^{ème} siècle aient vu s'opérer une substitution de la mosaïque – comme construction géométrique analogon du monde – par la figure du réseau.

Le réseau provient étymologiquement du *rete* latin, le filet du pêcheur. Par extension, il s'agit de tout ensemble d'éléments (concrets ou abstraits) reliés entre eux, s'organisant autour d'un système de mailles et de nœuds. Par définition, un réseau est donc non-linéaire, fluide, mobile, ajustable et potentiellement infini. Le filet du pêcheur en est l'exemple le plus ancestral, devenu le modèle du réseau mondial et actuel que représente Internet. Ce dernier met en relation non seulement des textes, des images, des sons, des chiffres et des codes, mais également des personnes. La fonction la plus communément utilisée est la consultation de mails par messagerie électronique ou l'utilisation de la messagerie instantanée. Depuis quelques années, cette mise en réseau s'est cristallisée autour des réseaux sociaux, *Facebook* étant le plus populaire.

Nous savons que les écrivains qui nous intéressent sont des utilisateurs quotidiens d'Internet, comme le prouvent leurs déclarations, ou encore leur activité intense sur le net (publications, blogs, compte facebook, twitter, mise en ligne de vidéos, etc.). La mise en réseau de l'information et de la communication – et dans une certaine mesure de la politique et de l'économie – a provoqué un bouleversement de la perception qui a très vite eu des répercussions sur le monde esthétique, notamment sur les arts visuels. C'est du moins en ce sens que l'historien de l'art Nicolas Bourriaud analyse les productions

artistiques les plus récentes à travers le prisme d'une esthétique relationnelle¹. Les influences sont également évidentes dans l'architecture contemporaine, avec des concepts comme l'architecture interactive, fluide (Claude Parent) ou encore l'« architecture liquide » (Marcos Novak), qui décrivent une architecture capable d'interagir et donc de se mettre en réseau non seulement avec l'environnement, mais également avec le corps qui habite un tel espace².

Dans le domaine de la littérature, Geneviève Champeau parle de « récit réticulaire »³, récit qui se caractérise avant tout par une absence de linéarité dans la mesure où « los lazos que se tejen entre sus unidades y contribuyen a la creación del sentido sustituyen la red a la línea en la polarización del texto » (Champeau, 2011 : 70). Cette écriture du lien ouvre effectivement une voie nouvelle au romanesque, en abandonnant la canonique transition pour une interaction d'une autre nature entre les fragments textuels : « una poética del vínculo que propone formas alternativas de narratividad sustituyendo la analogía a las relaciones cronológico-causales » (*ibid.*). Les TIC ne sont cependant pas déterminantes dans son analyse puisque l'auteure désigne *La verdad sobre el caso Savolta* d'Eduardo Mendoza (1975) comme emblématique de cette pratique (*ibid.*).

Dans quelle mesure le roman mutant répond-il à l'hypothèse de la mise en réseau du monde ? De quelle manière un livre dont la succession des pages (par la numérotation) et le sens de lecture (de gauche à droite) sont immuables peut-il accepter en son sein une narration qu'on supposerait fluide, connectée et libre de toute frontière ?

¹ Nous faisons référence ici aux théories développées dans l'ouvrage *Esthétique relationnelle* (Les Presses du réel, 2001) et sur lesquelles nous reviendrons.

² Voir à ce sujet la thèse de doctorat d'Eva Madlickova qui interroge le concept de fluidité à travers trois domaines de connaissances que sont la littérature, la philosophie et l'architecture et notamment le chapitre 8 intitulé : « vers un espace fluide : l'architecture liquide ». En ce qui concerne l'architecture interactive, capable de réagir au comportement humain, elle mentionne les travaux de l'agence néerlandaise Nox et précise en ces termes la relation de l'architecture au réseau : « Ce principe d'évolutivité de l'habitat, de sa mobilité, développé à travers des formes organiques, laisse à l'habitant une liberté d'adaptation dans l'extension ou la combinaison des cellules entre elles » (Madhalickova, 2011 : 166).

³ Nous traduisons ici le terme « relato reticular » développé dans l'article « Narratividad y relato reticular en la novela española actual » (Champeau, 2011)

IV.1 De la botanique en littérature : l'arbre et le rhizome

La réalité est ce qui ne ressemble à rien.

Paul Valéry, *Mon Faust*

Constater le caractère fragmentaire du texte, ainsi que les limitations de la structure mosaïque dans laquelle se résoudrait harmonieusement la dichotomie fragment/unité, nous laisse avec cette écriture « disjonctée » qui, si elle était effectivement privée d'une organisation structurelle engageant la réflexion, tomberait dans l'écueil de l'incohésion et de l'incohérence, et irait gonfler les rayons de la littérature gratuite, insignifiante, voire inutile. Pourtant, de ces textes se dégage une ressemblance ou une affinité littéraire avec par exemple certains textes de Jorge Luis Borges (particulièrement la nouvelle « El jardín de los senderos que se bifurcan ») ou encore d'Italo Calvino (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*). L'intuition demeure d'un texte ouvert, ayant une multiplicité de combinaisons significatives, d'un texte qui, sous son voile d'incohérence, tendrait en fait vers ce que Roland Barthes nomme dans *S/Z* « le texte idéal » :

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'y a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sur déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés) ; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. (Barthes, 1970 : 11)

Une piste ouverte dès le prologue du premier volet de la trilogie *Nocilla* nous engage à explorer une organisation textuelle s'articulant autour d'un système de corrélations non-linéaires. L'écrivain Juan Bonilla, auteur dudit prologue, cite le célèbre ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (1980), affirmant la filiation entre le roman et la théorie du rhizome, forgée par les deux philosophes français. La proposition de *Mille Plateaux*, et notamment son introduction intitulée « Rhizome », a été largement commentée et exploitée dans les théories de la postmodernité, plus récemment

dans les théories de la communication et du cyberspace¹, ou encore dans le domaine de la création (Bourriaud, *Radicant*). Ce déplacement du concept par rapport à son champ initial, celui de la pensée politique, s'explique par le caractère résolument ouvert des principes théoriques proposés par les deux philosophes. Les démonstrations foisonnantes se multiplient dans les deux volumes de ce projet intitulé *Capitalisme et schizophrénie*, projet ayant pour point de départ la sanction de la pensée arborescente ou pensée-racine à laquelle les philosophes opposent la pensée rhizomatique.

Le rhizome, du grec *ρίζωμα* (touffe de racine, multitude de racines) désigne une tige ramifiée qui, contrairement à une plante ou un arbre plongeant ses racines dans la terre afin de pousser de manière verticale et nourrir des bourgeons, pousse de manière horizontale et multiplie des racines dites adventives – qui se développent à partir de n'importe quel point de la tige (voir annexe 8). Deleuze et Guattari reprennent à leur compte le système rhizomatique ou « système radicelle » dont « la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement » (Deleuze et Guattari, 1980 : 12). La pensée arborescente ou « pensée-racine » suit un développement vertical et hiérarchique : la racine principale se dédouble en branches, brindilles et feuilles, toutes issues de la même souche.

Ces considérations botaniques, bien que brèves, vont nous être précieuses à l'heure de considérer le fonctionnement singulier des romans mutants. De façon quelque peu sommaire, nous pourrions dire que le roman traditionnel se développe à partir d'une situation initiale donnant lieu à diverses péripéties qui se succèdent mais poursuivent toutes un même objectif, le dénouement. La voix narrative est généralement stable et les personnages sont classés par ordre d'importance (héros, personnages secondaires, adjuvants, opposants, etc.). Le roman rhizomatique serait au contraire le roman de la digression, dont les fils narratifs et les personnages se démultiplieraient à l'envi, mais dont chaque unité textuelle – nœud ou « plateau », selon la terminologie deleuzienne – serait connectée avec tous les autres par analogie². Les principales oppositions entre la pensée rhizomatique et la pensée racine (ou arborescente) proposées par Deleuze et Guattari sont les suivantes :

¹ Nous pouvons citer ici le roman pionnier de l'écrivain nord-américain William Gibson *Neuromancer* (1984), mais ce modèle structurel est repris dans les analyses de l'hypertexte chez Marie-Laure Ryan (2004) ou Georges Landow (2009).

² Selon les principes de « connexion et d'hétérogénéité », « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari, 1980 : 13)

Arbre (pensée-racine)	Rhizome (pensée rhizomatique)
Linéarité	Non-linéarité
Hierarchie	Hétéarchie
Sédentaire	Nomade
Territorialisation	Déterritorialisation
Unité	Multiplicité
Hétéronomie	Autonomie (marginalité)
Homogénéité	Hétérogénéité
Insécable	Sécable
Clos	Ouvert

Tableau librement adapté du classement de Stefan Wray dans l'article « Rhizomes, nomads and resistant internet uses »¹

Chaque plateau ou fragment textuel dont est composé le roman est, si l'on applique le schéma rhizomatique, susceptible d'être connecté avec d'autres ou tous les autres, par un procédé analogique. Ce schéma, s'il est effectivement plus proche du fonctionnement du système neuronal et d'Internet, modifie bon nombre de grilles d'analyses narratologiques.

IV.1.1 Application de la structure rhizomatique à *Nocilla Dream* d'Agustín Fernández Mallo

Avant de tirer des conclusions hâtives et afin de s'assurer que l'organisation rhizomatique fait sens dans le roman mutant, nous proposons d'appliquer à l'un des romans, *Nocilla Dream*, cette méthode d'analyse. Les liens sont multiples, ils peuvent relier des espaces, des personnages, des formes ou bien des théories. Nous suggérons de

¹ Stefan Wray est un écrivain spécialiste des médias et des TIC. Il fait partie du collectif nord-américain « Electrical Disturbance Theater » qui organise des sit-in virtuels et lutte pour une action directe en faveur d'une désobéissance civile depuis le net (*hacktivism*). Dans l'article qu'il consacre à *Mille Plateaux*, il analyse la pensée rhizomatique comme une possible organisation de résistance sur le Net, pour lutter contre l'organisation hiérarchique de l'Etat ainsi que le contrôle capitaliste. L'analyse de la structure rhizomatique sous l'angle de la résistance au modèle dominant s'amorce à partir de l'analyse de l'introduction de *Mille Plateaux*. Cet article est disponible dans son intégralité sur <http://www.thing.net/~rdom/ecd/RhizNom.html>, consulté le 6/10/2012.

considérer chaque fragment textuel comme porteur d'un certain nombre de nœuds thématiques susceptibles d'être déclinés (répétés, développés, repris ou rappelés) dans d'autres fragments. Le nombre et la nature des liens qui unissent les différents fragments permettront d'en déduire une cohérence structurelle, ramifiée et achronologique, et par conséquent difficile à visualiser sans support graphique. Nous avons pour ce faire élaboré une série de schémas illustrant cette organisation non-linéaire (voir annexe 28).

Le premier volet de la trilogie *Nocilla* comporte 113 fragments textuels, symbolisés sur les schémas par des carrés numérotés de 1 à 113, dans lesquels nous avons identifié un certain nombre de racelles (ou thématiques) qui relient entre eux les fragments. Ces racelles sont au nombre de dix et concernent les TIC (en gris), l'arbre (en vert), la chaussure (en rouge), le désert (en orange), les objets trouvés (en bleu), l'hôtel (en marron), la micronation (en violet), la science (en rose), l'art conceptuel (en jaune) et le cinéma (en noir). Chaque plateau correspond par conséquent à un fragment textuel qui se trouve relié aux autres selon les racelles dont il est porteur.

Si nous observons le réseau qui se met en place par racelle, nous remarquons immédiatement que le développement d'une thématique n'est en aucun cas linéaire et que son évocation traverse au contraire l'ensemble du roman, au delà de la diversité générique ou même diégétique des fragments. Isoler ces dix réseaux thématiques révèle également la dominance de l'arbre, du désert et de la chaussure et donc de l'importance dans le roman de l'arbre à chaussures qui se trouve dans le désert du Nevada. Cet objet va être l'un des axes thématiques mais aussi conceptuels les plus importants de la trilogie comme nous le verrons au fil de cette étude. Mais la forme différente de chacun de ces trois réseaux montre que chaque élément peut apparaître isolément (l'arbre peut apparaître sans le désert). À partir d'un objet récurrent, chaque thématique va donc créer un réseau de sens secondaire qui va fonctionner comme un écho à l'élément signifiant qu'est l'arbre à chaussures.

L'extrait du réseau représenté (extrait maillage réticulaire), illustre les interactions entre les dix premiers fragments du roman. Un fragment peut concilier diverses thématiques et se trouve ainsi lié à de multiples fragments qui ne sont pas nécessairement contigus ou qui n'abordent pas la même thématique générale. Les combinaisons entre les différentes thématiques sont donc innombrables.

Enfin, la superposition de l'ensemble des réseaux par thématique (maillage réticulaire complet) donne une image sans doute peu lisible des connections entre les fragments mais ce schéma nous permet néanmoins d'avoir une vue d'ensemble de la

multiplicité des liens qui rassemblent les différents fragments, qui ne sont en aucun cas des îlots indépendants et auto-suffisants. L'enchevêtrement apparemment incohérent de ces fils thématiques est en réalité le signe d'une organisation mise en place par l'auteur et nous semble illustrer le chaos déterministe que Fernández Mallo cite à plusieurs reprises dans son récit : même le phénomène le plus contingent est en fait régi par des lois qui ne sont pas immédiatement perceptibles. Il faut d'emblée préciser qu'il aurait été possible de décupler le nombre d'interactions, notamment à partir d'une étude toponymique ou onomastique, mais une telle entreprise aboutirait à un rendu cacographique et ne ferait qu'appuyer un constat déjà évident : le réseau de sens dépasse le caractère anecdotique des fragments pour se construire, par analogie, à travers l'ensemble des fragments.

Certains fragments semblent isolés mais tous tendent vers l'illustration de ce qui semble être malgré tout l'axe fédérateur ou la racine principale de cet objet textuel : la quête du lien qui unit le dissemblable et le disparate. Chaque fragment textuel aborde par une réflexion, une citation, ou un récit, cette convergence entre des éléments apparemment éloignés et cette répétition s'opère à plusieurs échelles, comme dans la figure récurrente de la fractale, structure répétitive sur laquelle nous reviendrons. La mise en texte de cette figure peut apparaître d'abord comme déroutante mais son objectif d'union, de mise en relation, est affirmé à plusieurs reprises, notamment dans le discours de ce *designer* de bouches d'égouts qui crée des jumelages dissimulés entre des villes très éloignées en y installant exactement la même bouche d'égout : « ...es tremendo eso de conectar las cosas bajo cuerda » (ND : 187). La structure rhizomatique est au service du développement de cette idée directrice de la fractale, puisque le livre est composé d'histoires qui disent les rapports cachés entre des choses éloignées. Elle est également performative, puisque structurellement, une multitude de détails apparaissent et réapparaissent dans différents espaces et dans l'entourage de différents personnages. Ce choix structurel nous dit que pour contrer l'éclatement apparent, l'extrême diversité, il faut chercher ce qui se ressemble, ce qui rassemble, ce qui relie. L'objet textuel qui symbolise sans doute le mieux cette « disparité reliée » est le mouvement pendulaire de cette multitude de paires de chaussures de marques et d'origines différentes suspendues à un arbre au milieu du désert du Nevada. Vers cet arbre convergent une grande partie des réflexions de ce roman et tous les personnages de *Nocilla Dream* le rencontrent à un moment de leur histoire. Un peu paradoxalement, c'est un arbre, l'objet auquel la pensée rhizomatique de Deleuze et Guattari s'oppose, qui illustre la structure rhizomatique du texte : « Visto a una cierta

distancia es, en efecto, un baile caótico en el cual, pese a todo, se intuyen ciertas reglas » (ND : 23, voir annexe 9).

L'arbre à chaussures disparaît des deux autres volets de la trilogie mais la même structure se répète, de manière encore plus systématique dans *Nocilla Experience* et *Nocilla Lab*. Les trois volets font donc fonctionner la même machine narrative.

L'idée d'une assimilation structurelle entre les trois volets, et même entre les quatre textes de Fernández Mallo qui composent ce corpus, émerge aussi à partir des liens qui unissent les œuvres entre elles. L'ouvrage *El hacedor* de Borges apparaît plusieurs fois comme l'objet de culte d'un des personnages de *Nocilla Dream* (p.45 et 48) et constitue l'objet du remake *El hacedor (de Borges), Remake*. La guitare Gibson Les Paul noire est l'objet d'une transaction dans *Nocilla Dream* (p : 92) et l'étui d'une Gibson Les Paul sert à contenir tous les éléments susceptibles de servir à la réalisation du Projet évoqué dans *Nocilla Lab*. Le photogramme de *L'avventura* de la couverture de *Nocilla Lab* réapparaît dans *El hacedor (de Borges), Remake* à la page 98. Ces échos ne sont pas de simples coïncidences.

De même, Hannah, une poète expérimentaliste originaire de l'Utah, est mentionnée à la page 58 de *Nocilla Dream*. Le fragment consiste seulement à introduire le personnage et reproduire l'un de ses poèmes qui dit : « El contenido de este poema es invisible: existe pero no puede verse. Ni su autora conoce el contenido ». Cette incursion énigmatique est à mettre en relation avec le recueil de poèmes trouvé par Josecho dans une poubelle madrilène à la page 88 du second volet, *Nocilla Experience*. Josecho extrait d'une poubelle publique un livre dédicacé de la manière suivante : « A quien lo haya encontrado. Ahora si quieres, ya puedes tirarlo. Afectuosamente, la autora, Hannah ». Et l'un des poèmes, traduit de l'anglais par le personnage, est reproduit dans ce fragment. Une multitude de liens se tisse donc entre les fragments d'un même livre, mais il faut aller chercher d'autres fragments au-delà du livre, dans les autres volets, pour compléter le réseau de sens. Cet aspect soutient encore l'idée d'une littérature projective, qui ne réduit pas l'œuvre au livre car une fois identifiés et reliés, les nœuds textuels permettent de donner une continuité non-linéaire à l'ensemble.

La liste n'est pas exhaustive mais ces quelques exemples illustrent la cohérence de l'application de la structure réticulaire non seulement à chaque volet de la trilogie, mais également à la trilogie, et même à l'ensemble de la production narrative de Fernández Mallo. L'effet de sens produit par cette structure est l'image d'un monde apparemment chaotique qui devient intéressant si l'on s'attache à reconnaître, non pas la contingence du

particulier, plutôt les règles universelles qui permettent de connecter une réalité hétérogène. Dans ces romans, l'évocation d'un poème vide ou la découverte fortuite d'un livre dans une poubelle sont des événements qui, pris isolément, sont dénués de sens, mais dès lors qu'ils sont « mis en réseau », ils permettent cette rencontre de deux personnages appartenant à deux romans différents – autour d'un poème qui parle d'ailleurs de solitude.

IV.1.2 Vicente Luis Mora et l'entrelacs urbain

L'application de la structure rhizomatique à l'œuvre de Vicente Luis Mora suit un principe assez similaire. Dans *Circular 07* ce sont les thématiques de la périphérie, du transport, de la communication à distance, du déchet, de l'art contemporain, du cercle et de la solitude qui apparaissent comme les liens entre les 169 fragments. Comme dans la trilogie *Nocilla*, les liens se font par écho, répétition ou déclinaison des différentes radicelles. Nous proposons d'entrer dans ce texte afin d'observer comment s'articule cette structure réticulaire à partir de deux fragments.

CALLE DE LOS NARCISOS

Como palabra del afuera, acogiendo en sus palabras el afuera al que se dirige, este discurso tendrá la abertura de un comentario
Foucault, *El pensamiento del afuera*

–No te puedo decir las muchas razones que tuve para venir a Madrid. Supongo que serán parecidas a las muchas por las que tú no te has ido de Barcelona.

–Quizá. A mí me gusta Barcelona, la quiero con la misma pasión y la misma falta de crítica con que uno quiere a su madre...

–... Claro...

–... Pero no ignoro sus defectos. Es menos cosmopolita de lo que se piensa. No es, lo reconozco, hospitalaria. O no lo somos los barceloneses de siempre, aun sabiendo lo relativo e indefinible que es decir los barceloneses *de siempre*. Un hijo de emigrante nacido allí también sería *de siempre*, pero no lo es...; es complicado.

–No tanto.

–O no tanto, tienes razón. No sé. No voy a negar, lo repito, mis o nuestros defectos. Pero yo no estoy ciego, como otros. Veo cosas fascinantes en Madrid. Veo más pluralismo, más..., no sé cómo decirlo. Veo una anarquía que se parece mucho a la libertad.

–¿Has leído *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino?

–No, me han hablado de ese libro, pero todavía no lo he leído. Lo haré.

–Hay un momento en el que dice «renovándose cada día la ciudad se conserva a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de ayer y de todos sus días y años y lustros». Cuando pienso en Madrid, pienso así, que es todo una basura, pero que de esa condición excrementicia brota una energía especial, que los gases de las materias en descomposición son una fuerza energética renovadora y que donde hay energía, por muchos despojos que haya, hay vida también. Es la *ciudad continua* que describe Calvino. Acoge lo nuevo sin desprenderse de lo viejo.

–La ciudad continua. Como en *Solaris*, la película de Tarkovski. Hermoso.

–La vida es movimiento.

–La vida es movimiento, sí.

À la page 67 (reproduite ci-dessus), on peut lire une citation de Michel Foucault tirée de *L'espace du dehors* (Foucault, 1986 : 25) qui introduit une conversation de café assez anecdotique, ou du moins banale, mais toujours conflictuelle sur la différence entre Barcelone et Madrid. La conversation prend un autre tour lorsque l'un des deux personnages cite *Les villes invisibles* d'Italo Calvino : « En se renouvelant chaque jour, la ville se conserve toute dans cette seule forme définitive : celle des ordures de la veille, qui s'entassent sur les ordures du jour d'avant et de tous les jours, années, lustres de son passé » (Calvino, 1974 : 140)¹. L'interlocuteur affirme que Madrid est une ville comme ça, où tout n'est que détritiques et déchets mais que « de esa condición excremental brota una energía especial », qu'elle « acoge lo nuevo sin desprenderse de lo viejo ». À travers l'évocation de ce recueil d'Italo Calvino, le narrateur compare Madrid à un espace capable de rassembler les contraires : « condición excremental » / « energía espacial », « nuevo » / « viejo ». Les nombreuses incursions métatextuelles de *Circular 07* qui assimilent la ville au livre nous permettent de lire la citation de Calvino comme une justification de la dynamique accumulative et hétérogène de ce livre, qui extrait sa signification par et dans la superposition de couches de discours divers. Ce fragment apparemment isolé jette en réalité des ponts avec la plupart des radicales que nous avons mentionnées : la ville comme corps organique, le déchet comme élément constitutif et incontournable de l'espace périurbain (et du roman). Les choix d'énonciation de ce texte sont également susceptibles de trouver des échos avec d'autres fragments. En effet, la forme du dialogue sans situation d'énonciation explicite est une forme narrative récurrente. La citation directe (ici de Calvino) et la citation de type épigraphique (de Deleuze) sont presque systématiques. Notons que l'épigraphe de Foucault évoque la périphérie, l'en dehors et la marge, l'ouverture, et devient ainsi un commentaire métatextuel sur le caractère à la fois excentrique et inclusif de ce livre.

¹ La citation est en espagnol dans le texte, nous avons choisi ici la traduction française de Jean Thibaudeau.

Nous trouvons, comme un écho, cette même épigraphe quelques pages auparavant (C07 : 62, extrait reproduit ci-dessous).

VILLAVERDE ALTO

Palabra del afuera, acogiendo en sus palabras
el afuera a que se dirige, este discurso tendrá la
abertura de un comentario

Michael Foucault

Las carreteras sin tránsito en la noche, iluminadas por periódicas farolas, como gigantescos collares de perlas brillantes.

Par une erreur de l'auteur ou une intention qui nous échappe, Michel Foucault devient cependant Michael Foucault. L'épigraphe se répète, mais le texte qu'il introduit est d'une toute autre nature que le dialogue de café, d'une facture nettement plus poétique. Une seule phrase, isolée de tout contexte, évoque la beauté urbaine : une ville nocturne, silencieuse et déserte, seulement illuminée par les veilleuses que sont les réverbères. L'épigraphe de Foucault annonce ici le simple commentaire ouvert qu'est cette unique phrase. Selon le texte qu'elle annonce, l'épigraphe prend par conséquent un sens différent. Le titre de ce fragment, « Villaverde Alto », un quartier au sud de Madrid entouré de zones industrielles, active une autre racelle du roman, celle de la périphérie urbaine. La thématique de la vie nocturne est une autre racelle de *Circular 07*, abordée notamment à la page 63 : « Las luces de las farolas dibujando falsos túneles en la autovía que agujerean con su luz la penumbra de las afueras » ou encore : « Madrid entera parece un cuadro puntillista en blanco sobre negro » (C07 : 109).

Les échos et les correspondances se multiplient pour dévoiler, sous le désordre textuel apparent, une continuité thématique et formelle accordant à la notion de lien la fonction de médiateur entre disparité et unité.

Alba Cromm présente également une structure fragmentaire s'articulant autour d'extraits de blogs, d'échanges entre les personnages (directs, téléphoniques ou informatiques), de rapports, de carnets ou d'articles de journaux. Le format de la revue

légitime également les annexes textuelles (publicités, annonces, interviews). Une fois assemblées, compilées et ordonnées, ces pièces éparses forment l'affaire Alba Cromm : le thriller policier qui est l'objet de ce roman. Dans la section liminaire de la revue, intitulée « Notas para entrar en el infierno », le journaliste Luis Ramírez, chargé du dossier, apporte quelques clés à la composition du texte :

Una tarde estaba sentado en mi casa de Atlanta, perplejo ante todos los fragmentos agrupados, pensando cómo ordenarlos. Entre los cientos de carpetas, documentos, cintas y discos de todos los formatos imaginables, llamó mi atención el color azul de las pastas del diario de Elena [...] De lo que se deduce que lo trascendente no es tanto la ordenación de la historia que se pretende narrar, como la historia misma. (AC : 21)

Avant que le lecteur ne pénètre véritablement l'affaire Alba Cromm, le narrateur semble ici prévenir ce dernier de la composition singulière de ce récit. Le lecteur va avoir accès à différentes pièces « factuelles » transmises par la police (enregistrement de conversations, transcriptions de mails ou de chats, comptes-rendus policiers, articles de journaux, extraits du journal intime de l'héroïne, etc). Le journaliste prétend ici que son rôle se réduit au montage, à l'organisation de ces différentes pièces pour que le lecteur puisse avoir accès au déroulement de l'histoire, lui laissant le soin de prendre en charge les transitions entre les différents éléments de la narration.

Sur le blog du personnage journaliste¹, a été publiée une photo qui semble illustrer les propos que nous venons de citer, ce chaos d'informations éparses que constitue l'ensemble des documents relatifs à l'affaire :

¹ <http://reporteroramirez.wordpress.com/>, consulté le 10/10/2012.



L'absence de transition, caractéristique du choix narratif de ce roman, apparaît visuellement sur cette photo à travers les espaces laissés entre les feuilles. Cette image nous incite immédiatement à envisager ce roman non pas comme un réseau dont chaque fragment aurait un lien avec un autre, ni même comme une mosaïque dans laquelle la place du fragment n'est pas fixe. Si *Alba Cromm* est bien un « tout en morceaux », ce roman, contrairement à la mosaïque, est une structure fermée (un nombre limité de tesselles qui correspondent aux pièces transmises par la police), et c'est en ce sens que nous revenons à la structure plus simple du puzzle : « Le puzzle présuppose une totalité préexistante qu'il s'agit de reconstituer, selon un ordre de succession quelconque mais en remettant chaque pièce à sa place » (Dällenbach, 2001 : 62). En effet, dans *Alba Cromm*, chaque extrait de conversation, chaque élément, apporte un nouvel indice à la résolution de l'affaire. La composition, et donc la place de chaque pièce, est en fait primordiale, contrairement à un récit-rhizome ou mosaïque, nous ne pouvons supprimer, substituer ou déplacer une pièce sans que le dess(e)in final perde sa cohérence. Le roman ne peut être amputé sans cesser d'être lui-même, sans que l'ensemble de la structure s'en retrouve démoli. Contrairement aux fragments textuels de la trilogie ou de *Circular 07*, les fragments d'*Alba Cromm* ne bénéficient d'aucune sorte de liberté ou d'indépendance. L'importance du travail de composition est par ailleurs exprimée par le narrateur lui-même en ces termes : « Organizar el tejido textual, coserlo. Pasé varios días encerrado, intentando decidir cuál sería el mejor modo de editar, organizar y presentar esta vasta información... » (AC : 20).

Malgré une narration apparemment éclatée et une composition originale, le déroulement de l'intrigue est donc beaucoup plus traditionnel et fermé qu'il n'y paraît ; il n'est pas envisageable de pratiquer une lecture aléatoire, par conséquent une application de la structure rhizomatique est ici inopérante. Le changement majeur qu'entraîne un « retour » à l'organisation en puzzle¹ est, malgré les apparences et surtout par rapport à *Circular 07*, une reprise de pouvoir de la voix narrative qui, si elle semble là encore dissolue par le caractère fragmentaire du dossier, se réincarne dans le travail de composition du personnage narrateur dont la voix ne se fait entendre que dans la section liminaire, mais qui revendique son autorité sur l'organisation de tout le récit.

Mora utilise Luis Ramírez comme Cervantès utilisait Cide Hamete : le narrateur n'est que le détenteur d'une traduction/composition qu'il se contente de transmettre.

Alba Cromm est une dystopie originale offrant plusieurs niveaux de lecture et abordant des thématiques qui présentent un intérêt majeur dans la société actuelle, comme par exemple l'influence des TIC sur la relation à l'autre et au monde. *Alba Cromm* accueille des publicités, des mails, des blogs mais reste pourtant un roman qui repose structurellement sur une dynamique beaucoup plus conventionnelle que *Circular 07* ou que la trilogie *Nocilla*. On peut interroger ce retour à une structure fermée, mais il serait pourtant erroné d'interpréter ce repli comme le constat d'un échec de l'esthétique rhizomatique. La dystopie, en se projetant dans le futur proche, est par nature invraisemblable, l'auteur a donc pu sentir la nécessité d'ancrer son récit dans une progression non pas linéaire mais cadrée, afin de faciliter la réception d'un texte qui est malgré tout très hétérogène. Mais cette volonté évidente par bien des aspects de rendre *Alba Cromm* « abordable » ou « lisible »² change d'une manière radicale les contraintes de lecture liées au récit rhizomatique.

La trilogie *Nocilla*, et particulièrement les deux premiers volets, ainsi que *Circular 07*, reposent sur une structure rhizomatique dans la mesure où chaque plateau, nœud ou fragment textuel présente un certain nombre de connections avec d'autres. Dans ces romans chaque fragment est à la fois mobile et indépendant, mais intervient dans un réseau

¹ Le retour que nous évoquons ne fait pas allusion à une œuvre précédente de l'auteur mais bien plutôt à ce que Dällenbach signale comme un modèle esthétique propre aux années soixante (Dällenbach, 2001 : 56).

² Est-il nécessaire de rappeler que la publication d'*Alba Cromm* marque l'arrivée de Vicente Luis Mora chez Seix Barral, une maison d'édition nettement plus commerciale et moins disposée à prendre des risques que la cordouane Berenice ? Sans vouloir insinuer une quelconque relation de cause à effet entre le changement de processus créatif et la commercialisation de ce livre, ce roman reste cependant d'une facture plus accessible que les autres textes de fiction de cet écrivain.

complexe de signification. L'absence de linéarité s'érige donc en force conductrice de ces textes comme l'affirme ici l'écrivain Jorge Carrión à propos de *Nocilla Dream*: « Si arrancáramos todas sus páginas y las expusiéramos, desordenadamente, en las paredes de una galería de arte, seguiría funcionando como *obra* » (Carrión, 2007). Ce parti pris esthétique, s'il rend dans un premier temps la lecture suivie difficile, participe d'une volonté d'hyperréalisme, puisque la structure réticulaire est plus proche à la fois du système de perception du cerveau humain et du fonctionnement d'Internet, finalement d'un système de pensée qui se déploie à partir d'un principe d'analogie et non de causalité. C'est en tout cas dans ce sens que Fernández Mallo oriente la lecture de sa trilogie, en proposant comme premier fragment la citation des professeurs Copeland et Proof déjà reproduite, qui compare les capacités du cerveau humain et de la machine et se termine par ces mots : « Parece ser que nuestra red de neuronas cerebrales sí contiene los mecanismos necesarios para realizar esas operaciones. De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano » (*ND* : 15). C'est effectivement cette capacité de la mémoire, et plus généralement de la perception visuelle, de combler les blancs, de relier pour créer une histoire à partir d'éléments épars, qui est sollicitée dans ces textes. L'application de l'organisation rhizomatique à la composition de l'œuvre immerge le lecteur dans une perception du monde plus sensible et propose en ce sens une infiltration dans un réel tel qu'il est habituellement saisi.

Cependant, la prétendue immédiateté n'est-elle pas aussi un leurre ? Vouloir construire un livre qui reproduirait le monde ne reviendrait-pas à l'aporie borgésienne qui consiste à construire une carte si précise qu'elle finirait par recouvrir entièrement le monde qu'elle décrit (« Del rigor en la ciencia », Borges, 1995 [1960] : 119) ?

On pourra mettre en doute l'efficacité du système rhizomatique dans la mesure où la numérotation suivie des fragments dans *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* et dans une partie de *Nocilla Lab*, empêche d'aller plus avant dans l'exploration de cette absence de linéarité. Toutefois, la numérotation est l'unique progression chronologique directement visible de ces textes et fonctionne à la manière de l'ordre alphabétique du dictionnaire ou de l'encyclopédie, permettant la juxtaposition de réalités hétéroclites.

L'image du rhizome, souvent exposée au sein des théories culturelles les plus récentes¹, pose néanmoins un certain nombre de problèmes à l'heure d'analyser un roman (ou n'importe quelle création). En effet, le rhizome désigne d'une part un objet végétal très

¹ Nous pensons ici par exemple aux analyses de Nicolas Bourriaud dans *Radicant* (Denoël, 2009).

précis dont certaines caractéristiques, malgré toutes les licences théoriques que l'on s'accorde, restent difficilement adaptables au roman. D'autre part, le rhizome devient depuis Deleuze et Guattari, un concept, un système de raisonnement ouvert et modulable – caractéristiques qui sont par nature celles du rhizome – trop abstrait pour l'envisager comme unique outil herméneutique. C'est pour cela que s'il est fécond de vérifier son applicabilité à certaines structures textuelles contemporaines, il est nous semble-t-il indispensable de ne pas envisager la totalité des œuvres à travers ce prisme unique.

En effet, sur le plan terminologique, le terme rhizomatique appliqué à un texte littéraire séduit d'abord par son étrange sonorité sifflante et par la prometteuse fertilité de ce déplacement du végétal au textuel. Il faut cependant avouer qu'appliquées aux textes qui nous intéressent, ce sont les caractéristiques que le rhizome partage avec le moins exotique, mais tout aussi fécond, « réseau » qui permettent d'appréhender le texte dans toute sa complexité structurelle. Nous proposons par conséquent d'opposer à une structure conventionnelle linéaire la « mise en réseau » du texte littéraire ou bien, pour reprendre les mots de Geneviève Champeau, la « réticularité » propre à certaines créations littéraires contemporaines (Champeau, 2011).

IV.2 De la géographie en littérature : la carte et l'atlas

Toma un mapa de Madrid de tamaño medio. Se sienta a la mesa camilla, coge cuatro rotuladores: uno gris, uno amarillo, uno azul y otro verde. Sobre las calles señala primero con el verde el recorrido del autobús Circular ; el del metro Circular con el gris. Con el amarillo señala todo el recorrido de la M-30 ; por último, con el azul, hace lo propio con la M-40. Después con un lápiz negro señala las principales calles longitudinales y horizontales. Se separa un poco del mapa y lo observa de lejos. Lo que él pensaba. Una telaraña.

Vicente Luis Mora, *Circular 07*

Deux modèles de transmission non-linéaire de l'information a priori fort éloignés de la littérature, mais qui font sens dans l'œuvre de ces écrivains de par leurs affinités structurelles avec le réseau sont encore à explorer : la carte et l'atlas. Ces deux formats

sont par définition lacunaires et infinis et ont une résonance particulière dans les systèmes narratifs proposés par Fernández Mallo et Mora.

IV.2.1 Cartes et jeux de hasard dans l'oeuvre de Fernández Mallo

Mes doutes forment un système.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Nous avons abouti au choix de la structure en réseau comme modèle structurel du roman mutant en partant du constat d'une conception projective de la littérature et d'une fragilité (voire d'une absence) des bords de l'œuvre (incipit et explicit). Une machine littéraire potentiellement extensible (des séquences textuelles peuvent être ajoutées ou supprimées) et effectivement augmentée (extensions sur le net) est donc en marche dans les romans qui nous occupent. C'est effectivement pour répondre à l'exigence de renouvellement du sens que ces écrivains débarrassent le récit de ses instances les plus fondamentales (intrigue, personnages, linéarité), et par conséquent de tout corset structurant préétabli.

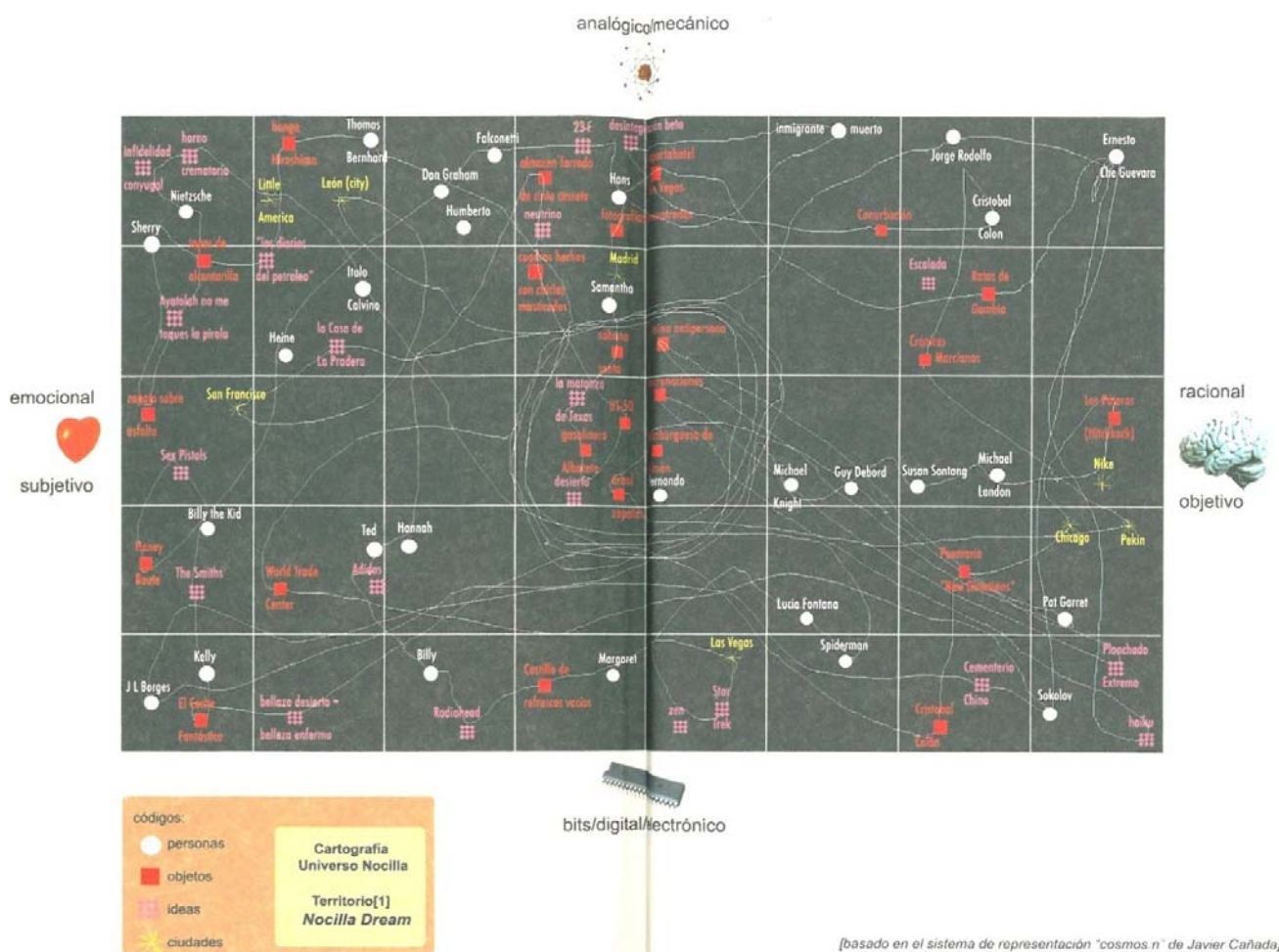
Il reste cependant à explorer une « architecture »¹ qui, par sa récurrence dans les textes et les affinités qu'elle présente avec le réseau, serait susceptible de faire sens à l'heure d'analyser les liens entre les séquences textuelles. La carte géographique est, comme le réseau, un modèle modifiable et extensible qui fonctionne comme un agent non-linéaire de transmission d'une réalité. Il est intéressant, dans le contexte d'écriture qui nous occupe, de noter que la carte (du latin *charta*) désigne à l'origine un simple « papier sur lequel on écrit »² et devient en géographie la représentation graphique d'un espace donné, ce qui fait d'elle un objet d'écriture d'orientation dans le réel. Elle est une structure modulable qui a une emprise directe sur le réel, elle est par conséquent une représentation censée être conforme à une réalité. La carte apparaît dans ces textes, et notamment dans la trilogie *Nocilla*, non pas comme thématique mais plutôt comme motif.

¹ Pour poursuivre l'analogie avec la construction architecturale qui a donné son titre à cette partie, « architecture » désignerait la charpente, l'ossature structurelle qui soutiendrait l'ensemble du texte.

² Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (en ligne).

Dans les livres de Fernández Mallo, c'est sous forme de représentations graphiques que les cartes se manifestent. La première apparaît à la fin de *Nocilla Dream* comme une représentation graphique de l'univers du roman.

Les cartes littéraires ont une longue tradition littéraire ; elles représentent généralement les espaces fictionnels de l'univers d'un roman et sont fréquentes dans les récits de science-fiction. Pensons à la carte des terres du milieu de Tolkien ou à celle *L'île au trésor* de Stevenson. Il est cependant difficile de faire entrer la carte de l'univers de *Nocilla Dream* dans la catégorie des cartes littéraires traditionnelles car elle ne représente pas graphiquement l'espace topographique de l'univers fictionnel du roman¹. Elle est donc par conséquent à la fois référentielle (faisant référence à une réalité extérieure) et auto-référentielle (faisant référence à sa propre organisation). Elle propose au lecteur une visualisation graphique des nœuds discursifs qui apparaissent et réapparaissent dans le roman ainsi que des relations qui les unissent (carte reproduite ci-dessous, *ND* : 224-225).



¹ Entreprise qui n'aurait par ailleurs aucun sens puisque tous les lieux qui apparaissent dans le roman sont des toponymes réels, l'univers *Nocilla* n'est pas clos et en ce sens la carte littéraire impossible à envisager. C'est donc bien un autre type de carte que Fernández Mallo expose ici. La tradition littéraire nous offre cependant un exemple de carte à la fois topographique et allégorique avec la carte de Tendre qui représente les différentes étapes de la vie amoureuse.

L'expérience *Nocilla* est présentée comme un parcours depuis la sphère rationnelle (représentée par un cerveau, à droite de la carte) qui concerne l'information objective, autrement dit les éléments factuels ou directement tirés de la réalité que recense ce livre, jusqu'à la sphère émotionnelle ou affective (représentée par un cœur, à gauche de la carte), sollicitée par les relations qui surgissent entre les divers objets textuels et qui sont inévitablement subjectives car passées au crible de la perception de l'auteur puis du lecteur.

De haut en bas, c'est le passage de l'analogique au numérique qui traverse la carte, proposant un axe allant des connections entre les lois scientifiques (mécaniques et analogiques, en haut de la carte) jusqu'aux réseaux électroniques (dispositifs numériques et Internet, en bas de la carte). La carte rassemble et relie les espaces, les personnages, les objets et les idées du roman sur le même plan, ce qui nous pousse à interpréter tous ces éléments comme autant de nœuds discursifs qui structurent le roman sans que n'entre en jeu une quelconque hiérarchisation. Ainsi, dans la catégorie des personnages – qui apparaissent en blanc sur la carte – l'auteur fait le choix de ne pas dissocier les personnages fictionnels (Hans, Fernando, Sherry) des personnages historiques (Ernesto Che Guevara ou Billy the Kid) ou encore des auteurs dont les travaux sont cités ou qui représentent une source d'inspiration (J.L.Borges, Guy Debord, Nietzsche, Italo Calvino). Dans la catégorie des objets sont rassemblés des lieux précis ou généraux (la route US50, une station service Albacete, ou la conurbation), des titres de films, de séries télévisées (*Les oiseaux* d'Hitchcock, *K2000*), ou de livres (*Chroniques martiennes* de Ray Bradbury), des personnages historiques (Christophe Colomb), et enfin des objets quotidiens ou urbains les plus divers (des chaussures, World Trade Center, le champignon d'Hiroshima ou des bouches d'égout). Il en va de même pour les éléments qui apparaissent en rose sur la carte, les « idées », qui réunissent des lieux (le désert), des événements historiques (Coup d'Etat du 23 février 1981 en Espagne « 23F »), le titre d'un film (*La matanza de Texas*, *Star Trek*), des formules ou composants physiques (neutrino, désintégration bêta) ou encore le titre d'une chanson ou le nom de groupe de musique (« Ayatolah no me toques la pirola » du groupe punk espagnol Siniestro total, les groupes anglais de punk Sex Pistols ou de rock The Smiths et Radiohead).

La catégorie épistémologique à laquelle appartient l'élément représenté n'a sur cette carte pas la moindre importance, dans la mesure où un lieu peut être indifféremment traité comme un objet, une ville ou une idée ; indifférenciation qui rejoint l'une des réflexions livrée dans *Nocilla Dream* : « Planetas, fluidos, objetos, personas, todo lo que

existe, colabora a cada instante para que cada planeta, cada fluido, cada objeto y cada persona tienda al equilibrio gravitatorio, al cero absoluto de la suma de fuerzas » (ND : 169). Comment donc se repérer avec une carte dont les éléments représentés ne semblent répondre à aucune cohérence ? Le champ d'expression auquel appartiennent ces nœuds n'a plus d'importance, dans la mesure où ils sont passés par la machine littéraire *Nocilla* qui consiste à traiter ces objets (lieux, personnages, idées) pour ce qu'ils représentent pour l'auteur, et non pas pour ce qu'ils sont de manière objective.

Dans l'essai *Postpoesía*, Fernández Mallo s'exprime à propos de cette transformation par assimilation d'une perception singulière à partir de deux exemples. Le premier est tiré de la science qui ne peut plus se contenter d'observer les phénomènes comme « un objeto externo susceptible de ser desvelado », mais doit au contraire les considérer comme « un sujeto con entidad propia al cual sólo es posible aplicarle modelos de representación cambiantes y fluctuantes, simulaciones... » (Fernández Mallo, 2009 : 21). L'autre exemple provient du domaine de l'art contemporain : depuis Duchamp, l'objet le plus trivial devient objet artistique (et sujet poétique en littérature) car il se voit investi d'une charge créative et vise l'émotion esthétique (*ibid.*). C'est effectivement dans la relation que les éléments peuvent avoir les uns avec les autres – autrement dit, dans les interactions qui se mettent en place – et dans leur fréquence d'apparition, qu'ils prennent sens dans le roman, au-delà de leur statut narratif. Cette organisation d'un environnement sous forme de carte est proposée par Javier Cañada, dont le nom apparaît au bas de la carte. Cañada, un « *designer* d'interaction » espagnol dont le travail consiste à dessiner des projets d'interfaces, en somme, de créer des systèmes interactifs en ligne, encourage sur son site l'appropriation de son programme¹.

La carte d'interactions de *Nocilla Dream*, si elle est de prime abord difficile à « lire », offre rétrospectivement au lecteur un outil herméneutique précieux pour comprendre le primat de la composition sur les instances chronologiques et hiérarchiques.

Les traits blancs et les courbes qui relient les différents nœuds sans suivre de trajet particulier mettent en lumière cette notion de liens entre les nœuds mais également, par le caractère semble-t-il aléatoire du tracé, la notion de dérive. Faisant écho au parcours de vie apparemment dénué de sens de Frédéric Moreau, le (anti-)héros de *L'éducation*

¹ Nous avons traduit librement « *designer* d'interaction » à partir de *diseñador de interacción*, aussi appelé *arquitecto de la información*. Son programme permet de construire automatiquement un réseau (à la manière de la carte de l'univers *Nocilla*) en renseignant un certain nombre de données. Pour plus d'informations, on peut consulter la carte originale de l'univers interactionnel de Cañada sur http://www.terremoto.net/uxcosmos/UX_cosmos_javier_canada.pdf et sur son blog : <http://www.vostokstudio.com/blog/>, consultés le 10/09/12.

sentimentale, et à son « défaut de ligne droite » cher à Flaubert, la déambulation comme principe de création est réaffirmée dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Nous avons déjà mentionné le symbolique arbre à chaussures qui pousse seul au milieu du désert. Le hasard qui a fait que se retrouvent ici une paire de Nike éculées et des chaussures de ski rouges et bleues (*ND* : 41) ainsi que le hasard du mouvement pendulaire qui fait osciller les chaussures illustrent le principe aléatoire. Dans le récit « Mutaciones » de *El hacedor (de Borges), Remake*, le narrateur affirme encore : « mis pasos no siguen una línea trazada, se mueven entre hierbajos » (*HBR* : 74) et cette notion devient système si l'on s'attache à relever et à relier les différentes manifestations qui étoilent le texte.

Dans le deuxième volet de la trilogie, l'auteur a recours à ce même dessin pour décrire le parcours d'Harold, qui sillonne sans but la Californie en courant : « Cada vez que llega a un cruce se decanta por un ramal al azar, y traza así un camino sinuoso [...] » (*NE* : 96).

Le cheminement aléatoire ou la déambulation apparaît non seulement comme l'un des axes fédérateurs de *Nocilla Dream*, mais aussi de l'ensemble de la trilogie, et le hasard cité plus haut est la notion autour de laquelle gravitent tous les « sujets poétiques » qui apparaissent sur la carte. Ce sont effectivement les impénétrables mécanismes du hasard décliné sous toutes ses formes (déambulations, accidents, *parchís*¹, coïncidences, physique quantique et théorie de la relativité) et l'émotion esthétique qui peut sourdre de ces corrélations imprévisibles qui traversent la trilogie, aussi bien au niveau thématique que structurel. Dans la trilogie *Nocilla*, et dans une certaine mesure dans *El hacedor (de Borges), Remake*, les textes se suivent comme autant d'anecdotes, que nous pouvons qualifier de récits digressifs².

L'auteur semble y promener le lecteur au hasard, sans avoir aucune intention particulière, mais le sens surgit rétrospectivement par montage et jeu d'analogies. C'est en effet au détail qui semble être le produit du hasard que Fernández Mallo s'intéresse dans cet ouvrage. L'auteur précise cette recherche dans l'un des récits de *El hacedor (de Borges), Remake* à partir d'une réflexion sur l'apparition de détails filmiques, anodins et superficiels mais qui sont susceptibles d'apporter un sens à l'ensemble de l'œuvre : « A este tipo de cosas me refiero, cosas que no estaban programadas porque no aparecen aportar nada significativo, aunque de pronto cambien el curso de una película » (*HBR* :

¹ Ce jeu s'apparente au jeu des petits chevaux.

² Il faudrait cependant nuancer ce terme dans la mesure où la digression s'éloigne d'une trame principale dont le projet *Nocilla* est dépourvu.

95). Chez Fernández Mallo, c'est seulement en acceptant de déambuler dans l'anecdotique et le minuscule que l'on peut appréhender ce réseau de sens. C'est sans doute pour cette raison qu'il est si difficile de résumer ces romans qui n'ont pas d'histoire, mais présentent un certain nombre de problématiques qui se construisent par agrégation de signes. Le « sens » ou le message de ces romans provient davantage de ce que « dit » son organisation que de ce que « disent » les diégèses : au-delà d'une discontinuité, d'une hétérogénéité, d'un chaos apparent qui est celui qui caractérise nos sociétés urbaines, le défi est de chercher à mettre en relation ces éléments (personnes, lieux, objets) afin de révéler la continuité qui les relie, et ce malgré leur disparité. L'entreprise est là encore mise en mouvement par ce désir de rendre au plus près la perception de la réalité, comme un tout de faits infimes. Dans cette perspective, le roman prend la forme d'un extrait ou d'un relevé de terrain. Ceci est particulièrement évident dans le texte de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* intitulé « Mutaciones », rassemblant trois parcours dans les espaces dépouillés que sont un quartier résidentiel de la banlieue newyorkaise, l'enceinte d'une centrale nucléaire ou encore l'île qui a servi de décor à un film d'Antonioni, parcours sur lesquels nous reviendrons dans l'étude de l'espace.

Cette approche de la réalité à partir de la déambulation est voisine de ce que propose le courant situationniste dans les années soixante, sous l'impulsion de l'écrivain et essayiste français Guy Debord. Sa théorie de la dérive (Debord, 1958) consiste à déambuler dans la ville en petits groupes ou seul, notamment dans les périphéries urbaines, afin d'élaborer une carte psychogéographique de la zone qui a pour objectif « l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (Debord, 1955). L'auteur de *La Société du spectacle* explique que la dérive s'oppose au voyage car elle est « une promenade qui n'a pas de but », pour dériver il faut « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (*ibid.*). Pourtant, le principe aléatoire n'est pas déterminant dans la dérive debordienne, celle-ci répond à un ensemble de sollicitations : « il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés » (Debord, 1958). D'une manière générale, et c'est ce qui lie les théories situationnistes à ce roman, la dérive surgit du désir de ne pas être soumis à un itinéraire préexistant qui contraindrait le parcours : « Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète » (Debord, 1958).

La notion de hasard, et plus particulièrement sa capacité à rassembler des réalités disjointes, est essentielle dans la pratique créative de l'auteur qui, dans l'épilogue de *Nocilla Dream* (« Créditos » : 220), inscrit effectivement la genèse du projet sous le coup d'une coïncidence :

Nocilla Dream, cuyo arranque surge de la conjunción de la lectura del artículo « El árbol generoso » (de Charlie Le Duff, *The New York Times*, 10-06-2004), con **el fortuito hallazgo**, en un sobre de un azucarillo de un restaurante chino, de verso de Yeats, *Todo ha cambiado, cambió por completo / una belleza terrible ha nacido*, y **la también fortuita** reaudición ese mismo día de la canción *Nocilla* que merendilla! de Siniestro Total (DRO, Discos Radiactivos Organizados, 1982), fue escrito entre los días 11 de junio y 10 de septiembre de 2004 en las ciudades de Bangkok y Palma de Mallorca. (ND : 220-221, nous soulignons)

Ces mots précèdent la carte de l'univers *Nocilla*, étudiée plus haut, qui expose de manière graphique cette même intention. Le caractère aléatoire apparent des différents objets esthétiques et idées connectées, reflète les choix, la perception et surtout l'interaction d'une individualité avec un environnement global qui finissent par construire l'image de la représentation mentale du narrateur.

Jesse Barker dans la thèse intitulée *No place like home; virtual space, local places and Nocilla fictions*, explique cette interaction en ces termes :

By placing all these elements onto a graphic spatial representation, the map shows the novel to be a document of a subjective interaction with a global environment, composed of traces of the narrator's movement through different zones of culture and experience. (Barker, 2011 : 89)¹.

La carte de *Nocilla Dream* est par conséquent un moyen de représenter graphiquement les différents éléments qui entrent en jeu dans le roman, les relations qui les relient et donne aussi rétrospectivement au lecteur des clés sur l'organisation structurelle du livre qu'il achève.

¹ « En plaçant tous ces éléments sur une représentation graphique de l'espace, la carte montre le roman comme la description d'une interaction subjective avec un environnement global, composé de traces laissées par les mouvements du narrateur à travers les différentes zones de ses expériences culturelles » (nous traduisons).

IV.2.2 Atlas : montage du réel dans *Circular 07* de Vicente Luis Mora.

[...]sur le modèle du carnet de terrain d'un groupe de voyageur s'efforçant de dessiner une route au fur et à mesure qu'il se fraie un passage à travers des espaces saisis dans leur étrangeté : cartographie des lignes de fuite comme des lignes de force, des cohérences, des carrefours, des repères, mais aussi des obstacles et des chemins de traverse.

Georges Didi Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3.

Dans *Circular 07* de Vicente Luis Mora, la carte apparaît non pas sous forme de représentation graphique mais sous sa forme lexicale à la page 61 : « A veintiseis pisos de altura Madrid parece un mapa » ainsi que dans le poème que nous reproduisons ci-dessous (C07 : 88) :

Le dibujé un mapa de Madrid

En que todas las calles

Llevaban a mi casa

Y se perdió.

Par ces deux occurrences, le titre du récit faisant référence à une ligne de métro, le choix de coiffer chacun des textes d'un nom de rue, Mora semble proposer au lecteur de *Circular 07* de se perdre dans une carte littéraire de Madrid. La dernière section de ce livre s'intitule « Callejero », un sommaire à la manière d'un répertoire de rues comme ceux qui accompagnent souvent les plans, les cartes. Et c'est bien ce que l'écrivain semble vouloir créer : un livre comme une carte ou comme la ligne 6 du métro madrilène, sans début ni fin. Un livre dans lequel, comme face à une carte détaillée d'une grande ville inconnue, le lecteur est d'abord égaré, désorienté, obligé de choisir son propre itinéraire pour continuer son chemin. La cartographie est selon Deleuze et Guattari l'un des principes de l'écriture en rhizome, elle constitue une expérimentation en prise avec le réel :

[...] ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. (Deleuze et Guattari, 1980 : 20)

La carte à la fois comme œuvre d'art et comme action politique reprend les principes situationnistes déjà évoqués : « La fabrication de cartes psychogéographiques peut contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non de gratuité mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles » (Debord, 1955). La carte psychogéographique est donc une histoire d'insoumission et de détournement. Pourtant, très peu de cartes ont été effectivement élaborées par les Situationnistes, et les théories n'ont que très rarement mené à des applications pratiques satisfaisantes. Comment les principes de la carte peuvent prétendre à devenir un objet de revendication, d'art ou encore, dans le cas qui nous occupe, un objet narratif ?

Il semble qu'il y ait pour la cartographie un engouement particulier depuis le début du XXI^{ème} siècle, qui unit l'art ou la littérature à la cartographie. L'origine de cet enthousiasme est à chercher dans l'expansion vertigineuse des villes durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, expansion qui, avec les avancées techniques et l'apparition des mondes virtuels sur Internet, ont largement modifié le rapport au temps et à l'espace. Les moyens informatiques ont effectivement considérablement ouvert le champ de la représentation graphique et cartographique, notamment à travers la vulgarisation d'un outil comme *Google Earth*, et nombreux sont les artistes et écrivains qui travaillent à partir de cartes¹. Les artistes ou « géoartistes » s'intéressent aux cartes parce que le débat est ouvert : nous savons à présent que les cartes ne sont ni neutres ni stables. En opérant un choix, c'est-à-dire en décidant de montrer ou de ne pas montrer, le cartographe offre

¹ Nina Katchadourian est une artiste californienne qui a exposé au Moma et au palais de Tokio des cartes officielles détournées (<http://www.ninakatchadourian.com/maps/index.php>). L'artiste portugais Joao Machado crée certaines de ses œuvres en collant des morceaux de cartes (<http://www.joao-machado.com/>). Il utilise la carte comme matière première car il s'inscrit dans une recherche identitaire qu'il décrit de la manière suivante sur son blog : « We need maps to understand each other in this constant exploration ». Howard Horowitz est un géographe et poète nord-américain qui combine ces deux domaines en créant ce qu'il appelle des *wordmaps*, que nous qualifierons de cartes narratives (<http://www.wordmaps.net/>). Cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité mais je mentionnerai pour terminer un blog qui recense de nombreux travaux artistiques liés à la carte : <http://www.maproomblog.com/>, consultés le 10/09/12.

toujours un certain point de vue que ces pratiques artistiques s'attachent à fissurer, à relativiser. Une carte n'est toujours qu'une des visions possibles de l'univers, elle peut être coupée, collée, détournée, retournée et ouvrir ainsi de nouvelles voies d'exploration du réel. La première décennie de ce siècle a vu la carte s'inviter dans les grands musées d'art contemporain avec l'exposition « GNS (Global Navigation System) » au Palais de Tokyo en 2003, organisée par l'historien de l'art Nicolas Bourriaud. « ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas? », est une autre exposition présentée par Georges Didi Hubermann, également historien de l'art, présentant l'art cartographique contemporain comme une matière à penser la connaissance du monde hors des méthodes conventionnelles de transmission du savoir¹.

Mais si la carte est un objet visuel, comment donc peut-elle s'inviter dans le monde horizontal et noir et blanc de la littérature ? Certains poètes font des calligrammes en forme de carte (les « wordmaps » de Howard Horowitz), mais d'autres abordent le roman comme le lieu propre à une véritable incitation à la dérive urbaine. Car il y a cependant un cas où la carte devient un livre : l'Atlas. Atlas avait, dans la mythologie grecque, la mission de porter le monde sur ses épaules, il devient au XIX^{ème} siècle un livre qui rassemble des cartes, conçu pour donner une image d'un espace donné (une ville, une région, un pays ou le monde). Dans *Circular 07*, la carte en tant qu'objet n'est pas un motif graphique récurrent comme dans le projet *Nocilla* et le terme n'apparaît que ponctuellement. L'ancrage dans un univers résolument (péri)urbain localisé, la récurrence de données topographiques (noms de rues, descriptions spatiales, etc.) ainsi que le montage textuel contribuent néanmoins à l'élaboration d'un atlas littéraire de Madrid.

Cette question du montage, en tant que stratégie narrative visant à composer le matériel fragmentaire, fait de *Circular 07* une forme littéraire particulière. Il est vrai que l'atlas réunit traditionnellement des cartes – et par extension des images – mais c'est le caractère fragmentaire (en tant que « flash narratif ») et non-linéaire de *Circular 07* qui permet de mettre en regard les deux systèmes d'organisation de l'information que sont l'atlas d'images et le roman de Mora, roman dont est tirée la double page qui suit :

¹ L'exposition s'est déroulée au Musée Reina Sofía de Madrid du 26 novembre au 28 mars 2011. Le commissaire de l'exposition définit ainsi le projet : « La exposición Atlas no ha sido concebida para reunir maravillosas pinturas, sino para ayudar a comprender cómo trabajan algunos artistas –en relación con eventuales obras maestras– y cómo este trabajo puede considerarse desde el punto de vista de un método auténtico e, incluso, desde un conocimiento transversal, no estandarizado, de nuestro mundo », (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>), consulté le 10/09/12.

CALLE DE JOAQUÍN TURINA

–No era mala chica, la verdad es que cuando murió la echamos de menos..., salvo lo de los coches.

–¿Lo de los coches?

–Sí, era una fanática de los coches caros, no hacía más que hablar de ellos; se conocía todas las marcas, los modelos, la cilindrada, los precios (sobre todo los precios), cuánto corrían, y lo que hiciera falta... Juzgaba, ese era uno de sus defectos, a las personas por el coche, y siempre decía que tendría un novio con un coche despampanante, de esos que la gente se da la vuelta para verlos.

–Sí, ya sé. ¿Y qué le pasó?

–La atropelló un simca 1000 hace dos meses. Pobrecilla.

CARRETERA IRÚN-CÁDIZ

Decide no tomar la M-40 sino la M-30 para entrar en Madrid un poco; así verá la capital por primera vez. Está de buen humor y canta con la radio.

La tarde está plomiza, el cielo se abate sobre los tejados cuajados de cisternas y antenas receptoras como una paloma sobre el nicho.

Con miradas ausentes, los rostros de los edificios enseñan la catástrofe del tiempo en sus arrugas por las comisuras de las puertas. Los árboles raquíticos descansan bajo el polvo y el humo que confunde escapes y escaparates, churrerías y cachorros, meras y meninas, el cielo con las nubes. Bajo un altar de niebla vibra legamoso el río.

Llega a la autovía de Andalucía. Apaga la radio.

PUERTA DE HIERRO

La señora se santigua ante el busto de santa Catalina. Baja por la escalera, rozando suavemente sus dedos por el pasamanos; el tacto cada vez más caliente le hace levantarla y juntarla con la otra en su regazo. Al bajar del todo, procura no mirar el remate en forma de piña de la escalera. Pasa el corredor y se santigua ante las imágenes de san Cosme y san Isidro; reza un avemaría al tocar un rosario colgado en el retrato de su madre muerta. Entra en la cocina tocándose la imagen de san Damián, labrada en oro, que lleva al cuello, y es entonces cuando ve los filetes apilados junto a la hornilla.

–¡Gema! ¡Venga! ¡Venga inmediatamente!

–Voy, señora, voy. Aquí estoy. ¿Qué desea la señora?

–Gema, por Dios bendito. ¡Esa carne está desnuda! Tápela antes de que la vea alguien.

CALLE PINTOR RIBERA

El artista está haciendo un dibujo en la espalda de la chaqueta de ante de su novia. Hablan. Ella está contándole sus dudas sobre su futuro en la oficina. Él, atento pero concentrado en el trazo de su dedo, va levantando suavemente el ante con la yema, diferenciando la parte recorrida, más oscura, del resto de la piel. En un momento dado su novia se levanta al servicio y él la ve marchar de espaldas. «Es una obra de arte», piensa, «que sólo yo puedo ver».

Les quatre fragments des pages 64 et 65 de *Circular 07* (reproduites ci-dessus) nous semblent illustrer ce montage narratif proche du montage qui caractérise l'atlas. Ce sont des textes très brefs tous issus d'univers diégétiques différents. Le caractère disjoint de ces récits font penser à la collection de vieux clichés retrouvés dont on ne connaît ni la date ni les personnes photographiées. Ces textes seraient donc comme des images narratives face auxquelles le lecteur devrait lui-même inventer une situation d'énonciation. Les noms de rue qui servent de titre, bien qu'ils chapeautent le texte, fonctionnent comme des légendes topographiques, comme le nom d'un lieu inscrit au dos de ces vieilles photographies dont nous parlions plus haut. Le lecteur se trouve presque au milieu du roman mais n'a pourtant jamais rencontré ces personnages qu'il découvre dans toute leur indétermination : on parle dans le premier texte d'une fille (« no era mala chica »), dans le troisième d'une dame (« La señora ») et dans le quatrième d'un artiste (« El artista »). Dans le deuxième texte, l'absence de caractérisation va jusqu'à éluder le personnage dans la forme verbale de la troisième personne du singulier (« Decide »), ce qui interdit au lecteur de connaître ne serait-ce que le sexe du personnage. Les énumérations nombreuses – « las marcas, los modelos, la cilindrada, los precios,... » (texte 1), « escapes y escaparates, churrerías y cachorros, meras y meninas, el cielo con las nubes » (texte 2) – illustrent encore l'idée d'un

texte fonctionnant comme ekphrasis d'un cliché quotidien, voire anodin. L'anecdotique prime dans le dialogue tronqué d'une conversation de café proche du bavardage (texte 1) ou dans la bonne histoire de la bigote outrée à la vue de morceaux de chair « nus » (texte 3).

Les tonalités sont également différentes : du tragi-comique pour le premier récit, un ton mélancolique proche d'un spleen tout baudelairien dans le deuxième, évoquant la capitale, dont le fleuve Manzanares apparaît « bajo un altar de niebla ». Le troisième est franchement comique. Quant au dernier, il est une réflexion concise et serrée sur la possibilité d'un art éphémère et quotidien.

Malgré cette grande disparité, tant formelle que thématique, un élément rassemble ces quatre textes, les plaçant sous l'égide du visuel : l'insistance du verbe voir. À force de vouloir être vue (« de esos que la gente se da la vuelta para **verlos** », texte 1), la jeune fille succombe à un accident dû à la déficience de sa propre vision. Dans le deuxième texte, c'est l'espoir de voir la capitale (« así **verá** la capital por primera vez ») qui est déchu. Au lieu de la ville grouillante et brillante que l'étranger imagine, le personnage trouve un désert urbain encombré, dont les seuls habitants sont recouverts par une couche de poussière (« el polvo y el humo ») et où l'homogénéisation du différent est rendue par la répétition du procédé d'homophonie (escapes/escaparates, churrerías/cachorro, meras/meninas).

La dichotomie du visible et du caché est encore soulignée dans le troisième texte : « Tápela antes de que la **vea** a alguien » et le dernier « que sólo yo puedo **ver** »¹. Ces textes semblent être écrits par un voyeur ou un collectionneur d'images urbaines, qui disent pourtant que l'objectivité, même celle de la vision, même celle de la prise photographique, n'existe pas. Et c'est en ce sens que l'auteur propose l'épigraphe suivant quelques pages plus loin : « Todo lo que pinto lo veo en este mundo, pero no todos ven lo mismo » (William Blake, *Carta a J. Trusler*, 1799 dans *C07* : 69).

L'opération de montage, dans le sens commun d'un « assemblage d'éléments (textes, sons, images, etc.) pour obtenir un effet particulier »² est caractérisée par l'ouverture et admet par conséquent une construction extensible. Le montage permet l'agglomération de diverses pièces donnant lieu à l'« impureté fondamentale » essentielle selon Georges Didi-Huberman à la forme de l'atlas : « Contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension sensible, le divers, le caractère lacunaire de

¹ Les différentes occurrences du verbe *ver* sont soulignées par nos soins.

² Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (en ligne).

chaque image. Contre toute pureté esthétique, il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage » (Didi-Huberman, 2011 : 13). Didi-Huberman travaille depuis de nombreuses années sur la capacité de l'image à transmettre le savoir, notamment à travers la série *L'œil de l'histoire*, dont le dernier tome explore la forme spécifique de l'atlas à partir de l'analyse de l'atlas *Mnémosyne* de l'historien de l'art allemand du début du XX^{ème} siècle Aby Warburg. Ces travaux nous ont été précieux dans l'appréhension de l'organisation textuelle de certaines œuvres du corpus, car si l'historien de l'art sonde le monde de l'image, il n'analyse pas table par table l'atlas *Mnémosyne* de Warburg. Il explore au contraire un objet composé de « principes mouvants et provisoires, ceux qui peuvent faire surgir inépuisamment de nouvelles relations – bien plus nombreuses encore que ne le sont les termes eux-mêmes – entre des choses ou des mots que rien ne semblait apparier d'abord » (Didi-Huberman, 2011 : 14).

En livrant les unités textuelles telles quelles, sans contextualisation ni transition, en passant par le SMS, l'essai, le poème ou le slam, en exposant le langage dans ses états les plus limites, *Circular 07* est porteur de cette « impureté » littéraire qui sourd à partir de cette « connaissance traversière » dont parle Didi-Huberman à propos de l'atlas, « qui consiste à découvrir – là-même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvie – des liens que l'observation directe est incapable de discerner » (Didi-Huberman, 2011 : 13). Par ailleurs, si l'objet de Warburg a été élaboré entre 1924 et 1929, l'historien de l'art le considère comme un procédé créatif éminemment actuel¹. La proximité entre les analyses de la forme de l'atlas de Didi Huberman et la pratique créative de Mora porte à croire que l'assemblage – qu'il soit iconographique ou textuel – est dans ce texte au service d'une signifiante qui passe outre, là encore, le système causal ou logique. Le rapprochement de ces quatre textes brefs qui n'ont apparemment que peu de choses en commun permet de guider le lecteur vers un sens, la réflexion sur le visible et le caché, qui n'est pas directement exposé.

Étant donnée la proximité des textes mutants avec l'œuvre de Borges, nous citerons *Atlas*, écrit deux ans avant la mort de l'écrivain argentin. Il s'agit d'un livre « fait d'images et de mots », de découvertes agencées selon un ordre « savamment chaotique » (Didi-Huberman, 2011 : 78). La fragmentarité accède au statut d'archive si elle collectionne sans argument et livre en masse le matériel réuni, elle devient montage si le tranchant de la

¹ « Le montage serait une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte du “désordre du monde”. Il signifierait notre perception du temps depuis les premiers conflits du XXe siècle : il serait devenu la méthode moderne par excellence », Didi-Huberman, 2011 : 86.

découpe textuelle aménage de nouveaux espaces de pensée . Si l'intérêt des artistes visuels pour la reconfiguration de cette forme ancienne qu'est l'atlas est évident, il l'est moins pour les écrivains. Pourtant, de nombreuses formes d'écriture¹ commencent à explorer cette forme, impure mais épurée, qui expose des fragments dans un chaos apparent mais dont le montage révèle ce qui n'est pas écrit. L'absence de ligne droite, qui pose le problème de la désorientation face à un texte qui ne semble mener nulle part (ou bien aller dans tous les sens) peut conduire le lecteur à considérer certains fragments comme des impasses narratives.

C'est donc par le montage que ces textes se sauvent de l'aporie discursive et du catalogue, qui sont les écueils potentiels de tout texte renonçant à la linéarité. Le montage est du ressort de l'écrivain mais sollicite la collaboration du lecteur qui doit être disposé à pratiquer activement le texte², sans quoi le roman tombe effectivement dans le non sens. Sous une apparence discontinue et chaotique, le sens du texte se déploie à partir d'une construction élaborée par l'auteur – mais cette activation ne se fait qu'en fonction de la disposition du lecteur à combler les vides du texte. C'est à partir de ce que Geneviève Champeau nomme le « ciment analogique », autrement dit, cette multitude de détails dont l'auteur éclabousse le texte qu'une fois mis en réseau ces détails offrent au lecteur « une continuité non-linéaire »³.

Le détour par la technique du montage spécifique à la forme de l'atlas a permis d'affiner l'analyse des rapports d'analogie que nous avons identifiés dans la mise en réseau du texte mutant comme une approche de l'espace du réel par le discontinu. Cette approche du réel à partir de la désorientation propre au montage permet une reconfiguration de l'espace dans lequel se déploie le récit, à la manière de la procédure de l'atlas selon Didi-Huberman : « Hacer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo en suma : dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras »⁴.

¹ L'équipe de recherche Artlas rassemble de jeunes chercheurs de l'École Normale Supérieure issus de disciplines aussi variées que l'histoire de l'art, de la géographie, des lettres, de la sociologie, qui tentent de mesurer l'impact des logiques spatiales et cartographiques sur l'histoire des arts et des lettres, et de créer un atlas de l'histoire de l'art.

² Nous nous pencherons sur ce sujet dans la partie consacrée aux mutations du travail de lecture

³ Nous empruntons ces deux expressions à la contribution de Geneviève Champeau à l'étude de la fragmentarité dans *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina et *Escenas de cine* de Julio Llamazares dans Champeau, 2011a.

⁴ Note d'introduction de Georges Didi-Huberman à l'exposition « Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras ? » disponible dans son intégralité sur le site du musée : <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>, consulté le 10/09/12.

Assumer le fragmentaire dans la pratique créative ne procède donc pas uniquement d'une pulsion négative qui dirait la fracture, la ruine et la mort de toute construction (qu'elle soit syntaxique ou idéologique), ce procédé devient au contraire ici un élan vers l'universalité – ce qui relie et non pas ce qui sépare les hommes – puisqu'il se montre capable d'accueillir la pluralité, la multiplicité, en somme la différence.

Chapitre 2

« Espèces d'espaces »

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés, et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources. [...] de tels lieux n'existent pas et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, il me faut sans cesse le marquer, le désigner, en faire la conquête.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

L'étude du caractère éminemment fragmentaire des textes de ce corpus a permis de constater le primat du montage sur la chronologie, à partir de la mise en réseau des séquences textuelles. Dans ces textes, la trame narrative n'est donc pas désintégrée mais s'articule autour d'un schéma structurel qui n'est pas linéaire mais bien plutôt réticulaire. La charpente sur laquelle repose le texte conditionne le déploiement de la diégèse, ce qui, dans le cas des romans mutants, entraîne la perte ou du moins la dilution des unités de temps et d'espace. Ces romans transportent le lecteur d'un bout à l'autre de la ville (de l'hôpital à la zone industrielle dans *Circular 07*), ou du globe (de l'Irak à la Chine dans le *Projet Nocilla*). L'espace narratif semble être en crise dans ces romans où les personnages évoluent dans l'infiniment grand (le désert, l'autoroute) ou dans l'encombré et l'abject (détritiques et déchets). Ceux-ci sont comme en transit dans des espaces précaires et instables tels que l'hôtel, l'aéroport ou le supermarché. La juxtaposition d'univers narratifs composites mène dans ces textes à une prolifération d'unités spatiales qui vont jusqu'à s'éclipser ponctuellement dans le cas des fragments citationnels factuels. Comment donc le roman peut-il envisager explorer un rapport au réel, s'il n'offre aucun ancrage dans un espace fixe ? Comment le réel peut-il s'infiltrer dans un univers narratif qui se déploie sur un terrain si mouvant et provisoire ?

Dans l'introduction de l'ouvrage *Les mots et les choses*, Michel Foucault amorce sa réflexion sur ce qui semble être un espace impossible, en citant l'encyclopédie chinoise (ou

« atlas de l'impossible ») qu'évoque Jorge Luis Borges dans la nouvelle intitulée « El idioma analítico de John Wilkins »¹, encyclopédie qu'il décrit ainsi :

Ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont couchées, « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil. (Foucault, 1966 : 9).

Cette négation de l'unité spatiale, fréquente chez Borges, est ce que Foucault appelle l'hétérotopie, qu'il définit comme ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 : 47). Selon Foucault, du texte composé suivant le modèle de l'atlas ou de l'encyclopédie ne peut jaillir que l'« inquiétante » hétérotopie qui mine l'ordre, la cohérence et le discours, en d'autres termes la syntaxe du monde². Dans les romans de ce corpus d'étude, la fragmentarité et l'abandon de la linéarité vont de pair avec l'éclatement de l'unité spatiale. L'hétérogénéité des lieux du récit impliquerait-elle inévitablement l'instabilité de la notion spatiale, voire sa dissolution complète qui conduirait vers un roman a-topique ? La précarisation de l'espace menace-t-elle la pérennité du roman ?

¹ Ce texte apparaît dans le recueil *Otras inquisiciones* et l'encyclopédie chinoise citée consiste à proposer un modèle classificatoire atypique : « En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas ». Foucault avoue dans les premières pages de son essai *Les mots et les choses* que ce texte l'a fait rire mais a aussi provoqué chez lui un malaise profond. L'inquiétude provient de la remise en cause de la déclassification ou reclassification des objets du monde et des « codes fondamentaux d'une culture » et mène à « constater que ces ordres ne sont peut-être pas les seuls possibles ni les meilleurs » (Foucault, 1966 : 12).

² Foucault emploie le terme de syntaxe dans son sens linguistique – ce qui ordonne les mots dans la phrase – mais aussi dans le sens étymologique de « tenir ensemble », « mettre de l'ordre ».

I. Aux frontières de la ville : l'esthétique périphérique

Chaque jour ils (*les récits*) traversent et ils organisent des lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*

I.1 *Circular 07* ou la ville monstrueuse

I.1.1. Cartographie d'un espace ex-centrique

La carte du métro madrilène (annexe 6) met en évidence le trajet circulaire de la ligne 6 qui ne traverse pas le centre de la capitale. Les textes de *Circular 07*, par une surdétermination topographique présente dès les titres des fragments textuels, déplacent le récit dans les périphéries qu'évoquent ces indications spatiales. Afin de pouvoir visualiser cette « dé-centralisation » ou « ex-centricité » du récit, nous proposons d'amorcer cette réflexion sur l'espace à partir d'une carte (annexe 10) sur laquelle nous avons signalé la situation géographique des différents lieux listés dans le « callejero », qui apparaissent à la fin de *Circular 07*. Nous y avons également signalé le trajet de la ligne de métro Circular. Excepté des incursions ponctuelles dans le centre historique de Madrid (avec Chueca, Lavapiés et le lac du Retiro), le centre de Madrid est absent de *Circular 07*. Ce texte s'écarte nettement du cœur de ville, centre historique et culturel de la ville. Il faut rappeler que Madrid maintient une forte tradition des lettres, ainsi que l'illustre la présence de lieux mythiques comme le café Gijón, El Ateneo ou encore le quartier qui a été récemment rebaptisé « barrio de las letras » (autour de la Plaza Santa Ana et de la rue Huertas), où ont jadis élu domicile les plus grands noms de la littérature espagnole du Siècle d'Or – tels que Góngora, Quevedo, ou encore Lope de Vega. Des citations célèbres de ces auteurs ont été gravées en lettres d'or sur le pavé de ces rues.

La revue *Quimera* a consacré un dossier à la ville littéraire du XXI^{ème} siècle. Dans un article intitulé « Madrid no es Abbey Road. Apuntes para una cartografía de las

representaciones sociosimbólicas en el Madrid del siglo XXI », Antonio J. Rodríguez constate que Madrid est en fait divisée en deux villes très distinctes, qu'il délimite précisément¹ au moyen d'une ceinture séparant le centre culturel de la périphérie : « Recordemos pues que para el Madrid literario moderno, hasta épocas recientes, nunca hubo vida más allá del cordón sanitario que separaba la cultura de la no-cultura » (Rodríguez, 2010 : 37). Le Madrid de la marge culturelle est déjà représenté dans les oeuvres cinématographiques et photographiques de la *Movida*², ainsi que dans le roman des années quatre-vingt-dix appartenant à ce que l'on a appelé « realismo sucio ». Pourtant, c'est dans une optique beaucoup plus systématique que Vicente Luis Mora entreprend de cartographier les périphéries de Madrid.

I.1.2 Madrid, la tentaculaire

Madrid[...] es como un ser humano que no tiene belleza, que cuando lo amas te interesa. Además tiene una luz especial y entonces surge el reto de hacer una obra partiendo de elementos tan poco espectaculares.

Antonio López³

Dans la citation mise en exergue, Vicente Luis Mora rapporte les mots de ce peintre espagnol qui choisit l'hyperréalisme pour représenter la ville de Madrid. Certaines de ses toiles, des vues aériennes de la capitale espagnole peintes depuis les toits des buildings, sont proches à la fois de la description pointilliste de l'écrivain mais aussi d'une approche poétique d'un espace généralement conçu comme hostile et froid (annexe 11). Vicente Luis Mora invite le lecteur à parcourir la capitale espagnole en suivant un plan. Mais la carte du centre-ville, distribuée dans les offices de tourisme, ne sera d'aucune aide au lecteur puisqu'il faudra emprunter le métro, le taxi ou le train pour pénétrer dans les banlieues-dortoirs, les hangars des zones industrielles ou la salle d'attente des urgences

¹ « La primera tiene como perímetro las rondas (al sur : Segovia, Embajadores, Atocha), el Prado y Recoletos (al este), Sagasta y Alberto Aguilera (al norte), y Princesa, Plaza de España y el Palacio Real (al este). La segunda ciudad es todo lo que está fuera de esta frontera », Rodríguez, 2010: 37.

² Nous citerons, à titre d'exemple, les premiers films de Pedro Almodóvar et notamment *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ainsi que l'œuvre photographique d'Alberto García Alix qui immortalise transsexuels, drogués, prostitués et marginaux de tout acabit.

³ Cité par Vicente Luis Mora à la page 57 de *Circular 07*.

d'un hôpital. Loin de la grouillante Puerta del Sol, il faudra être attentif aux ombres que l'on croise dans ces lieux excentrés, à ce que racontent les fous qui parlent seuls, ou les drogués. Il faudra savoir cueillir des bribes de conversations de bistrot ou simplement écouter le bruit de la ville la nuit. Car si *Circular 07* met en scène une multitude de personnages seulement esquissés, le véritable protagoniste de tous ces récits est Madrid¹.

C'est d'abord son extension qui est mise en avant par de nombreux textes : « La realidad y la representación se confunden tras los cristales manchados, hasta donde alcanza la vista, hasta la sierra, hasta la Mancha, más allá del Escorial y la Casa de Campo » (C07 : 61-62). La ville s'infiltré dans les moindres recoins du texte pour finir par le recouvrir d'un voile inquiétant. C'est ce que révèle la première phrase de l'une des brèves réflexions sur la ville qui étoilent *Circular 07* : « Madrid se extiende como una pesadilla hacia el infinito de la noche [...] Madrid está viva, Madrid crece y se desgañita contra la meseta abierta, hacia los montes, hacia el cielo, hacia el centro y el abismo... » (C07 : 25). La grande majorité des fragments narratifs est ancrée dans l'espace public (rues, bars, transports, universités ou aéroports). La ville y est décrite soit par des séquences accumulatives², soit à travers des fragments de prose poétique : « Las carreteras sin tránsito en la noche, iluminadas por periódicas farolas, como gigantes collares de perlas gigantes » (C07 : 62), ou encore : « Las luces de las farolas dibujan falsos tuneles en la autovía que agujerean con su luz la penumbra de las afueras. Silenciosas naves industriales descansan como barcos atracados en el mar de estrellas frías » (C07 : 63).

Dans l'extrait de la page 62 cité plus haut, l'immensité de la ville est mise en exergue par la répétition, dans la même proposition, des adjectifs « gigantescos » et « gigantes ». L'unique phrase semble infinie, rythmée par la virgule, laissant imaginer une succession de propositions. L'évocation poétique d'un Madrid nocturne, seulement illuminé par l'éclairage public, suivant le mouvement sinueux de la route désertée, est également confirmée par le rythme de la phrase, dont les virgules interrompent le déroulement, comme pour représenter graphiquement ces perles de lumières que sont les candélabres.

C'est encore une ville de nuit, et donc vidée de ses habitants, que Mora évoque dans l'extrait cité de la page 63. Dans ce texte, l'auteur exploite l'ambiguïté dans la langue

¹ À la page 72 de ce texte, deux amis devisent à propos du projet d'un livre qui serait atteint d'une maladie (« una enfermedad del texto ») et dans lequel « el protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad, Madrid ».

² Nous avons déjà souligné quelques structures accumulatives, d'ailleurs présentes dans les deux citations précédentes, et nous y consacrerons une partie intitulée « Surcharge et décharge dans l'espace périurbain de *Circular 07* ».

espagnole du mot *nave*, qui signifie à la fois navire et hangar, pour comparer ces vastes zones inhabitées à un port. La volonté de Mora de « décentrer » sa réflexion sur la ville en négligeant le cœur touristique de la capitale (des monuments historiques et des musées) pour célébrer ces lieux de la périphérie habituellement absents de l'écriture romanesque (ici la route, l'autoroute et la zone industrielle) est dans ces deux extraits indéniable.

Ces évocations nocturnes sont toutefois ponctuelles. Si chaque texte porte effectivement le nom d'une rue, une description de l'environnement urbain correspondant au titre est rare, car la perception de la grande ville se dessine plus souvent à travers la mise en scène de situations quotidiennes et banales, à travers les propos rapportés de la horde de personnages surpeuplant les textes de *Circular 07* quel que soit l'endroit où ils se trouvent.

Si les passages de prose poétique révèlent une véritable esthétique de l'espace périurbain, Madrid apparaît comme une ville hostile, qui isole et sépare, comme l'illustre l'extrait suivant :

[...]Durante sesenta metros de atasco esquivan las miradas cuando el otro observa, como en los tiroteos de las películas en que el bueno y el malo se parapetan tras un muro al ver al enemigo encañando. A él le duele la situación; cualquier intento de comunicarse es imposible : dos cristales enmudecen la voz, cientos de conductores indignados no tolerarían que dos coches se detuvieran ni un momento. A ella le duelen las paradojas. Siempre ha soñado con estar a menos de tres metros de un chico como ese ; ahora se da cuenta de que no se puede estar más lejos. Él piensa que el tráfico la pone seria. Ella, que la lluvia le pone nostálgico. Él le da un golpe al retrovisor para que refleje el techo. No ha podido ver, por tanto, cómo ella cambiaba de carril. (C07 : 43-44)

Ici, l'embouteillage, situation quotidienne dans les alentours des grandes villes, entraîne, comme dans le métro aux heures de pointe ou dans les rues passantes en fin de journée, la concentration d'une masse de citoyens, au même endroit et au même moment. Loin de rapprocher les citoyens, cette situation empêche toute forme d'échange, c'est en tout cas ce que signifie l'impossible communication exposée dans ce texte. L'éventualité d'une relation amoureuse entre ces deux conducteurs prend forme à travers le regard (« esquivan las miradas cuando el otro observa ») et l'imagination (« ha soñado », « Él

piensa »). Mais ces prémices sont étouffées dans l'œuf par la présence de la barricade transparente que constituent les vitres des voitures (« dos cristales enmudecen la voz ») et l'inhospitalité de l'environnement (« cientos de conductores indignados »). Le sentiment amoureux est par conséquent immédiatement réprimé par la colère de l'un (« le da un golpe al retrovisor ») et par la résignation de l'autre (« cómo ella cambiaba de carril »). Dans ce texte, c'est la densité du trafic périurbain qui bloque la communication et toute liaison entre ces deux personnages. Dans un autre, c'est encore la taille et la densité urbaine qui interdisent la réunion du couple et vont jusqu'à détruire la relation :

Kriño, siento no haber ido.
tráfico imposible, he teni
do q volver a casa. mña
cenaremos juntos. te kiero. (C07 : 87)

Ayer intenté vert. Fui x
Kasa de Campo pero
me cogió una manif en
moncloa. lo intentaré
otra vez el sábado. Besos. (C07 : 89)

Te mando 2 msj xq
no cabe en 1. anoche en
koche hsta tetuán-mtro. no
sitio, así que busqué parking.
30min. mtro y transbordo
kallao hasta Goya. 44m. (ibid.)

2/Bus d línea hsta tu
kasa 1.15h. ya t habías
ido. 1.30h. + de vuelta
hasta casa. A lo mjr dber
íamos no vrnos + hasta q
nentr piso crca. llámme. (ibid.)

À partir de cette série de SMS, le lecteur assiste à l'éloignement physique des deux personnages, imposé par la concentration urbaine. La forme brève et abrégée du langage SMS permet ici de mettre en évidence l'importance que prennent les distances de la grande ville par l'énumération des moyens de transports (métro, bus, voiture), des stations de métro (Casa de Campo, Moncloa, Callao, Goya) et du temps passé à tenter de réduire en vain la distance séparant les amants. L'accumulation des obstacles semés par la ville tout au long du trajet mène ici à la dissolution du langage, dissolution particulièrement évidente dans l'altération de la forme verbale. Les verbes sont intacts dans le premier message: « *siento no haber ido* », « *he tenido* », « *cenaremos* ». Ils se maintiennent dans le deuxième malgré une fissure au niveau du pronom qui affaiblit uniquement la deuxième personne du singulier – soit l'interlocuteur – « *intenté vert* » mais n'affecte pas la première personne, qui reste indemne : « *me cogió* ». À partir du troisième message, la forme verbale elle-même est altérée – « *busqué* » – et fait place à la forme nominale, dont le verbe est évincé – « *no sitio* ». Les dernières formes verbales sont elles aussi amputées d'une lettre – « *deberíamos* » « *vrnos* » – jusqu'à apparaître définitivement privées de voyelles, comme l'illustrent ces ruines du verbe *encontrar* – « *ncntr* » – qui disent l'impossible rencontre, annonçant la rupture de la communication et de la relation amoureuse. Le SMS est un moyen de communication écrite aujourd'hui largement répandu qui ancre le récit dans un univers contemporain, mais qui permet également à l'auteur de restituer la difficulté d'une communication fluide jusque dans la matérialité du mot. La rupture de la communication et de la relation entre ces deux personnages par l'envoi de SMS revient, à travers la désagrégation progressive des mots, à exposer une relation humaine abîmée par la ville. Madrid envahit ce langage pourtant soumis à la concision extrême. Cette pratique langagière, comme une gangrène, réduit considérablement le nombre de mots et simultanément le spectre des émotions transmises, voire ressenties. Nous sommes ici très proches de la « *Novlangue* » en vigueur dans le monde décrit par Georges Orwell dans *1984* :

En dehors du désir de supprimer les mots dont le sens n'était pas orthodoxe, l'appauvrissement du vocabulaire était considéré comme une fin en soi et on ne laissait subsister aucun mot dont on pouvait se passer. La NOVLANGUE était destinée non pas à étendre mais à diminuer le domaine de la pensée, et la réduction au minimum du choix des mots aidait indirectement à atteindre ce but. (Orwell cité par Virilio, 2000 : 75)

Comme dans la Novlangue imaginée par Orwell, le langage gangréné du SMS tend à « diminuer le domaine de la pensée » et le gigantisme de la ville n'est pas exempt de toute culpabilité. Madrid projette non seulement ses tentacules jusque dans l'intimité des relations humaines mais aussi dans les foyers qui, s'ils apparaissent peu, sont eux aussi sous l'emprise de l'urbain. La ville s'infiltré à l'intérieur et nuit au repos par un bruit de fond incessant :

Está en la cama escuchando el silencio, cuyo velo rasgan ruidos estúpidos y entrecortados: platos, aparatos, ascensores, coches, ambulancias, frenazos, puertas. Una voz se eleva, temblorosa al principio y firme después, quebrando la noche. No le dejaría dormir si pudiera hacerlo. Prefiere escuchar a molestar. Un chaval joven desgarrá una canción muy triste. Nadie en las fachadas del barrio se asoma para quejarse. Nadie le pide silencio. La canción, piensa, debe escucharse en todas las casas. (C07 : 59)

Le silence et le sommeil sont perturbés par le bourdonnement continu de la ville qui apparaît dans ce texte sous la forme de l'énumération des bruits extérieurs – « platos, aparatos, ascensores, coches, ambulancias, frenazos » –, lesquels pénètrent, grinçants et vibrants, dans l'intimité de la chambre à coucher. À l'inverse, l'expression solitaire et mélancolique de la chanson, de par la promiscuité caractéristique des grands ensembles de logements, ne peut être contenue dans l'espace privé et pénètre dans tout le voisinage¹.

L'espace privé et le repos sont également troublés par les lumières nocturnes de la nuit :

Son las cinco y cinco. No es la primera vez que repara en este hecho: las luces del enorme hangar al que da su ventana están encendidas. También lo están las de otro almacén lejano, y las farolas de un parquecito junto a la gasolinera, por supuesto vacío en este momento.[...] Madrid entera parece un cuadro puntillista en blanco y negro. (C07 : 109).

¹ Nous reviendrons sur l'importance de la dichotomie bruit/silence dans le roman lorsque nous étudierons les relations qui unissent ces textes à la musique.

Par petites touches, c'est donc jusque dans l'intimité de la relation amoureuse, troublée par l'impossibilité de communiquer, le bruit et la lumière, que la ville s'immisce par le biais d'une activité sans relâche.

I.1.3 De la ville-monstre à la ville-monde

La ville est hostile et inquiétante. En s'infiltrant ainsi dans tous les recoins du texte, elle devient le véritable protagoniste de ce livre. La ville qui isole et enferme va jusqu'à devenir dans l'un des textes un labyrinthe infernal : « En su estómago comienza a tomar forma un dolor concreto: no salir nunca de Madrid; derivar por siempre entre suburbios y calles repetidas, idénticas, sin sentido » (C07 : 95). Même si la ville semble dans ce texte infinie, la complexité de ses réseaux provoque un sentiment de claustrophobie symbolisé par l'image non seulement du labyrinthe mais aussi de la prison : « La única diferencia entre los que están dentro, detrás de las rejas, y los que estamos fuera, es que ellos saben por qué están presos » (C07 : 113). À travers ces deux motifs, c'est encore la tension permanente entre le dedans et le dehors, le centre et la périphérie, qui est évoquée.

L'inquiétude surgit du labyrinthe et du sentiment d'enfermement mais ce sentiment devient une inquiétante étrangeté lorsque la ville semble déployer une activité propre, échappant à tout contrôle humain. L'un des textes les plus longs de *Circular 07*, « Ciempozuelos. Polígono industrial de la sendilla », est un compte rendu descriptif du fonctionnement d'une usine située dans une zone industrielle au sud de la communauté de Madrid. Le détective rapporte que malgré l'abandon du hangar,

La fábrica sigue funcionando al tope de su capacidad. Usted me mandó allí para ver qué sucedía, y lo que sucede es algo que, efectivamente y como decía el antiguo vigilante, ya no puede pararse a estas alturas. **La fábrica fabrica fábrica;** quiero decir que en su propiedad hay una instalación industrial cuyo único objeto es autofabricarse, ampliarse, desarrollarse, añadir cubos blancos, pantallas, cables y pasarelas al informe conjunto total; cuando topó con los topes del solar, empezó a crecer hacia el fondo y contra el frontal, asfixiando la entrada y eliminando los márgenes previstos para la entrada de vehículos. (C07 : 98, nous soulignons)

À partir de la manipulation du mot *fábrica*, qui est à la fois sujet, verbe et complément dans la phrase « la fábrica fabrica fábrica », c'est bien la curieuse reproduction de l'objet par lui-même qui est évoquée ici et développée dans l'énumération de verbes pronominaux réfléchis (« autofabricarse », « ampliarse », « desarrollarse ») dont le sujet est pourtant un objet inanimé et indéterminé (« una instalación industrial »)¹. Le résultat est l'accumulation de matériaux (« cubos blancos, pantallas, cables y pasarelas ») qui s'empilent sans limites ni agencement et engendrent un monstre : « un informe conjunto total », dont la croissance semble infinie et menaçante (« asfixiar », « eliminar »). Ce rapport, écrit dans le style neutre et descriptif propre au genre, transmet l'image inquiétante d'une ville mutante qui s'auto-engendrerait, qui se développerait infiniment sans qu'aucune intervention humaine n'entre en jeu. Le manque de contrôle est aussi largement véhiculé par cette neutralité tendant à l'indifférence du narrateur de ce texte, lequel ne se pose à aucun moment la question de savoir comment peut avoir lieu ce phénomène. Le narrateur apparaît comme l'observateur qui rend compte, dans une absolue neutralité et dans la plus grande impunité, se dégageant ainsi de toute intervention, modification, interprétation mais également de toute responsabilité. Ce détachement est également exprimé dans cette très courte citation de *La porte des cent mille peines* de Rudyard Kipling : « esta no es obra mía » (C07 : 100). Ce genre de situations incompréhensibles se répète dans *Circular 07*, notamment dans un texte qui relate l'inondation d'un immeuble. Rien ni personne ne semble intéressé par la cause des torrents d'eau qui jaillissent pendant des heures de cet édifice :

-Disculpen, agentes, pero ¿nadie se ha preguntado cómo es posible que salga tanta agua, durante tanto tiempo, de la terraza de una casa normal?

-Señor, cálmese, pronto volverá usted a su domicilio. Estamos trabajando para restablecer las condiciones normales de habitabilidad y seguridad de la casa. Pronto se emitirá un comunicado de prensa, le avisaremos. (C07 : 119)

Là encore, nous avons affaire à un langage neutre et stérile, composé de l'agrégat de formules figées répondant à l'interrogation face à l'étrangeté de la situation. La vacuité du discours officiel ou de celui de l'autorité est souvent exposée par l'auteur. Ce texte

¹ Nous pouvons également lire ce passage comme une incursion métaphictionnelle puisque l'auteur insiste dans le prologue sur le peu d'importance qu'il donne à l'instance narrative : « Quiero decir que ahora entiendo mejor su mecanismo novelesco y deduzco que soy en él un personaje más, destinado a mover su desarrollo. Parece un papel importante, pero es muy distinto del de la imprenta que lo publicará: es sólo dar a luz » (C07 : 11).

participe ainsi à l'opposition entre déshumanisation et surpopulation, observée dans les situations d'embouteillages, le métro, ou le supermarché et la multiplication des voix narratives, nombreuses dans ce texte.

C'est ici une ville-monde ou une ville-monstre qu'écrit Mora, dont l'exemple le plus proche est tiré du cinéma d'anticipation, notamment du matriciel *Métropolis* (1927) de Fritz Lang. Dans *Métropolis* comme dans *Circular 07*, la ville est séparée en deux (ville basse et ville haute dans le premier, centre et périphérie dans le second), et c'est une usine de la ville basse qui engendre un monstre, la machine Molloch, à qui sont sacrifiés les ouvriers. De nombreux films (de *Blade Runner* à *Batman*) ont été par la suite alimentés par l'imaginaire urbain créé par Fritz Lang. L'absurdité de la machine administrative est aussi l'axe autour duquel s'articule un autre grand film sur la ville : *Brazil* (1985) de Terry Gilliam. Car au-delà du caractère tentaculaire et auto-suffisant de la ville de *Circular 07*, le roman offre une critique latente d'un système économique, le capitalisme, qui, malgré son étymologie, se retrouve sans tête, du fait de l'anonymat plus ou moins bien gardé des agents détenteurs d'un pouvoir de décision. Sa logique d'accumulation, dépourvue de toute vision d'ensemble ou même de pronostics d'évolution à moyen ou long-terme a engendré les périphéries de cette ville-monstre que décrit Mora dans *Circular 07*.

Nous voyons bien ici émerger l'idée que Mora ne se contente pas de décrire. Malgré la sur-caractérisation de l'ancrage géographique dans la capitale espagnole bâtie sur la prolifération de précisions topographiques, les espaces urbains mis en scène pourraient être ceux de n'importe quelle grande ville. L'ouverture du champ spatial est engagée par une trentaine de titres qui font référence à des lieux situés hors de la région de Madrid. L'analyse du sommaire, qui prend la forme d'un répertoire des rues (*callejero*, reproduit ci-dessous), étaye l'idée selon laquelle l'auteur, dans ce volet du projet *Circular*, amorce une ouverture sur d'autres espaces urbains conduisant vers l'exploration non pas de la particularité madrilène mais bien d'une condition urbaine plus universelle.

11	Prólogo a Circular 07	42	Calle Santa Rita		
15	Córdoba. Estación de ferrocarriles	43	Avenida de América		
17	Las afueras	44	Rivas Vaciamadrid. Biblioteca Federico García Lorca		
21	Metropolitano. Línea 6, Circular	44	Móstoles. Guardería		
25	Hospital Primero de Octubre. Maternidad	45	Calle Alcalá con Misterios. Tienda de fotografía. Trece fotos		
25	Poblado de Canillas	55	Calle Arturo Soria. Colegio La Marina		
26	Leganés. Camino de los Acendinos. Tanatorio parque cementerio	56	Vicálvaro		
27	Rosilla-La Fuentecilla	58	Metro. Pacífico		
28	Calle Juan Ramón Jiménez	58	Bando		
29	Fuenlabrada. Comisaría. Atestado policial	59	Calle Adrián Pulido		
31	Casa de Campo	59	Calle Suecia		
33	Calle Caballero de la Triste Figura	60	Calle Entrevías		
33	Autovía Madrid-Valencia. Kilómetro 82	60	Alcorcón. Calle Cisneros. La voladura del cerrojo		
34	Leganés. Avenida Princesa Juana de Austria. Testimonios	61	El Tejar		
35	Avenida de Abrantes	61	Faro de Madrid		
36	Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Complutense de Madrid. Conferencia de Josep Quetglás	62	Villaverde Alto		
37	Cámara aneocica	62	Buenavista. Calle del Tulipero		
40	M-50. Coche policía	63	Polígono de Orcasur		
40	Pinto. Ambulancia	64	Calle de Joaquín Turina		
40	Calle Diego de León, 18	64	Carretera Irún-Cádiz		
41	M-30	65	Puerta de Hierro		
		65	Calle Pintor Ribera		
		66	Cibercafé. E-Mail		
		67	Calle de los Narcisos		
		68	Calle Chindasvinto		
		69	Avenida Monteforte de Lemos. Alcampo		
69	Carabanchel	113	Soto del Real		
70	Calle Lituania	113	Cementerio		
71	Calle Adrogué	114	Calle Filipinas		
72	Crítica literaria de los servicios de Urgencias de Córdoba (Baremo, ajuste y propuestas de reciclado administrativo)	115	Bremen. Niedersachsendamm		
84	Malasaña	115	Vicálvaro. Calle Helena de Troya		
85	Autobús Circular	116	Sierra de Guadarrama		
86	Calle Chapinería	117	Avenida Manuel Azaña		
87	Calle Arroyo del Fresno. SMS	119	Rivera del Sena. Estudios de Canal +		
87	Autovía A-6. Taxi	120	Bremen. Kirche Platze		
88	Calle Redondilla	121	ABC de Madrid. Sección de anuncios por palabras		
88	Instalaciones de la NASA en Robledo de Chavela	122	Calle Fuengirola		
89	Arroyo del Fresno. Mensaje en un móvil	122	Villalba de la Sierra. Calle Martingala		
89	Barrio de San Ignacio de Loyola	123	Calles Cuatrocaminos, Legazpi, Malasaña, Tanatorio, Argüelles		
89	Calle Arroyo del Fresno. SMS en un móvil	124	Calle Radio		
90	Avenida de Arcentales. Barrio de San Blas	125	Calle Canal de Panamá		
91	Calle Juan Pérez de Zúñiga	126	Río Manzanares		
91	Calle Vizcaíno	127	Calle Camino Viejo de Leganés		
92	Calle Dos Ríos	128	Calle Nueva Zelanda. Instituto de Investigaciones Neuropsiquiátricas Dr. López Ibor		
94	Los Angeles	129	Calle del Vino		
95	Radio España. Boletín de noticias	130	La Paz		
96	Ciempozuelos. Polígono industrial de la Sendilla	132	Instituto de Astrofísica		
100	Arco de la Victoria. Unidad móvil de Telecinco	133	Plaza de Mala Costilla. Rap Circular		
101	Calle de la Armonía	134	Calle Sofia		
101	Calle Arganda	134	Chantada		
103	Pozo de San Raimundo	135	Ciudad Universitaria. Facultad de Medicina		
103	Calle Ronda de los Tejares, Córdoba. Carta a una editorial muy conocida	135	Calle Isla de Cuba		
104	Calle Persuasión	136	Calle Nueva		
105	Calle Simancas	137	Puente de Andalucía		
108	Diario Ya. Sopa de letras	137	Calle Roto		
108	Calle Vista Alegre	138	Calle de Alcalá		
109	Calle Monte Perdido	138	Calle Traviesa		
110	Calle Río Salado, Vallecas	139	Diario 16. Titular de la sección de sucesos, 1999		
110	Calle del Arte	139	AVE Madrid-Lleida		
111	Calle Remedios, Multicines Alfa	140	Vallecas		
113	Avenida Felicidad	140	Metro. Línea Circular		
		142	Casa de Campo. Parque		
		143	Cercanías		
		144	Calle Isaac Peral. Cafetería Van Gogh		rehabilitación psicosocial Los Carmenes
		145	Calle Guadarrama	203	La Canción del Olvido.
		146	Barrio de Valdebebas		Contenedor de Basura
		146	Universidad Carlos III. Facultad de Humanidades. Clases de estética	204	Zoo
		148	AVE Madrid-Zaragoza	206	Calle Flor Alta
		149	Barrio Andalucía. Hipertexto	207	Calle Flor Baja
		154	Calle Troya	207	Calle Hierbabuena
		157	Calle Zagreb	208	Casa de Campo. Auditorio
		157	Chueca	209	Calle Estigia
		160	Calle Torremolinos	211	Estanque del Retiro
		163	Amsterdam	217	Dedicatorias
		164	La Gubia. Poblado de las Barranquillas	218	Créditos
		165	Barajas, Terminal 2. Salidas	219	Callejero
		165	Calle de Herencia		
		166	Cementerio del Este		
		166	Aravaca. Editorial McGraw-Hill		
		167	Calle Cosmos		
		167	Avenida Buenos Aires		
		168	Valdefuentes		
		169	Calle Trípoli		
		170	Calle Lisboa		
		171	AVE Córdoba-Madrid		
		171	Calle Estores		
		172	Calle Eurípides		
		173	Lavapiés		
		173	Calle Río Ebro		
		174	Calle La Busca		
		176	Calle Imagen		
		177	Ronda de los Tejares (Córdoba)		
		178	Avenida de Rafael Alberti		
		181	Calle Redes		
		182	La Paz		
		182	Calle Santa Eugenia		
		183	Universidad Alfonso X el Sabio		
		184	Campo de las Naciones. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO/Vertedero de Madrid		
		189	Córdoba. Barrio de Arroyo del Moro		
		201	Calle Valverde		
		201	Calle María Martínez. Centro de		

CALLEJERO

Al abandonar Madrid, el viajero quizá va sentimentalmente un poco desterrado

Cernuda, *Pedro Salinas*

Mira conmigo mapas y planos

Rikardo Arregui, *Cartografía*

Y por último circular es todo.

Pedro del Corral Arche, *Circular, dando vueltas al mismo círculo infernal*

Afin que l'intégralité des références soit visible sur une page, la mise en page de l'édition originale a été modifiée.

Nous remarquons tout d'abord la récurrence de titres qui portent bien le nom d'une rue de Madrid, mais qui convoquent une autre ville ou un autre pays (en vert sur le répertoire des rues). Bien qu'effectivement ancrés dans la ville de Madrid et constituant par conséquent des repères spatiaux quotidiens et banalisés, ces noms restent des références topographiques projetant l'image du lieu convoqué (Panamá, Cuba, Andalucía). Puis, ce sont les trajets sur l'autoroute ou en train qui déplacent la concentration hors de la capitale (en gris sur le répertoire) et font le lien entre Madrid et d'autres villes espagnoles (Lleida, Córdoba, Zaragoza). Ce mouvement d'ouverture sur le reste de l'Espagne s'amorce avec le voyage et se concrétise avec les cinq fragments qui portent le nom d'une autre ville espagnole, notamment de Cordoue, la ville natale de l'écrivain. Enfin, six fragments sont ancrés dans d'autres villes du monde (Brème, Amsterdam, en rose sur le répertoire des rues) avec le cas particulier de deux textes intitulés « La Paz », capitale de la Bolivie, ou encore le nom de l'hôpital universitaire situé dans les périphéries de la ville et où se déroulent effectivement les deux récits.

Tous ces textes n'apparaissent pas dans le premier volet du projet : l'œuvre est donc bien en chantier, dans la mesure où elle admet l'incursion ponctuelle d'autres espaces dans le deuxième volet. D'après les dires de l'auteur, il semble d'ailleurs que ce mouvement d'ouverture, de déplacement topographique, continue à évoluer. Lors d'un entretien (annexe 29), Mora nous apprend qu'un nouveau volet du projet *Circular* est en cours d'écriture et que ce dernier finira par se retirer complètement de la péninsule ibérique :

Circular ahora está en una nueva fase en la cual incluso está empezando a abandonar Madrid. Antes estaba como territorialmente limitado a Madrid, y un poco Córdoba. Pero ahora ya está abandonando Madrid y España. Y se está abriendo primero a Estados Unidos y luego va a haber una parte entera nueva [...] que sucede por completo en Marrakech¹.

Pour finir, l'étude du répertoire des rues nous indique que trois textes ont pour titre le nom d'une rue qui n'existe pas dans la communauté de Madrid (en jaune sur la carte). Les trois titres font référence à un espace précis. Le premier, « Adrogué » correspond à la ville natale de l'écrivain argentin Ricardo Piglia, dont l'une des œuvres (*Formas breves*,

¹ Notons que l'exploration de ces nouveaux espaces coïncide avec le parcours personnel de l'auteur qui a travaillé à Albuquerque pendant deux ans, a dirigé l'institut Cervantès de Marrakech et dispense actuellement des cours à l'université de Brown, Providence.

1999) constitue l'amorce de l'un des fragments de *Circular 07* (p.71). L'Andalousie est également convoquée à travers le « barrio Andalucía » à la page 149, dans ce même fragment apparaissent les « fausses » rues Málaga, Sevilla, Almería, Córdoba, Huelva, Jaén et Granada. Le dernier fragment s'intitule « Calle Trípoli », rue qui n'existe pas à Madrid mais fait référence à la capitale de la Lybie.

Au-delà de l'évocation ponctuelle d'autres villes dans les récits (Barcelone, p.67), certains éléments illustrent cette échappée. L'une des bibliomachies, intitulée « Carabanchel », une banlieue pauvre de Madrid tristement connue pour avoir abrité l'immense prison madrilène construite sous le franquisme, cite un texte de Yasmina Reza qui fait étrangement écho au Madrid infernal et labyrinthique évoqué plus haut : « ni siquiera para matarme consigo salir de París » (*C07* : 70).

Nous en revenons donc au texte mentionné au début de cette partie : Madrid est le véritable protagoniste du roman. Mais le livre est atteint d'une maladie, la schizophrénie, et de ce fait la capitale espagnole se transforme par moments en une autre ville, comme nous le suggère l'extrait suivant: « pero el personaje tiene síntomas de esquizofrenia, se vuelve episódicamente loco, y a ratos se piensa otro, mostrándose en el relato preso de otra identidad. Es decir, se crearía otra *ciudad* » (*C07* : 72).

L'incursion d'autres espaces urbains dans un texte très fortement ancré dans la capitale espagnole laisse donc penser que plus que Madrid, c'est davantage de l'empreinte qu'elle imprime sur ses habitants, et par conséquent ce que l'on pourrait appeler une « condition urbaine », dont Mora se saisit. La tension entre le centre et la périphérie, structurant l'ensemble de l'œuvre, le fait de décentrer le récit sur les zones périphériques (espaces désincarnés et identiques dans toutes les grandes villes), ou encore le primat du son (bruit et « prises » de conversations), permettent à l'auteur de dresser un portrait cartographique – ou plutôt socio-géographique – de la périphérie de la ville et non plus exclusivement de la capitale madrilène. Il fait ainsi dire à l'un de ses personnages, dans un élan quelque peu mégalomane : « Por supuesto, quien dice Madrid quiere decir esta ciudad, todas, Europa, el universo » (*C07* : 104).

I.1.4 Expériences psychogéographiques

La carte d'une ville se modifie au fil des transformations urbanistiques ; il semble en être de même pour ce roman. Si Madrid reste Madrid malgré les extensions et les métamorphoses, *Circular 07* peut être augmenté ou amputé sans cesser d'être lui-même. Le livre sur la ville-monstre devient lui-même un livre-monstre dans le sens que nous donne le dictionnaire (*Littre*), celui d'un corps « qui présente une conformation insolite, anormale, disparate ». L'écrivain évoque une ville tentaculaire, vivante et fascinante, dont les ramifications semblent s'étendre selon une volonté propre, et c'est là que contenu et contenant se rejoignent, dans ce « tejido de hilos asfaltado urdido por un sastre ciego » (*C07* : 25). Dans la section qui clôt *Circular*, le premier volet de la série, l'auteur compare d'ailleurs le projet à un poulpe, dont les tentacules saisiraient tout ce qui se trouve à leur portée. Le texte présente donc de nombreuses similitudes avec l'organisation d'une ville où les rues seraient des textes courts, longs, se ressemblant ou n'ayant rien à voir, des textes silencieux, propres et savants, d'autres bruyants, embrouillés et populaires. 164 textes parmi lesquels le lecteur promeneur doit se perdre jusqu'au vertige pour prendre goût à la dérive et prendre le pouls de la ville. Mora après Deleuze semble nous dire ici qu'« écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze, 1980 : 11).

Cette pratique littéraire du nomadisme urbain est certes issue d'une longue tradition d'écrivains promeneurs¹, mais elle connaît aujourd'hui un renouveau faisant écho à l'expansion actuelle des villes due aux développements exponentiel qu'elles connaissent. Pourtant, ce ne sont plus les centres des villes-musées qu'explorent ces écrivains, mais leurs franges, ces bords élimés que constituent les débordements périurbains produits par ce que Marc Augé nomme la « surmodernité »². Nous l'avons dit, Madrid est le protagoniste de *Circular 07*, mais nous pourrions pourtant aisément transporter ces textes

¹ L'ouvrage de Merlin Coverley intitulé *Psychogéographie !* livre les origines de la dérive urbaine qu'est la psychogéographie, ouvrage dont nous retiendrons William Blake et Thomas de Quincey pour Londres, Baudelaire et Walter Benjamin pour Paris. À Paris, l'image du flâneur a été déployée par la suite grâce à la pratique de la ville des surréalistes et notamment avec Aragon (*Le paysan de Paris*, 1926) et Breton (*Nadja*, 1928). Dans le domaine hispanique, nous mentionnerons deux exemples qui sont en un sens proche de l'environnement parisien, avec les déambulations au hasard des rues de Paris dans le *Rayuela* de Julio Cortázar (1963) et les promenades nocturnes et éméchées de Max dans *Lucas de bohemia* de Valle Inclán (1920).

² L'anthropologue français Marc Augé développe ce concept dans *Non lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité* et le définit comme procédant « simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références » (Augé, 1992 : 136).

dans une autre grande ville du monde. Preuve en est qu'un écrivain britannique, Iain Sinclair, a entrepris au début des années 2000 de parcourir à pied la M25, le périphérique londonien qui ceint le grand Londres. Il en a publié un livre de 650 pages qui s'intitule *London Orbital*¹, dans lequel nous retrouvons, au-delà du caractère colossal du projet littéraire, l'obsession de la circularité. Malgré la distance géographique entre les deux capitales, nous retrouvons également dans *London Orbital* les mêmes lieux (supermarchés, hôpitaux, routes) et les mêmes personnages (tels que les fous ou les drogués) que dans son pendant espagnol. La principale différence entre ces deux ouvrages est que l'écrivain britannique choisit de parcourir la périphérie de Londres uniquement à pied, contrairement à Mora qui emprunte tous les moyens de transport à sa disposition dans la ville.

Nous pouvons mentionner pourtant l'un des textes les plus longs de *Circular 07*, mentionné plus haut, divisé en treize photos (chaque fragment s'intitule foto 1/13, 2/13, etc.) mettant en scène l'employé d'une boutique de photographie qui part à pied à la recherche d'une jeune fille apparue sur l'une des photos qu'il a développées :

Así pues, caminaba y caminaba persiguiendo las penas de ella y encontré una ciudad que reconocía, una ciudad que estaba viva mientras yo recomponía el mosaico muerto con las teselas brillo o mate de sus fotos. Me sentía por primera vez parte de un lugar, de una colectividad. De algo. [...] Parte de algo que quería compartir. (C07 : 53)

Marcher dans la ville est pour ce personnage le moyen de ressentir la ville, de s'en approprier. La déambulation urbaine ou périurbaine est chez certains groupes un acte de subversion. C'est du moins de cette manière que le groupe italien Stalker présente les marches urbaines qu'ils organisent dans des endroits désertés. Ils nomment cette activité la *transurbance*, dont les principes sont proches du rapport à la ville que propose Mora dans *Circular 07* et qui consiste : « à retrouver le voyage et la découverte à l'intérieur de la ville, à être pour une fois voyageurs et pas simplement touristes, à retrouver les faits réels de la ville, à ne pas réduire ses horizons à la sélection des guides touristiques, à voir le potentiel du quotidien urbain »².

Il semble donc que l'expérience d'une ville que l'on arpente à pied soit le signe d'une volonté de réappropriation de l'espace périurbain, par un rapport immédiat à la rue ;

¹ Ce livre a été publié en 2002 (Londres, Grabta) puis dans sa version française chez Inculte en 2010.

² Gilles A. Tiberghien, extrait du texte *La ville nomade/transurbance*, préface à l'ouvrage *Walkscapes* et cité par Coverley, 2011 : 125

une progression lente et sans destination, comme pour s'opposer à un flux permanent et à une circulation accélérée de personnes, de véhicules, d'images et d'informations.

I.2 Dérives périphériques dans « Mutaciones » d'Agustín Fernández Mallo

Les lieux vides et flous que j'explorais m'offraient le surplus d'inconnu que me refusaient désormais la fiction, musique d'ambiance moulinée par la télévision et les magazines, pâte grise égalisant les surfaces, arrondissant les angles et bouchant les fissures. J'étais revenu au réel pour trouver le merveilleux [...].

Philippe Vasset, *Le livre blanc*

Nous avons évoqué plus haut Harold, le personnage coureur de *Nocilla Experience* qui parcourt les États-Unis sans destination prédéfinie. Dans la vidéo qui accompagne la trilogie, c'est Agustín Fernández Mallo lui-même que l'on voit courir dans les espaces où évoluent les personnages de ses fictions (voir annexe 12).

Explorer l'espace à pied et au hasard, notamment des endroits marginaux ou désertés, à la manière des psychogéographes d'hier et d'aujourd'hui, est une entreprise qui est latente dans toute l'œuvre de l'écrivain. Cette manière singulière d'aborder l'espace est particulièrement manifeste dans les récits qui composent « Mutaciones », l'un des textes d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake*. « Mutaciones » se compose de trois dérives, trois marches à travers les espaces très distincts que sont la petite ville provinciale de Passaic dans le New Jersey (États-Unis), la zone protégée qui ceint une centrale nucléaire située près de Tarragone, et enfin, les falaises rocailleuses de Lisca Bianca, une île au nord de la Sicile où ont été tournées, en 1960, les premières scènes du film *L'avventura* de Michelangelo Antonioni. Malgré leur hétérogénéité, ces lieux ont en commun un élément qui sera primordial dans la mise en espace de l'écriture d'Agustín Fernández Mallo et que nous qualifierons d'« espaces désaffectés ». Ce terme sera employé non pas dans le sens courant de lieux qui ont été démis de leur fonction d'origine, mais dans le sens étymologique (du latin *affectare* : poursuivre, rechercher) qui caractériserait ces zones privées d'une quelconque dynamique ou investissement affectif, qu'il soit historique (lieu de mémoire) ou social (lieu de vie). Nous trahissons l'ordre d'apparition choisi par l'auteur

pour traiter dans un premier temps les dérives urbaines physiques qui concernent les textes II et III et dans lesquels le narrateur se déplace effectivement, puis nous terminerons par le premier texte « Recorrido por los monumentos de Passaic », qui constitue une dérive urbaine mentale assistée par une connexion Internet.

I.2.1 Mutaciones II : promenade autour d'une centrale nucléaire

C'est autour d'une centrale nucléaire que Fernández Mallo emmène son lecteur dans le deuxième volet des « Mutaciones » qui s'intitule « Recorrido por los monumentos de Ascó ». Dans ce texte, la marche est introduite par trois pages purement informatives (date, lieux et contextualisation, équipement et parcours). Nous verrons que les trois récits de « Mutaciones » s'amorcent tous sur une description technique précise des conditions de réalisation de l'expérience. La volonté de vraisemblance est soutenue par un ensemble de cartes et de photos que nous reproduirons au fil de l'analyse. Dans « Recorrido por los monumentos de Ascó » l'auteur reproduit un extrait du compte rendu du Conseil de Sécurité Nucléaire et une carte de la zone à parcourir afin de réaliser des prélèvements de terrain (deux photos qui illustrent ces prélèvements sont insérées dans le texte) – et ainsi tester le degré de radioactivité. Selon l'auteur, la courbe qui apparaît en jaune sur la carte représente le trajet parcouru à pied par les chercheurs.

Pág. 3 de 17

1. INTRODUCCIÓN Y ALCANCE

El 4 abril de 2008, la central nuclear de Ascó remitió al CSN un informe de suceso notificable (ISN-AS1-127) debido a la detección de partículas radiactivas discretas en las vigilancias radiológicas que se realizan periódicamente en áreas exteriores a los edificios de la central dentro del emplazamiento.

La procedencia de estas partículas se relacionaba con las maniobras realizadas el 26 de noviembre de 2007, al finalizar la recarga 19ª de la unidad I de la central, para el vaciado y limpieza del canal de transferencia de combustible. Los restos contaminados del pocete situado en el fondo del canal de transferencia se recogieron en el depósito de una aspiradora de unos 50 litros de capacidad y se vertieron a la piscina de combustible, incorporándose una parte al sistema de ventilación del edificio de combustible a través de las rejillas de aspiración situadas en la pared de la piscina y, saliendo desde el sistema de ventilación al exterior en forma de partículas.

Al implicar una emisión radiactiva al exterior, el CSN puso en marcha un plan extraordinario de actuaciones para conocer su alcance, evaluar la potencial exposición de trabajadores y público y la contaminación del medio ambiente y adoptar acciones de respuesta apropiadas. Estas actuaciones incluyeron inspecciones, evaluaciones, mediciones, estimaciones y determinaciones analíticas independientes. El mismo día que fue notificado el suceso, 4 de abril, el CSN envió un equipo de inspectores al emplazamiento, compuesto por expertos en diversas disciplinas y el apoyo de una Unidad Técnica de Protección Radiológica (UTPR), con objeto de esclarecer las circunstancias del mismo.



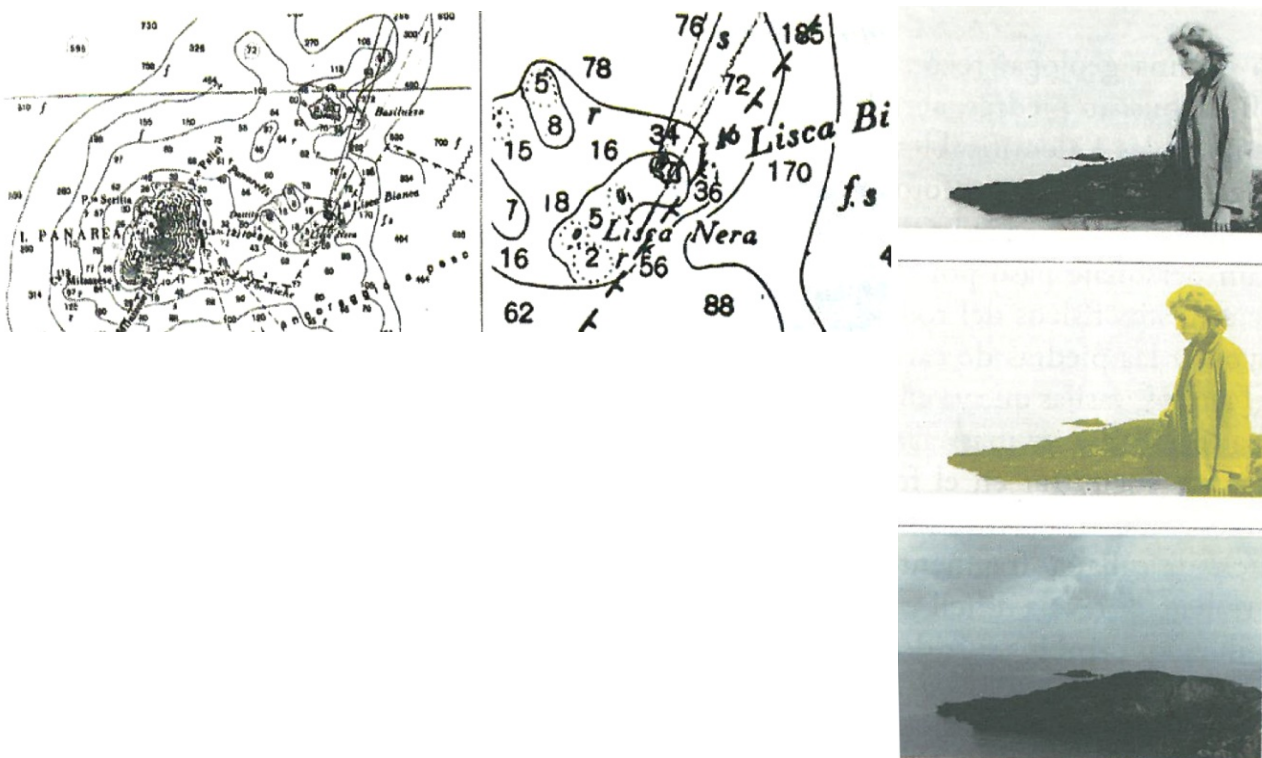
Extrait du compte-rendu du Conseil de Sécurité Nucléaire et carte du parcours effectué par l'équipe de surveillance des radiations, HBR : 77-78

Le texte s'éloigne du pur rapport informatif pour rejoindre le récit par le passage du présent gnominique (« se muestran », « no se detecta », « se toman muestras », « se usan marcos ») au temps privilégié du récit, le passé simple, auquel s'ajoute l'implication du narrateur dans le choix de la première personne du pluriel – « Y fue entonces cuando empezamos a llamar así a cada una de estas muestras radiactivas : Monumentos Cajón de Tierra » (*HBR* : 79). C'est à partir de l'utilisation de ce terme, « monumento », que se construit la démarche poétique de Fernández Mallo. Issu du *monere* latin qui signifie « faire penser, rappeler », le monument est ce lieu investi d'une valeur historique ou symbolique ; il est par définition l'objet (édifice, œuvre d'art ou lieu) qui montre et commémore (un événement historique, l'art d'une époque). Dans ce texte, le monument se trouve pourtant dans une zone où rien ne se passe ni ne s'est passé (« desde hacía dos años la zona permanecía vallada », *HBR* : 80), un lieu désaffecté a priori privé de toute charge esthétique ou historique. Chez Fernández Mallo, c'est par le truchement de l'écriture littéraire que le lieu désaffecté se gonfle d'une valeur symbolique, d'une légitimité, qu'il devient digne de durer. Le prélèvement de ce sol radioactif est ici comparé au résultat de fouilles archéologiques ou encore aux paysages qui ont servi aux peintures romantiques qui se trouvent à la Tate Gallery de Londres. Selon l'auteur, l'échantillon de terre radioactive devient monument dès l'instant qu'il est agressif ou toxique puisqu'il attaque la sensibilité : « ya que un monumento inocuo no es monumento » (*ibid.*). C'est du moins ainsi que l'auteur semble comprendre le terme monument, et non dans le sens d'une majestuosité ou d'une grandeur hors-norme. Lors de ces recherches, un vulgaire stylo Bic (ayant un taux de radioactivité élevé) devient monument. Il est examiné, emballé et rapporté comme s'il s'agissait d'un trésor à conserver : « Me puse las gafas de cristal plomado, guantes, lo cogí con unas pinzas y lo suspendí a la altura de mis ojos, donde penduló y brilló bajo el sol con una transparencia como de fósil ; me cegó » (*ibid.*) ou, plus loin, « Puedo decir que, hasta la fecha, ese bolígrafo y las circunstancias de su hallazgo son el acontecimiento más neutro y al mismo tiempo gozoso que he podido experimentar » (*HBR* : 81).

À travers l'image du monument transposé dans ces lieux déshabités prime l'intention de dévoiler l'éternel à partir de l'anecdotique, du vulgaire ou de l'insignifiant trouvé au détour du chemin. Par ce geste, Fernández Mallo questionne l'idée de monument mais également celle de patrimoine : qu'est-ce qui doit être conservé comme héritage d'une période, qu'est-ce qui doit être détruit et oublié ? Quels sont les critères retenus pour décider de la légitimité et de la conservation d'un objet ? À l'instar du projet *Circular* de

Mora s'opère un décentrement depuis le majestueux centre-ville vers la périphérie qui est le véritable objet de ces explorations littéraires. Au-delà de la recherche d'un renouvellement de l'espace de la fiction, il faut voir dans ces projets littéraires singuliers une volonté de se dégager du circuit imposé et normalisé du touriste en faveur d'un parcours soumis au hasard et donc hors de contrôle.

I.2.2 Mutaciones III : sur les traces de *L'avventura*



Carte topographique et photogrammes de *L'avventura* de l'île Lisca Bianca, *HBR* : 82
Reproductions tirées de l'ouvrage de Michele Mancini *Michelangelo Antonioni, architettura de la visione*,
Rome, ALEF, 1986, p : 247

C'est une fois encore au cœur d'un paysage décharné que l'auteur promène le lecteur dans « Un recorrido por los monumentos de *La Aventura* » le troisième volet de « Mutaciones ». L'objet de cette autre dérive sont les falaises rocailleuses et désertes de l'île de Lisca Bianca, dont l'auteur lui-même fait remarquer le caractère accidenté, qualifiant le paysage de « paysage postnuclear » (*HBR* : 88). Tout comme la marche autour de la centrale nucléaire, ce récit commence par la reproduction de cartes et de photos (reproduites ci-dessus), afin d'exposer les antécédents qui ont donné lieu à l'expérience

relatée ici. L'auteur propose de retourner sur les lieux du tournage de la première partie de *L'avventura* d'Antonioni quarante ans après le tournage et plus d'une vingtaine d'années après le documentaire *Falso ritorno*, réalisé en 1983 par la télévision italienne – qui revient sur l'île pour retrouver les lieux exacts du tournage et réaliser une carte qui identifierait les lieux du film et les mouvements des personnages. Contrairement à la première expérience dans la centrale nucléaire, qui consistait en la « fictionnalisation » d'une marche dans un lieu désaffecté, c'est ici un mouvement depuis la fiction (les lieux du film d'Antonioni) qui est mené, processus que Fernández Mallo nomme « topografiar una ficción llamada *La aventura* » (*HBR* : 83). Le narrateur entreprend de chercher Anna, le personnage d'Antonioni qui s'envole mystérieusement au début du film, et dont la disparition reste inexpiquée. Il explore l'île et tente de localiser les lieux exacts où Anna et ses amis apparaissent dans le film. Il suit leurs traces en s'orientant grâce à la reproduction du film sur son téléphone. Le narrateur-marcheur identifie les endroits qui apparaissent dans le film au moyen de marquages au sol : « pasados unos minutos, volví a poner en marcha el iphone, localicé en esta ocasión la ubicación de la antigua mesa, y en ese lugar hice otro rectángulo en la tierra, en cuyo interior puse el hornillo, y el paquete de tabaco, y los cubiertos, y un trozo de papel que haría la función de servilleta » (*HBR* : 91). Après Antonioni, après l'équipe de reporters de la télévision italienne, le narrateur revient sur ces terres hostiles et de nouveau désertées pour s'installer dans le décor transparent de l'espace de la fiction (la cabane, le lit, la table)¹. Le lien avec la réalité topographique de l'île est ici directement « médiatisé » par la fiction. Rechercher, reconstruire et marquer les premières scènes de ce film sont des activités qui font de cet espace un lieu presque sacré, de pèlerinage et de recueillement, dont les infimes ruines s'érigent en monument : « No tardé en encontrar el lugar donde se había ubicado la cabaña de yeso que aparece en la película; unos restos de loza me lo indicaron » (*HBR* : 90)². Dans les pages qu'il consacre à la description du reportage de la télévision espagnole (dont sont par ailleurs tirées les photos qui apparaissent dans le texte de Fernández Mallo), Michele Mancini parle d'une archéologie de la scène (« arqueología del escenario », Mancini, 1986 : 249) qui n'est pas seulement un retour nostalgique sur les lieux de ce qu'elle considère comme un

¹ Le simple marquage au sol des cloisons pour symboliser les espaces s'apparente à la singulière organisation de l'espace dans le film *Dogville* du réalisateur Lars Von Trier (2003). L'absence de cloisons, empruntée à la scène de théâtre, permet dans ce film de donner à voir à la fois l'intérieur et l'extérieur mais illustre surtout le caractère artificiel de tout décor.

² L'influence de l'esthétique d'Antonioni sur l'œuvre de Fernández Mallo sera évoquée dans la troisième partie, avec l'importance accordée à l'espace du désert, et surtout à partir de l'analyse de la couverture de *Nocilla Lab*.

« monument du cinéma » mais un geste qui vise à parcourir les « topographies de l’imaginaire » (Mancini, 1986 : 251).

Mais, lancé sur les traces d’Anna, le narrateur se perd :

Poco antes de las 4.00 pm creí haberme perdido porque, entrampado por los pasos de Sandro, me vi obligado a dar marcha atrás al toparme contra una pared de roca que me impedía continuar, una pared rojiza, con vetas de óxido de formas geométricas, muy definidas [como si un barco se hubiera fundido con la misma roca], así que retrocedí, pero, al llegar al punto donde de nuevo debía tomar otro camino, no recordé haber estado allí a pesar de permanecer las florecillas del suelo la huella de mis pisadas, eso me turbó. (*HBR* : 96)

Cet extrait transpose au temps de la narration le même schéma narratif que celui du film (l’égarement sur l’île). Il représente le caractère non-linéaire de la dérive par l’insistance sur les mouvements d’allées et venues proches du titubement (« marcha atrás », « al toparme contra una pared », « retrocedí »). Le caractère non-linéaire propre à la dérive est rendu manifeste par la structure même de la phrase qui multiplie les propositions, en introduisant une longue digression s’attachant à décrire – avec une grande précision – ce mur, élément qui n’a pourtant rien à voir avec la recherche d’Anna. L’absence d’objectif est mise en évidence par le renoncement, proche à bien des égards de celui des amis de la disparue dans le film, qui font montre d’un enthousiasme peu convaincant dans leur recherche assez expéditive. L’échec est donc tout relatif, d’autant que l’égarement débouche sur la découverte d’un deuxième stylo, réplique exacte de celui qui a servi au philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein pour écrire le *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Le stylo devient relique lorsque l’on sait que cette œuvre singulière est un autre monument de référence pour Fernández Mallo qui cite fréquemment le *Tractatus*¹. Il s’inspire en particulier de la démarche scientifique, à mi-chemin entre logique et mystique, visant à explorer la capacité du langage à dire la réalité du monde, notamment à travers les concepts de « vide de sens » (*sinnlos*) et d’« absurde » (*unsinnig*). Cette déviation de l’intérêt initial pour le film d’Antonioni semble être le résultat d’un manque d’objectif ou de finalité, manque délibérément exposé par le narrateur dès les premières lignes du texte : « No tenía una clara intención, no sabía en realidad por qué

¹ Le premier recueil de poésie de l’écrivain s’intitule *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (édition personnelle, 2001 et réédition chez Alfaguara en 2012)

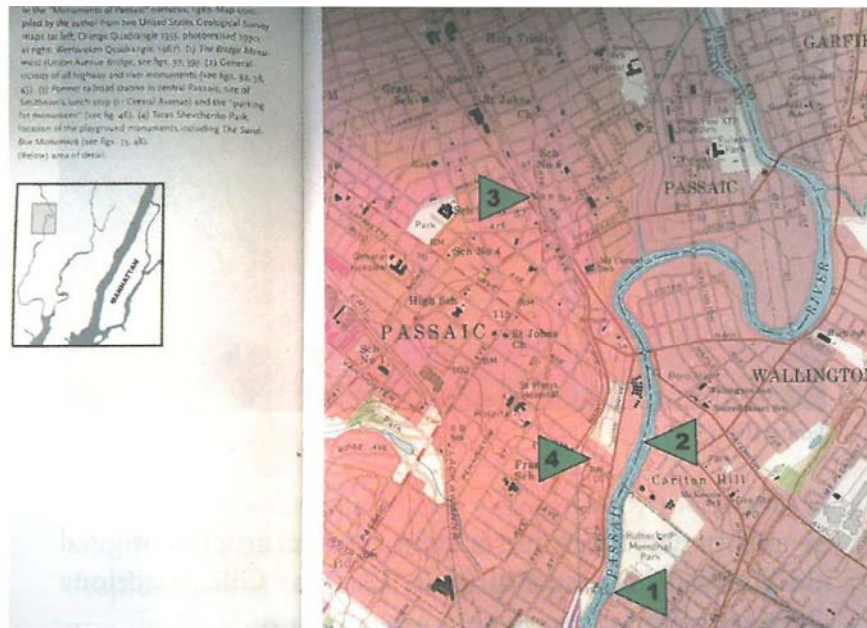
debía ir a ese lugar, por el que habían pasado ya dos expediciones ; sólo puedo decir que me apetecía moverme por esos escenarios », ou encore « Como de costumbre, no planifiqué el viaje más allá de una esquemática idea » (*HBR* : 88).

La pratique de la dérive et le facteur hasard, nous l'avons vu, sont déterminants dans l'œuvre de Fernández Mallo, qui reconnaît sa filiation avec la dérive psychogéographique abordée plus haut avec les travaux de Debord et de l'Internationale Situationniste¹. Si les manifestes de l'I.S. sont souvent cités comme les prémisses de l'engagement révolutionnaire de Debord, l'entreprise du collectif n'a donné que très peu de résultats concrets, et s'est en vérité soldé par un échec symbolisé par l'exclusion des artistes cinq ans après sa fondation (1962) et par la dissolution du groupe en 1972. Pourtant, c'est une tradition plus ancienne de la dérive qui est exprimée de manière diffuse dans ce texte, et plus directement dans la phrase suivante : « Después pensé en las olas que están en las nubes, y en que Robinson Crusoe nunca miraba el cielo porque a veces el cielo está lleno de este tipo de islas, naufragas también » (*HBR* : 93). Une filiation avec l'écrivain anglais du XVIII^{ème} siècle, Daniel Defoe, « précurseur de la tradition psychogéographique » (Coverley, 2011 : 33), apparaît ici expressément à travers la référence au personnage de Robinson Crusoe, qui, tout comme le narrateur de ce texte, est abandonné à sa demande sur une île déserte. Selon Merlin Coverley, qui dresse dans *Psychogéographie !* l'histoire d'une telle pratique, c'est dans un autre ouvrage, *L'année de la peste* (1722) que Daniel Defoe réunit toutes les caractéristiques de l'écriture psychogéographique (détails topographiques, témoignages), en parcourant les rues de Londres. Si le facteur de la déambulation au hasard entre en jeu dès cette époque, c'est sans doute par force et non par volonté de l'auteur puisque les cartes du centre-ville n'existaient pas, que les portes des maisons n'étaient pas numérotées et que les rues n'étaient pas éclairées. Cheminer au hasard de la ville est une pratique qui a été suivie par nombres d'écrivains britanniques, tels que William Blake ou Thomas de Quincey. C'est pourtant dans la figure de l'écrivain Arthur Machen que l'errance dominée par le hasard est la plus évidente : « cette tentative consciente d'ignorer les aspects les plus connus de la ville au profit d'une déambulation sans but, guidée seulement par les forces de l'imagination, indique bien à quel degré Machen est une figure hybride dans laquelle se fondent l'écrivain et le marcheur » (Coverley, 2011 : 45). Il semble donc que contrairement aux ambitions presque scientifiques des Situationnistes, qui n'ont mené qu'à quelques

¹ La dérive debordienne est citée dans le film qui accompagne la trilogie.

cartes décevantes, c'est plutôt à partir de la figure de l'écrivain-marcheur, qui, évacuant la notion d'objectif ou de but, se laisse porter par l'imagination, que Fernández Mallo réactive la dérive littéraire.

I.2.3 Mutaciones I : un voyage mental



Fotografía n.º 1

Fotografía nº1, HBR : 59

Entreprendre l'exploration d'un lieu à partir d'un outil technologique (tel le téléphone dans « Recorrido por los monumentos de *La Aventura* ») est un projet qui se réalise pleinement dans le premier volet de « Mutaciones ». Dans ce texte, Fernández Mallo tente le *remake* dans le *remake*, puisque c'est à partir de l'expérience artistique réalisée par le théoricien du Land art Robert Smithson en 1967, et intitulée *Tour des monuments de Passaic*, que l'écrivain entreprend son voyage. Contrairement aux deux autres marches, le narrateur ne se rend pas sur les lieux – pas physiquement du moins. C'est muni d'un téléphone portable (pour prendre des photos) et d'un ordinateur connecté à Internet que Fernández Mallo engage une promenade qui, malgré le parcours marqué par des triangles verts sur la carte (reproduite ci-dessus), est une fois encore dominée par le hasard : « [tengo una ruta preestablecida pero dentro de ella iré improvisando; ni siquiera sé si encontraré algo que me motive lo suficiente como para tomar algunas fotos] » (HBR :

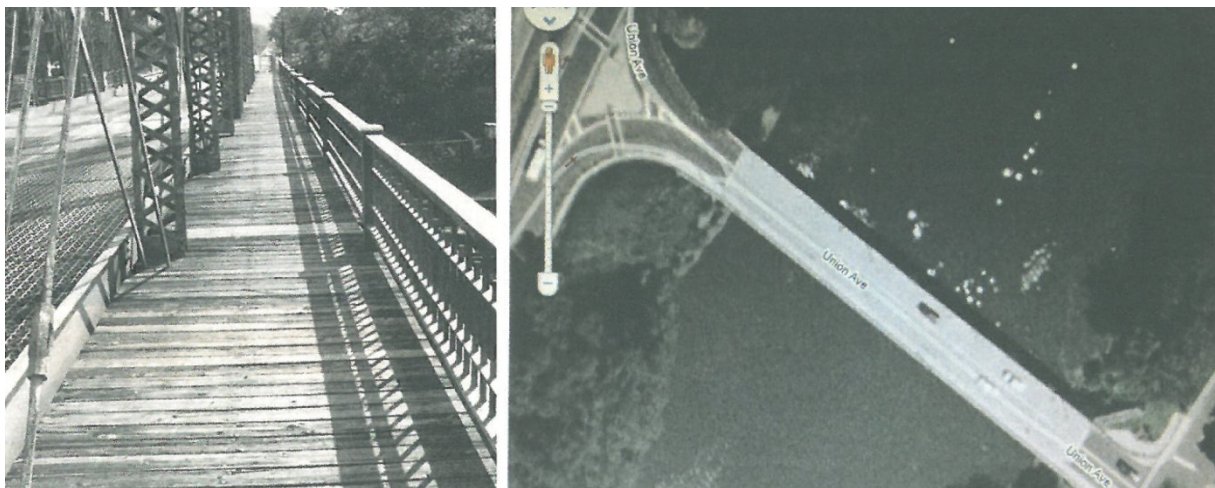
58). Le narrateur entreprend donc un voyage immobile permis par divers outils de localisation disponibles sur le net (Google maps, Google earth et Streetviews), et que le narrateur nomme « viaje psychoGooglegráfico » (*HBR* : 76). Le voyage mental ne date pourtant pas des programmes fournis par Google : un ouvrage intitulé *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre date de 1790 et a été écrit pendant une mise en quarantaine de l'écrivain. Fernández Mallo affirme d'une manière quelque peu provocatrice qu'il préfère au déplacement physique l'exploration virtuelle d'un lieu :

No entiendo cómo alguien necesita desplazarse, usar los sentidos, viajar, para sentir algo, lo encuentro básico, primitivo, como un estadio primario de la evolución, hay otras formas más civilizadas de viajar sin salir de casa, por eso a mí con la tele, los libros, el computador y las pelis, ya me llega (*NL* : 63).

Ce refus d'avoir à supporter les désagréments du voyage est-il lié aux Nouvelles Technologies qu'évoquent Fernández Mallo dans ce texte, et qui entraînerait le voyage immobile qu'il entreprend ? Nous trouvons déjà le voyage immobile chez Des Esseintes, le protagoniste d'*À rebours*, un roman de Joris Karl Huysmans paru en 1884. Cet esthète indolent et maladif découvre à son tour les avantages du voyage mental : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? » (Huysmans cité par Coverley, 2011 : 63). La pratique a été poursuivie notamment par Arthur Rimbaud qui forge le verbe « robinsonner » dans un poème intitulé au demeurant *Roman*¹ et qui prend le sens dans ce poème de « vagabondage mental ». Dans le domaine hispanique contemporain, nous pouvons citer la démarche similaire de l'écrivaine espagnole Mercedes Cebrián intitulé *13 viajes in vitro* (Blur, 2008). Dans cet opuscule, l'auteure imagine treize récits de voyage à partir des idées, images et descriptions de lieux diffusées par les médias, qui mènent selon elle à avoir une expérience presque similaire à celle du voyage physique : « Apenas somos responsables de casi haber viajado allí: la vida nos ha proporcionado material suficiente como para una estancia touroperada de, al menos, quince días » (Cebrián, 2008 : 13). Nous verrons que, dans le recueil de Cebrián comme chez Fernández Mallo, le lieu remplace le personnage dans la mesure où c'est l'épuisement d'un lieu et non pas les péripéties d'un personnage que nous proposent ces textes.

¹ Le vers est le suivant : « Le coeur fou Robinsonne à travers les romans », écrit en 1870 (Rimbaud, 2004 :54).

Malgré les outils modernes dont l'auteur dispose et si nous considérons comme Rimbaud nous le suggère que tout roman est en définitive un voyage mental, nous constatons que rien d'expérimental ni même de véritablement novateur ne caractérise la pratique littéraire de Fernández Mallo. Pourtant, l'expérience du voyage « informatiquement assisté » offre au lecteur un rapport singulier à l'espace narratif, qu'il est indispensable d'analyser. La démarche créative de cet écrivain est différente par bien des aspects de celle des marcheurs londoniens ou bien encore de celle, plus récente, de Cebrián. Fernández Mallo suit l'expérience de Smithson en s'arrêtant et en photographiant les quatre monuments indiqués par l'artiste : un pont, une autoroute (en construction lors de l'expédition de l'artiste conceptuel), un restaurant et un bac à sable. Le texte de Smithson ainsi que ses photographies sont reproduits dans le texte et suivis de l'actualisation photographique et textuelle de l'écrivain :



Reproduction de la photo du pont de Smithson (*HBR* : 61) et de celle de Fernández Mallo à partir du programme *Google street view* (*HBR* : 62)

Nous pouvons voir ci-dessus l'image en noir et blanc du pont de Passaic de Smithson et à droite ce même pont photographié par Google, puis par Fernández Mallo. Les premières pages de ce récit révèlent donc un récit documentaire qui tenterait, comme l'équipe de télévision italienne sur Lisca Bianca, de retrouver les lieux d'une œuvre passée. Comme dans les deux récits précédents, le récit commence par une description précise de l'expérience ainsi que des outils utilisés. Mais la navigation sur Internet devient rapidement voyage, comme l'illustre l'emploi constant de verbes de mouvement qui rythment le trajet tels que « acercarse », « llegar », « intentar dar un paso », « caminar », « girar sobre los talones », « correr », « detenerse ».

Malgré le caractère peu engageant des prises de vue de *Google*, l'écrivain met en place une véritable interaction avec le lieu grâce à une description de la lumière (« el sol del mediodía le da un carácter cinematográfico al lugar, sin sombras, sobreexpuesto [...] », p.62), des matières (« hundo mis zapatos en el barrizal del río », p.65), des sons (« El pilar en el que estoy apoyado es grande y hueco, le doy unas patadas, resuena de arriba abajo [...] », p.73) et même des odeurs (« Me levanto, comienza a soplar una brisa de olor metálico, como de fábrica de aluminio o de fundición [...] », p.76). La fiction s'infiltré donc à travers ces précisions qu'il est évidemment indispensable d'imaginer à partir des documents uniquement visuels fournis par Internet.

Comme tout voyage, l'expédition mentale assistée de Fernández Mallo est semée d'embûches et d'imprévus. L'accès au restaurant, le troisième monument de Smithson, est empêché par une ligne blanche au sol et par la présence d'un garde : « Un tipo que está al otro lado de la línea, junto a un camión, un vigilante, supongo, me mira y me dice que mi intento es vano, que ni desde que él está ahí, ni antes, alguien ha conseguido traspasar esa línea » (p.72).



Le restaurant est la forme blanche au fond et le gardien est la forme humaine qui apparaît à droite de l'image
(HBR : 71)

Le retour sur les lieux décrits par l'artiste est, comme l'expérience sur Lisca Bianca, un impossible retour : le vieux pont a été remplacé, l'autoroute est terminée, le restaurant est inaccessible et le bac à sable n'existe plus. Ces dérives offrent donc une réflexion sur le lieu désaffecté dont l'espace virtuel des cartes en ligne est l'expression la plus aboutie. Le voyageur sans destination qu'est l'écrivain-marcheur accède, par la dérive,

à la découverte d'objets qui, immortalisés dans le livre, deviennent des monuments. L'artiste rejoint l'écrivain dans la figure du voyageur presque vagabond : « la lógica del viajero es perseverar en paisajes indeterminados, no dejarse llevar por una idea sino construir una idea, su propia idea [...] » (*HBR* : 65). Au-delà de l'intérêt pour l'art conceptuel que manifeste l'écrivain dans son œuvre¹, nous avons ici affaire à une véritable transposition littéraire du principe de la démarche conceptuelle visant privilégier l'idée au détriment des propriétés esthétiques. Cette démarche, sous l'impulsion de l'expérience de Smithson, prétend constituer ce que l'on pourrait appeler un « patrimoine des ruines contemporaines » qui échapperait à la muséification des centres-villes historiques pour rendre compte, dans une quête toute romantique, d'un paysage de nos ruines urbaines ou périurbaines.

Fernández Mallo insiste dans ce texte sur l'aspect presque scientifique de la démarche, en décrivant précisément les conditions et le matériel utilisé. Loin de la photographie d'art, les photographies reproduites fonctionnent comme l'ancrage du récit dans un espace réel mais médiatisé. Car même en plaçant le récit dans ces marges de la littérature, en ayant recours à la description géographique ou au document authentique qui débarrasse en apparence le récit du filtre de la fiction, c'est bien du déploiement du territoire de la fiction dont il s'agit ici dans la mesure où le narrateur pénètre physiquement dans l'univers virtuel du programme informatique.

Cette approche artistique du lieu désaffecté se double aussi d'une réflexion sur le temps que l'écrivain essaie de remonter lors de ces expériences², en vain. Les mutations qui donnent leur titre à ces trois textes sont donc ces transformations, ces altérations qui rendent la réplique du geste impossible, démontrant par conséquent que tout *remake* est un acte nouveau. Car nous sommes dans ce texte face à un triple emprunt ; l'emprunt du titre du récit à Borges, celui de l'expérience de Smithson (reproduction partielle de son texte et de ses photos), et enfin l'emprunt des photos de Google maps. Pourtant, la re-production, même calquée au millimètre près sur l'original, sera, parce qu'investie d'une perception singulière, impossible, et c'est ce que semble nous souffler Monica Vitti depuis les falaises

¹ Pensons à la cuisine théorique de Steve dans *Nocilla Experience* ou au personnage Jota de *Nocilla Dream* qui peint les chewing-gums sur l'asphalte. Nous reviendrons sur ce point dans la partie consacrée aux rapports entre le texte et l'art contemporain.

² Dans les deux textes étudiés précédemment, l'expérience du temps est figurée à travers l'évocation des dinosaures et du carbone 14, de la découverte du bic radioactif dans la centrale nucléaire et du retour d'œuvres du passé proche (le film d'Antonioni et l'œuvre de Wittgenstein) sur Lisca Bianca.

de *L'avventura* : « *Non è possibile che passi tanto poco a cambiare, a dimenticare ?* »¹. Le texte surgit en fait de cette impossible retour, et malgré tout l'appareil supposément « objectif » (photos, descriptions, cartes), la littérature sourd de la charge fictionnelle et poétique investie par l'auteur dans les lieux les plus désaffectés.

Ce récit se manifeste à travers une écriture hybride qui passe du descriptif à l'affectif, de l'objectif au subjectif, du factuel au fictionnel, et du texte à l'image ou à la carte. Par ses caractéristiques formelles et thématiques, ce texte s'inscrit à la fois dans les réflexions postmodernes autour de la notion de frontière et d'intersémiotité, dans le récit de voyage qui – hybride par nature² – est un genre transgénérique capable de recevoir une multiplicité de modalités discursives, ou encore dans une actualisation du sentiment romantique de la ruine et de l'impossible retour dans le passé.

Mais le voyage n'a plus guère aujourd'hui la connotation d'aventure, d'audace et d'exotisme qu'il possédait au XIX^{ème} siècle. Le lecteur doit par conséquent accepter de fouler l'inhabitable, l'abscons et le décharné, pour prétendre révéler ces lieux désaffectés décrits par Fernández Mallo. La nature de ces lieux rappelle par ailleurs ceux que l'écrivain et géographe français Philippe Vasset nomme les « zones blanches », ces terrains vagues qui ne figurent pas sur les cartes. Les zones blanches, tout comme les lieux désaffectés qu'explore Fernández Mallo, se situent dans cette région indéterminée que Vasset décrit en ces termes : « L'apparente passivité des zones blanches cache une sourde résistance au comblement : là comme dans les marais, se brouillent les frontières entre le neuf et l'ancien, l'occupé et le vacant » (Vasset, 2007 : 81).

C'est donc à partir d'une exposition ou « monumentalisation » des lieux désaffectés que Fernández Mallo tente dans ces trois textes de rénover l'espace de la fiction, en écrivant les zones qui échappent généralement aux représentations de l'espace dans le roman³.

¹ « Comment est-il possible qu'en si peu de temps tout change et qu'on puisse tout oublier ? » (nous traduisons).

² Dans sa collaboration à un ouvrage consacré au récit de voyage, Geneviève Champeau le qualifie de « relato fronterizo », très proche des textes réunis dans « Mutaciones » : « Lo más llamativo es su intersemiotidad que asocia texto e imagen como en un reportaje (fotos), una guía turística (mapas, itinerarios), y aun una obra científica (todo lo precedente más transcripciones de inscripciones, croquis, cifras, cuadros) », Champeau, 2004 : 23.

³ Dans son récit d'investigation, Philippe Vasset cite quelques ouvrages pionniers en termes d'exploration du non-lieu et entre autres le *London orbital* de Iain Sinclair, *Paysages fer* de François Bon et *La clôture* de Jean Rolin (Vasset, 2007 : 80).

I.3 Lieux de transit

I.3.1 Espace et précarité dans la trilogie *Nocilla*

Les espaces que Fernández Mallo explore dans « Mutaciones » sont, malgré la charge artistique qu'ils ont pu porter un jour, vides de toute affectivité. Seul le geste de l'écrivain peut les hisser au statut de monument. Dans la trilogie *Nocilla*, en particulier dans le deuxième volet *Nocilla Experience*, les lieux ne sont pas soumis à l'examen quasi scientifique déterminant dans les trois dérives que nous venons d'étudier, mais nous retrouvons pourtant les caractéristiques des lieux désaffectés de « Mutaciones ». Les espaces de transit, ceux que l'on traverse généralement mais que personne n'habite, y sont très nombreux. Les personnages de la trilogie évoluent dans des endroits tels l'aéroport, l'hôtel ou les moyens de transports (voiture, caravane). La neutralité, l'homogénéisation, la répétition et la fonctionnalité dominent ces espaces fabriqués à la chaîne, que l'on retrouve identiques à Milan, Tokyo ou Los Angeles. Les personnages de la trilogie habitent l'instabilité de ces lieux de précarité « désaffectés », dépourvus, tout comme la centrale nucléaire ou l'île rocailleuse, d'un quelconque investissement social, affectif ou historique. Les lieux inhabitables, où vivent pourtant les personnages de la trilogie, sont ceux que l'anthropologue français Marc Augé désigne comme des « non-lieux »¹. L'auteur oppose le « non-lieu » au « lieu anthropologique » qu'il définit de la manière suivante en référence, de Mauss à Lévi-Strauss, à la tradition ethnologique :

Nous réservons le terme de lieu anthropologique à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent. (Augé, 1992 : 68)

¹ Une liste non exhaustive de ces non-lieux est apportée par Marc Augé à la page 102 de son livre : « [...]les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extraterrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même » (Augé, 1992 : 102).

Si le lieu peut se définir comme un espace habité, étymologiquement un endroit auquel un individu appartient et à partir duquel il peut construire son identité¹, le non-lieu est cet espace inhabitable parce qu'exempt d'histoire, de culture ou de singularité, en somme, privé d'un quelconque investissement affectif². À partir des analyses sociologiques de ces espaces qui marquent la condition urbaine actuelle – qu'Augé qualifie de « surmoderne », nous y reviendrons – nous allons tenter de comprendre ce que signifie dans ces romans « l'ancrage » de la diégèse dans l'espace de la marge et de la précarité, où, par définition, il n'est pas possible de s'installer, en nous attachant à trois lieux particulièrement caractéristiques de ce rapport à l'espace : l'aéroport, l'hôtel et le toit d'un building.

Le non-lieu est directement mentionné par Fernández Mallo dans le texte qui amorce l'histoire de Kenny (*ND* : 170), un homme poursuivi par la justice qui vit depuis quatre ans dans le terminal international de l'aéroport de Singapour³. L'aéroport est sans doute le non-lieu par excellence, dans la mesure où non seulement il répond aux caractéristiques du lieu de transit au même titre que l'hôtel par exemple, mais parce qu'il est également le lieu permettant de passer d'une frontière à une autre. Il se trouve donc, non pas géographiquement mais symboliquement ou encore juridiquement, dans cette zone incertaine qui sépare deux États. L'urbaniste Rem Koolhaas tient ce lieu comme caractéristique de ce qu'il appelle la « Ville Générique » (homogénéisation et perte d'identité de la ville), dont il produit l'inquiétant constat :

La Gestalt aéroportuaire tend vers toujours plus d'autonomie : certains aéroports ne sont pratiquement plus reliés à une Ville Générique particulière. Devenant de plus en plus gros, dotés de plus en plus de services sans rapports avec le voyage, ils ne vont pas tarder à remplacer la ville. La condition de passager devient universelle (Koolhaas, 2001 (1995) : 54).

L'aéroport est dans *Nocilla Dream* indéterminé : « un ente atemporal y acorpóreo » (*ND* : 183). C'est de cette indétermination dont Kenny profite : « Sin papeles y harto de

¹ Le verbe habiter est dérivé du latin *habitus* qui signifie « manière d'être », participe passé du verbe *habere*, « tenir, avoir en sa possession ».

² Selon Augé, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu (Augé, 1992 : 102)

³ Notons les affinités de cette histoire avec le film de Steven Spielberg *Le terminal*, sorti en 2004 qui met en scène un homme vivant dans un aéroport new-yorkais. Ce film est inspiré de l'histoire de Mehran Karimi Nasseri, un réfugié politique iranien, dont la demande d'asile a été refusée par la majorité des pays européens et qui a vécu pendant dix-huit ans à l'aéroport de Roissy.

que lo repatriaran de un país a otro, decidió quedarse ahí, **en ese no-lugar** que legalmente, no pertenece a país ni estado alguno. Ese vacío legal le beneficia » (*ND* : 170, nous soulignons).

Bien que présentant des caractéristiques proches de celles du mendiant (« deambula con un carrito metálico », « estos le facilitan todo lo que le hace falta », *ibid.*), Kenny vit dans l'aéroport par choix. Il mange les restes que lui donnent les employés des cafétérias, les boutiques de grandes marques lui donnent les invendus des collections précédentes et il fait sa toilette quotidienne dans les installations sanitaires de l'aéroport. Ayant refusé les papiers de résidence offerts par le gouvernement de Singapour, il accepte en revanche de devenir citoyen d'Elgaland-Vargaland, une micronation dont nous avons pu vérifier l'existence¹. Fernández Mallo fait référence ici à un royaume auto-proclamé « territoires de l'entre-deux », des territoires utopiques fondés en 1992 par deux Suédois. Ayant des ambassadeurs dans le monde entier, ils disent régner sur toutes les zones frontalières du monde ainsi que sur les territoires mentaux que sont les mondes virtuels, espace sans frontières par excellence.

La micronation, l'un des fils rouges du réseau de significations de ce livre, est abordée selon des angles différents au fil de l'œuvre, et c'est ici le projet des deux Suédois d'occuper de l'interstice, d'habiter le mouvant, qui est repris par l'écrivain espagnol. Fernández Mallo construit son récit en s'appropriant et en croisant deux histoires factuelles : l'homme vivant dans l'aéroport et la micronation d'Elgaland-Vargaland. Ces allées et venues constantes entre fiction et réalité, que nous avons déjà soulignées dans les « Mutaciones », semblent ignorer la frontière qui sépare les deux territoires. Dans les fragments qui font référence à l'histoire de Kenny, Fernández Mallo fait de ce non-lieu qu'est l'aéroport un foyer, et de la micronation la seule appartenance nationale possible. C'est véritablement une démarche de détournement de la fonction généralement attribuée à ce lieu par la société qui est mise en place dans ce texte. En effet, le transit dont découle le non-enracinement imposé par le non-lieu disparaît au profit de l'appropriation, de l'occupation, du « squat » de ce personnage dans le terminal d'un aéroport. En mettant en scène ce marginal, l'auteur interroge par conséquent les notions d'appartenance, d'identité nationale, de foyer.

Dans le premier volume de *L'invention du quotidien*, intitulé « Arts de faire », Michel de Certeau engage une réflexion sur la manière d'employer les produits imposés

¹ On peut consulter les textes fondateurs de cette micronation ainsi que la liste de ses différents ambassadeurs sur le site : <http://www.elgaland-vargaland.org/>, consulté le 11/09/12.

par l'ordre économique dominant. Le détournement de la conduite, du comportement attendu dans un certain espace ou face à certains produits est ce que de Certeau nomme les « ruses des arts de faire » définies comme des pratiques « qui permettent aux individus soumis aux contraintes globales de la société moderne, notamment la société urbaine, de les détourner, de les utiliser et, par une sorte de bricolage quotidien, d'y tracer leur décor et leurs itinéraires particuliers » (cité par Augé, 1992 : 53). En refusant les papiers d'identification que lui proposent les autorités de Singapour, ce personnage refuse le système imposé par les États et choisit d'habiter la frontière en devenant citoyen du « territoire de l'entre-deux ». Kenny est sans doute le personnage le plus révélateur de cette attitude de détournement d'un lieu, mais il n'est pas le seul.

Un autre non-lieu habité par les personnages de la trilogie est l'hôtel. Deux personnages de *Nocilla Dream* vivent dans un hôtel : Sherry vit à Honey Route, « el último burdel antes de dar comienzo el desierto » (*ND* : 17), et Jorge Rodolfo Fernández vit dans un *Budget Suites of América*, « allí donde el último destello del último casino de Las Vegas Boulevard deja de verse » (*ND* : 47). Comme l'aéroport pour Kenny, ces hôtels, qui par nature sont des lieux où l'on ne s'installe pas, sont les demeures de ces personnages. L'hôtel est un lieu d'habitation passager. Le paradigme de la non-appartenance propre à l'hôtel se cristallise dans ce texte de *Nocilla Dream* évoquant un « Musée des objets trouvés » (*ND* : 25) ayant son siège à Los Angeles et fondé par une chaîne hôtelière qui propose d'échanger les objets oubliés par les clients contre ceux qui ont été volés dans leurs hôtels. Fernández Mallo propose par ce texte, apparemment déconnecté des fils narratifs jusque-là amorcés, l'image d'un lieu que l'on pille parce que l'on n'y reviendra pas, et où les objets égarés ne retrouveront jamais leur propriétaire. Aux caractéristiques habituelles du logement précaire qu'implique l'hôtel¹ s'ajoute dans ces deux cas le facteur de la marginalité. Le premier est un bordel à l'entrée du désert : « último burdel ». Le second se trouve aussi en périphérie des lumières de la ville du jeu (« último destello del último casino »), qui se trouve également au milieu de l'un des quatre déserts états-uniens. À la manière des liens que Kenny noue avec la micronation, Jorge Rodolfo Fernández compense la précarité du lieu où il vit par un investissement de l'espace virtuel. Il consacre son temps libre à la lecture de l'œuvre de Borges qu'il admire au point de construire un

¹ Nous avons choisi le terme générique d'hôtel pour qualifier ces lieux mais leur situation (près d'une route) et leur *standing* les assimilent davantage à des motels, rendus célèbres par les films anglo-américains de la fin du XX^{ème} siècle.

autel en son honneur. Jorge vit dans les lieux de Borges plus que dans la cellule presque monacale du *Budget Suites of America* de Las Vegas : « Relee la misma pieza de Borges que lee cada día antes de ir al trabajo, feliz por tener la certeza de haber encontrado el lugar perfecto donde vivir, el secreto lugar del que Borges hablaba, porque además de poeta es, como el mismo asegura, “buscador de lugares de ficción borgianos” » (*ND* : 48). De l’ambigüité en espagnol – que nous retrouvons en français – du double sens du terme « pieza » qui désigne à la fois un écrit et une habitation, Fernández Mallo incite à confondre le lieu de la fiction et le lieu à vivre.

Comme dans les récits de « Mutaciones », la désaffection du lieu est compensée par la projection de la fiction sur le lieu réel. Les transactions constantes entre les deux modalités, évidentes dans la proposition « feliz por tener la certeza de haber encontrado el lugar perfecto donde vivir », laissent planer l’ambigüité sur la nature de ce *locus amoenus*. Est-ce la triste chambre d’hôtel totalement dépourvue de caractère ?

pintada de un gris claro que imita el hormigón, (que) cuenta con un camastro de patas metálicas, una mesilla de noche en la que también come, un reducido fogón, una alacena que él mismo construyó con unos restos de contrachapado, y una silla de madera (*ND* : 48).

Ou bien sont-ce les ruines de cette carte du monde que Borges décrit dans la nouvelle intitulée « Del rigor en la ciencia » (*El hacedor*, 1960) intégralement reproduite dans ce fragment ?

La description de la chambre, proche d’une cellule monacale, conduit du moins à considérer l’espace le plus dépouillé comme le plus à même de susciter la rêverie et l’imagination. Construire l’espace de la fiction est ce qui a occupé Jorge Luis Borges tout au long de son œuvre, œuvre dont le lecteur peine à se remémorer les personnages, mais dont il conserve en mémoire les singulières constructions que sont les labyrinthes ou les bibliothèques. Par cette référence à *El hacedor*, Fernández Mallo amorce la réflexion qui mènera à *El hacedor (de Borges)*, *Remake* manifestant déjà le lien qui unit les deux écrivains-bâtisseurs : celui d’un rapport privilégié et même parfois exclusif à l’espace¹.

Il faut enfin mentionner l’une des réflexions d’un troisième personnage, le surfeur Payne, qui n’habite pas dans un hôtel mais transite par un hôtel pékinois. Son histoire vient

¹ Cristina Grau, docteure en architecture, consacre à ce sujet un ouvrage critique dans lequel elle explore le rapport de Borges à la construction architecturale (Grau, 1992). Nous reviendrons sur les liens qui unissent littérature et architecture dans la deuxième partie de cette étude.

conforter l'idée d'un possible investissement par l'imagination du non-lieu qu'est l'hôtel. Selon ce personnage, non seulement les espaces désaffectés ne sont pas inhabitables, mais leur neutralité, leur manque de qualité, est propice à l'évasion dans les territoires de l'imagination :

Una soledad narcótica, acogedora, que jamás te obliga a salir. Uno puede estar temporadas enteras encerrado allí sin hacer nada como si toda la sociedad se confabulase para organizarte una dulce cámara de nada, de historias inventadas de quienes antes pasaron por allí, de un pelo que encuentras en el lavabo y cosas así (ND : 156)¹.

À travers l'expérience de plusieurs personnages, Fernández Mallo désigne le non-lieu ou lieu désaffecté comme le plus à même, par sa neutralité et son interchangeabilité, de susciter la fiction.

Mais le personnage qui habite le lieu le plus décalé est sans doute Marc, qui vit sur le toit d'un immeuble. La marginalité de ce personnage récurrent de *Nocilla Experience* est ici exacerbée par l'absence d'ancrage dans un lieu précis, lieu dont nous savons seulement qu'il est proche de la mer. La précarité de la maison de Marc est ainsi décrite :

Observa de reajo la azotea a través de la puerta de su caseta. Vive ahí. Un tinglado, situado en lo alto de un edificio de 8 plantas, que ha ido construyendo con diferentes hojas de latas, bidones, trozos de cartones petroleados y fragmentos de uralitas » (NE : 12).

La résidence de Marc, une « caseta », est une maison en miniature qui ressemble davantage à une cabane. La description des différents matériaux employés pour sa construction souligne le manque d'unité et la vulnérabilité de cette habitation qui fait irrémédiablement penser aux baraques de fortune des bidonvilles, mais est en fait plus proche des cabanes que fabriquent les enfants pour s'y isoler. En effet, il s'agit là encore du choix d'une personne qui ne supporte pas la présence des autres et qui a choisi pour vivre un endroit où personne d'autre n'habite. Deux autres personnages dans le roman

¹ Pour rendre encore plus complexe le lien qui unit le non-lieu de la fiction, les territoires virtuels dans lesquels vivent les personnages et la réalité, rappelons qu'Agustín Fernández Mallo dit avoir écrit *Nocilla Dream* pendant un séjour prolongé dans un hôtel en Thaïlande.

vivent dans les mêmes conditions : Josecho vit sur le toit de la tour Windsor à Madrid et Julio, le spectre de Cortázar, est un vieux monsieur barbu vivant sur le toit d'un immeuble londonien.

Il semble qu'à travers les divers éléments dispersés dans le texte, l'écrivain dessine une condition humaine apparemment démunie et solitaire, effectivement réduite à vivre le précaire et l'inhabitable du non-lieu produit par la surmodernité. Fernández Mallo utilise dans sa fiction le terme de l'anthropologue français mais semble néanmoins ne pas le suivre dans ses conclusions. En effet, si l'écrivain expose dans sa littérature des lieux réputés inhabitables, il opère un écart quant au caractère aliénant inhérent à tout non-lieu, exposé par Augé en ces termes: « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. [...] l'actualité et l'urgence du moment y règnent » (Augé, 1992 : 130). La solitude est un trait que nous retrouverons dans l'ensemble du « personnel » – pour reprendre l'expression de Philippe Hamon – des romans de Fernández Mallo, sur lequel nous reviendrons au moment d'étudier le traitement particulier du personnage au sein de son œuvre mais la singularité et non la « similitude » semble les caractériser.

Les personnages ne semblent pas contraints à cette condition de l'instable, ils ont au contraire investi affectivement et socialement les lieux que sont l'aéroport, l'hôtel ou le toit, pour en faire leur demeure, l'endroit où ils se sont établis, opérant ainsi une appropriation du non-lieu. Décider de s'installer dans ce qu'Augé nomme « la mondialisation du vide » et qui correspond à ces espaces se trouvant dans « l'ombre portée de la mondialisation glorieuse qui se manifeste dans les tours et les sièges sociaux des entreprises ou les salons VIP des aéroports et des hôtels de luxe » (Augé, 2001 : 27) représente dans l'œuvre de Fernández Mallo le signe d'une retraite volontaire.

Vivre le non-lieu comme un choix est ce que reflète très clairement le parcours d'Harold, un autre personnage de *Nocilla Experience*, le seul à posséder une véritable maison : « una casa de una sola planta desde la que se ve la costa y un mar tan plano que parece mercurio » (NE : 85). Pourtant, il la quitte pour parcourir les États-Unis en courant et fuir l'immobilité du stable qui, dans son cas, est la cause d'une aliénation, comme nous pouvons le remarquer dans la citation suivante : « desde hace 3,5 años no para de jugar y devorar Corn Flakes con leche », (*ibid.*).

I.3.2 L'espace en mouvement dans *Circular 07*

Si c'est en fixant ses personnages dans l'espace de la précarité que Fernández Mallo rend compte de la condition « surmoderne », tout en proposant une possibilité de détournement de ces lieux inhabitables, c'est l'exploration de la mobilité, une autre condition engendrée par la surmodernité, que Mora privilégie dans *Circular 07*.

La mobilité inhérente à la condition urbaine s'exprime selon Marc Augé, « dans les mouvements de population (migrations, tourisme, mobilité professionnelle), dans la communication générale instantanée et dans la circulation des produits, des images et des informations » (Augé, 2009 : 10). Elle est rendue dans *Circular 07* par l'espace mouvant des moyens de transport. Dans de nombreux textes¹ de ce roman, l'espace de la narration n'est pas fixe mais bien en mouvement comme le suggère l'évocation du déplacement à pied ou en métro, en train, en voiture, en bus ou en taxi. Le transport urbain est l'un des éléments mettant en mouvement le texte : le métro est convoqué dès le titre et il apparaît dans le premier texte qui évoque la légende urbaine selon laquelle la ligne 6 du métro madrilène, la ligne circulaire, ne s'arrête jamais : « se rumoreaba: el Circular viaja toda la noche, sin viajeros a bordo. El Circular no se detiene » (*C07* : 21).

Les différentes modalités de la circulation dans la ville sont inventoriées à travers des textes qui s'attachent à décrire le flux urbain. La circulation dans la ville peut être extrêmement rapide, comme dans ce texte où un chauffeur de taxi évoque l'ivresse qu'il ressent en traversant Madrid de nuit à toute vitesse :

[...] la libertad es correr libremente por los pasillos de la cárcel, tan rápido que tus carceleros no puedan verte..., sentir el vértigo al subir los puentes, al doblar las curvas, saber que eres el que más derecho tiene al asfalto, a la prisa y a la noche (*C07* : 88).

Mais le flux peut également devenir extrêmement lent, aux heures où la concentration automobile entrave le mouvement : « El tráfico consume el horizonte como una serpiente sin fondo cuajada de perlas rojas, arrastrándose lenta, pesadamente, con esas contracciones longitudinales que caracterizan el avanzar de los gusanos » (*C07* : 43).

¹ 30 fragments textuels sur 169 peuvent être considérés comme ancrés dans un espace mouvant rendu par l'évocation d'un moyen de transport ou d'une voie de circulation (route, autoroute) sans compter les allusions ponctuelles à ces moyens de transport qui émaillent le texte.

Le mouvement perpétuel auquel incite la ville est porté à ses limites les plus absurdes comme dans ce fragment mettant en scène un couple qui passe son temps libre à faire des kilomètres sur l'autoroute sans aller nulle part : « hay días que hacen seiscientos kilómetros sin decirse apenas nada » (C07 : 41).

Le mouvement continu des flux de circulation urbaine est décrit par Marc Augé dans *Pour une anthropologie de la mobilité* (2009), un ouvrage publié après *Non-lieux* (1992) et qui se concentre sur la mobilité, notion qui avait été évoquée parmi d'autres caractéristiques de la surmodernité dans le premier ouvrage. Les démonstrations anthropologiques d'Augé sont très semblables à la démarche littéraire de Mora : tous deux partent de la description aliénante du mouvement continu qui, parce qu'il engendre la condition de transit, entrave tout enracinement voire, tout lien entre les passagers que deviennent les citadins. Cette accélération généralisée comme condition urbaine paradoxale, qui sépare en prétendant rapprocher est également celle que dénonce Paul Virilio avec véhémence. Pour ce dernier, la métropole contemporaine, organisée autour des voies de communication, est dominée par la panique, et la ville est pour lui rien de moins que « la plus grande catastrophe du XX^{ème} siècle » (Virilio, 2004 : 1994). Il rejoint en ce sens Augé qui constate une saturation spatiale due aux innombrables possibilités de déplacement à l'occasion de trajets professionnels, touristiques ou de migration. Pourtant, la dissension entre les deux théoriciens de la ville contemporaine surgit au moment des conclusions. Virilio, d'un ton presque apocalyptique, annonce au fil de ses livres la fin. Malgré le constat d'une condition urbaine nouvelle, problématique, voire dangereuse, Augé – et c'est en cela que sa vision de la ville est à rapprocher de l'évocation littéraire de Mora – se dégage d'un pessimisme stérile en parlant d'un « nomadisme urbain » qui, en tant que « nouvelle mobilité planétaire », articule le mouvement dans l'espace au-delà des voies de communication préétablies, afin d'atteindre une perception plus directe (Augé, 2009 : 91). Les théories anthropologiques d'Augé, comme les textes de Mora, dressent le constat d'une surmobilité qui annihile le lien, tout en proposant ce que nous pourrions appeler une « subversion spatiale », qui consisterait à explorer ce curieux patrimoine contemporain que sont les non-lieux, dans une volonté de témoigner de cette condition traversière.

Le mouvement mis en place dans le roman par la présence du transport urbain dans tous ses états est maintenu par la prolifération d'espaces de passages, que nous avons évoqués avec la trilogie *Nocilla* et qui prennent chez Mora les traits du supermarché, de

l'hôpital, du bar ou du cimetière. Le bar d'autoroute est sans doute le lieu qui illustre le mieux cette condition traversière que le livre évoque aussi en passant, sans s'y attarder, par un texte bref qui place le point de vue du côté du serveur, seul point fixe de l'espace. C'est, selon le titre du texte, au kilomètre 32 de l'autoroute qui relie Madrid à Valence que le narrateur témoigne de la triste condition de l'homme fixe dans un environnement en mouvement :

Sesenta mil quinientas personas que no lo veían, porque tenían ya los ojos puestos en Madrid o en Valencia, en los kilómetros por recorrer; gente en ruta que traía escrito en la frente “estoy de paso, me estoy moviendo y no tengo tiempo para saber qué vulgares razones te han obligado a ti a detenerte” » (C07 : 34).

Être le point immobile, celui qui se trouve hors du flux incessant, est ici vécu comme un stigmaté digne de l'exclusion. Les conversations de café, celles que l'on peut entendre dans une salle d'attente d'hôpital, ou encore dans les rayons du supermarché, sont privilégiées dans *Circular 07*. Elles participent à la mise en mouvement du texte qui s'attache brièvement mais de manière récurrente au lieu du passage, mais soutiennent également l'infiltration du réel poursuivi par l'écrivain : celui-ci se place non pas en position de narrateur omniscient qui pénètre les foyers et les esprits des personnages, mais bien en observateur extérieur qui témoigne de ce qu'il entend dans les lieux publics de la ville.

C'est en ce sens que l'espace privé de la maison est, à de très rares incursions près, absent du roman. Il apparaît seulement à travers une série de cinq textes qui décrivent l'intérieur d'un appartement. Mais cet écart ne déroge cependant pas à la règle qui semble mettre en mouvement l'espace du roman : ces cinq textes relatent en effet des visites d'appartements à louer, il ne s'agit donc pas encore du lieu habité mais de l'espace traversé. Le refus d'entrer dans l'espace de l'intimité du personnage, préférer le suivre dans les lieux où il peut être vu et entendu participe ici encore à cette tension vers le réel de la part d'un écrivain voyeur, copieur et finalement témoin des déplacements dans l'espace de la ville.

II. Du désert au déchet : vides et pleins de la littérature mutante

Espace de la précarité chez Fernández Mallo et espace du passage chez Mora sont deux modalités déterminantes à l'heure d'établir les coordonnées d'une condition urbaine actuelle. Si l'espace est traité d'une manière différente chez les deux auteurs, les deux approches disent la fragilité ou l'inconsistance d'un espace qui modifie le rapport de l'individu avec l'endroit où il vit, en distendant en particulier le lien d'enracinement à un lieu déterminé. Nous l'avons vu à travers les dérives psychogéographiques de Fernández Mallo dans « Mutaciones » ou le protagonisme de Madrid dans *Circular 07*, les personnages se manifestent habituellement dans un « hors-champ », afin de mieux laisser l'espace se déployer sur la page blanche. Explorer l'espace du dehors (lieux désaffectés chez Fernández Mallo, périphéries urbaines chez Mora) mène évidemment ces auteurs à caractériser, à modeler le non-lieu périurbain caractéristique de l'expansion effrénée de la ville. Les mutations qu'a subies cet espace ont, nous l'avons vu, des conséquences lourdes dans le rapport qu'entretient avec lui l'individu, mais il est évidemment indispensable de l'aborder comme un espace en soi afin de définir sa nature, savoir de quoi il est fait. Deux types d'espaces sont particulièrement récurrents, significatifs et pourtant antagoniques dans l'œuvre de ces deux écrivains : d'une part le motif du désert et le traitement littéraire du vide dans la trilogie *Nocilla*, d'autre part, le motif du déchet, présent dans *Circular 07* sur le mode de la surcharge et l'accumulation.

II.1 Le désert dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo

El desierto, por plano e isotropo, es el lugar menos catastrófico. Salvo cuando la quietud se rompe porque un escarabajo arrastra una piedra, o en un pliegue nace una hierba, o un álamo encuentre agua y crece.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*

Les bords de mer (*Nocilla Lab*), les îles (Lisca Bianca dans *El hacedor (de Borges) Remake*, la Sardaigne et les Baléares dans *Nocilla Lab*), les plaines de la grande Russie (*Nocilla Experience*) ou les zones interdites des abords d'une centrale nucléaire (*El*

hacedor (de Borges) Remake) nous mènent à considérer l'espace isolé ou vide comme un motif indispensable pour comprendre non seulement le type d'ancrage spatial mais aussi l'esthétique que déploie Agustín Fernández Mallo dans ses romans.

Dans le premier volet de la trilogie l'espace vide envahit les pages par le biais de l'omniprésence du désert, lieu d'errance par lequel transitent tous les personnages. Le désert de *Nocilla Dream* est celui qui borde la ville d'Albacete en Espagne mais c'est principalement le désert du Nevada¹, l'un des grands déserts états-unien, qui y est évoqué. En effet, loin du désert africain que Le Clézio met en scène dans *Désert* par exemple, c'est plutôt le désert américain dont parle Baudrillard dans *Amérique* (1986) que choisit Fernández Mallo pour décor. Rachel Bouvet, qui consacre un essai à l'imaginaire du désert en littérature, affirme dès l'introduction que le désert fascine car il manifeste d'emblée son altérité, le désert est ce qui est autre, « autour, ailleurs, au loin, au-delà du quotidien, du familier » (Bouvet, 2006 : 12). Mais il ne faut pas oublier que si cet espace apparaît comme étrange et étranger, c'est bien parce qu'il est vide. C'est du moins ainsi qu'il est caractérisé dès sa première apparition dans *Nocilla Dream* :

Una las localidades de Carson City y Ely atravesando un desierto semimontañoso. **Una carretera en la que, hay que insitir, no hay nada. Exactamente nada.** 418 km con 2 burdeles en cada extremo. Conceptualmente hablando, en todo el trayecto sólo una cosa recuerda vagamente a la presencia humana : los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece, el único que encontró agua (ND : 16, nous soulignons).

Le désert américain tel qu'il apparaît dans l'ouvrage de Baudrillard symbolise l'homogénéisation et la vacuité culturelles, issues d'un capitalisme effréné qui tend à déplacer la réalité du côté du simulacre (Baudrillard) ou du spectacle (Debord) laissant le réel véritablement désert comme le suggère le philosophe Slavoj Žižek dans *Bienvenue dans le désert du réel*². L'association Désert/Postmodernité est également présente dans *Génération X* de l'écrivain nord-américain Douglas Coupland qui décrit une génération de jeunes ayant 20 ou 30 ans dans les années quatre-vingt, vivant de petits boulots (que Coupland nomme *Macjobs*) et ayant décidé de se retirer du délire publicitaire et

¹ Le motif du désert est l'un des liens rhizomatiques le plus significatif de ce roman.

² Ce titre est une reprise de l'une des répliques du film *Matrix* (Wachowski, 1999). Dans ce film les humains vivent dans une réalité virtuelle générée par un mégaordinateur auquel ils sont tous reliés. Le chef de la résistance, Morpheus, accueille le hacker Néo dans la matrice ou le monde réel, vidé de toute présence humaine, par les mots qui donneront son titre à l'essai de Žižek.

consommériste californien pour vivre dans des bungalows installés dans le désert de Mojave à quelques miles de l'arbre à chaussures de Fernández Mallo. Car nous remarquons dès la première apparition du désert dans la trilogie que c'est d'emblée vers l'incongruité de cet arbre à chaussures que le narrateur dévie l'attention du lecteur. Le désert n'est donc pas tout à fait vide. L'arbre est en réalité l'objet poétique qui va fonctionner comme matrice ou centre de gravitation de tous les fils narratifs du roman. C'est un lieu de refuge, de rencontre, de repos (*ND* : 41), et d'amour : « se han tumbado debajo del árbol, él la abraza enganchándola por el voluminoso pecho que el silencio y la cerveza hacen aún más voluminoso, pero tampoco la besa aún » (*ND* : 45).

Dans *Amérique*, Baudrillard affirme que le désert matérialise l'absence de désir (Baudrillard, 1986 : 119). Il est vrai que le désert est cet espace stérile où rien ne pousse et où personne ne vit, et que c'est sans doute ce qui fait de lui un espace fascinant dans lequel « toute la profondeur [y] est résolue – neutralité brillante, mouvante et superficielle, défi au sens et à la profondeur, défi à la nature et à la culture, hyperspace ultérieur, sans origine désormais, sans références » (*ibid.*). Mais *Nocilla Dream* dépasse cette absence de signes et de sens du désert dans la mesure où l'arbre a réussi à pousser dans le désert et attire toutes les trajectoires. Certaines créations artistiques, y compris celles proches de l'esthétique postmoderne, ne souscrivent d'ailleurs pas toutes au postulat de Baudrillard. L'exemple paradigmatique serait sans doute la fameuse scène d'orgie du film d'Antonioni *Zabriskie Point*, sorti en 1970 (voir annexe 13), tournée également dans la Vallée de la Mort, à quelques centaines de miles de l'arbre à chaussures.

Dans ce film, le désert représente l'absence de civilisation, l'absence de signes (pas de structures ni de normes) et donc le lieu de la subversion, comme c'est le cas dans le roman de Coupland évoqué plus haut. Mark, le protagoniste de *Zabriskie Point*, rejoint le désert pour fuir les autorités, Daria pour méditer, loin du grésillement et des gigantesques panneaux publicitaires qui envahissent l'image dans les premières scènes du film. La dichotomie plein/vide, mise en évidence par le contraste entre les deux parties de ce film, institue le désert comme l'espace de l'altérité, l'espace de la liberté et de la contestation (du rejet de la société consumériste).

Si Fernández Mallo s'éloigne du vent de contestation qui balaie les États-Unis dans les années soixante-dix et que saisit Antonioni dans *Zabriskie Point*, il garde l'image du désert non pas comme lieu stérile et hostile, mais comme le lieu de la marginalité en tant que revendication d'une liberté. Le désert défini « théoriquement » comme le moins

catastrophique des espaces¹ est cependant le lieu qui concentre les multiples genèses de *Nocilla Dream*. Il n'est donc plus l'espace vide de sens et de désir que décrivent les théoriciens tels que Baudrillard ou Žižek mais propose au contraire un dépassement du nihilisme chaotique et aride de la postmodernité. L'arbre à chaussures au milieu du désert, au-delà de son apparence anecdotique et incongrue, représente l'ordonnance du chaos et fait sens grâce à l'interaction des différents particularismes.

Le support conceptuel que représente l'arbre à chaussures est étayé par les incursions de nature scientifique qui émaillent le texte. Le désert est lié chez Fernández Mallo aux concepts scientifiques de chaos déterministe, de relativité, de fluctuation, d'incertitude et de vide. Le désert est cet espace hostile, infini, fluide et mouvant. Le désert est « ce lieu paradoxal car lieu non- habitable », « il se définit d'abord comme un espace où l'on ne peut se fixer » (Bouvet, 2006 :20).

La « désémiotisation » inhérente à l'image du vide ou du néant véhiculée par le désert mène au chaos ou à l'insignifiance mais elle est chez Fernández Mallo dépassée par une « resémiotisation » qui s'active grâce au jeu de correspondances symbolisé ici par l'enchevêtrement des lacets de chaussures et par le mouvement qui les fait bouger ensemble.

Dans les romans de Vicente Luis Mora, le désert n'apparaît pas. Il n'est pourtant pas absent de son œuvre, puisqu'il envahit les pages de l'un de ses recueils de poésie, *Tiempo* (Pre-textos, 2009) suggérant, par analogie avec la page blanche du livre, l'idée d'une littérature comme un projet à réaliser au-delà des normes conventionnelles. Mais dans ses romans, c'est davantage au cœur de l'agitation de la grande ville que Mora plonge son lecteur. Nous basculons, notamment avec *Circular 07*, de l'exploration du vide à l'expérience de l'entassement propre à la métropole. Malgré les stratégies divergentes de ces deux auteurs, il faudra montrer comment ils peignent pourtant un portrait du monde très similaire. Ces espaces n'ont effectivement presque rien en commun. Nous proposons de nous arrêter à présent sur ce « presque » et sur sa capacité à mettre en regard le vide et le plein, le désert et la ville, ainsi que nous le suggère Michele Mancini dans un essai qu'elle consacre à l'œuvre d'Antonioni :

Las criaturas del desierto metropolitano no tienen vida propia, ni tampoco raices en los lugares y territorios. Son criaturas errantes que viven en el espacio y el tiempo de la orilla de la ciudad mutante. Cualquier ciudadano puede convertirse en una

¹ C'est ainsi que Fernández Mallo décrit le désert dans la citation mise en exergue de cette partie.

criatura errante; él mismo es un mutante: ciudadano urbano y nómada del desierto metropolitano. (Mancini, 1986 : 216)

II.2 Surcharge et décharge dans l'espace périurbain de *Circular 07*

He pensado que la población mundial lee mucho más que lo que dicen las estadísticas: los textos de los envases de los productos manufacturados. Por eso he pensado en los contenedores de basura como verdaderas bibliotecas.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab*

L'excès, le débordement et l'envahissement sont une modalité primordiale dans le traitement de l'espace de *Circular 07*. À l'échelle de l'économie du texte, la citation envahit littéralement l'espace de la page blanche. De la même manière, le caractère bref et composite des fragments fait apparaître visuellement la matière textuelle comme un bris, voire comme un débris, un résidu. Ce traitement formel du discours s'accompagne, nous l'avons vu, d'un ancrage dans l'espace de la périphérie urbaine. Cet espace rejeté en dehors des quartiers du centre historique est la plupart du temps réduit à sa fonctionnalité et dénué de toute symbolique historique, sociale ou esthétique. Ces débords des villes où l'on trouve aéroports, zones industrielles, banlieues dortoirs et hôtels de seconde zone sont tellement dépourvus d'identité qu'ils sont identiques d'une ville à l'autre. L'exploration de cet espace est l'objet de *Circular 07* et un tel espace est le lieu, à la manière de la structure textuelle, de l'accumulation du déchet produit par la ville moderne.

L'accumulation, au-delà de la quantité « anormale » de citations, se manifeste d'abord par un recours extrêmement fréquent à l'énumération. L'intrication étroite entre l'accumulation caractéristique de la périphérie et l'énumération, qui en serait le reflet textuel, nous semble particulièrement manifeste dans le texte qui suit :

Todos estos polígonos industriales, zonas aún por asfaltar, carreteras en obras, proyectos de rotondas, aceras desmontadas, sacos, plásticos atando alambres inhiestos, guijarros, montones de arena, carretillas, líneas en los planos que las

planicies yertas aún ignoran: mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha. (C07 : 56)

Dans ce texte, le démonstratif « estos » rend immédiat, proche, l'espace de la périphérie désigné par « polígonos industriales ». Le narrateur place sa réflexion au cœur du chaos créé par l'énumération des éléments qui en résultent. C'est le caractère inachevé de ce paysage périurbain qui est ici mis en valeur, par l'accumulation de matériaux de construction, comme une phrase en chantier où la syntaxe n'aurait pas encore articulé, construit, les différents éléments. Le caractère progressif et brut dont fait montre l'œuvre en cours de création¹ est également rendu patent par l'emploi de formes telles que « aún » « en obras » « proyectos », « planos » qui finissent de dessiner l'état chaotique car incomplet de l'espace de référence (le chantier) et de l'espace symbolique (la phrase).

L'accumulation provoque un manque d'espace essentiel, rendu par la récurrence de phrases construites à partir d'une juxtaposition de propositions : « [...] Madrid, cegada, helada, errada y encerrada por las calles que tropiezan con las calles, los pisos que se topan con los pisos, los hombres que se chocan con los hombres ; [...] » (C07 : 25). Les exemples que nous venons de citer dont la structure accumulative se répète à l'envi dans ce roman, l'addition d'objets hétéroclites qui s'amoncellent les uns sur les autres font songer au contenu d'une poubelle. La conception du texte littéraire en tant que container de débris textuels est un axe fédérateur dans *Circular 07*, qui influence tant les thématiques abordées que l'organisation du discours. Le livre va jusqu'à se transformer ponctuellement en vide-ordures :

1 transistor roto. 14 cáscaras de plátano. 119 mondas de naraja. 3 botes de aerosol. 5 fundas de cereales, con sus correspondientes cajas de cartón. 10 paquetes vacíos de cigarrillos. 7 condones, 3 de ellos manchados de sangre, 1 con un minúsculo agujero en el extremo. 4 latas de sardinas, 2 de espárragos, 3 de mejillones en escabeche, [...] (C07 : 203).

La liste est encore longue mais cet échantillon nous conduit déjà à considérer l'écrivain de ce texte comme le collecteur de mots dont personne ne veut, d'un langage usé et rejeté. Dans un texte qui pastiche le rapport de police, c'est l'avatar de l'écrivain « V.L.M » qui est arrêté et désigné comme étant atteint du syndrome de Diogène, un

¹ Rappelons que le sous-titre de ce texte est « obra en marcha » que nous avons rapproché de l'expression anglaise *work in progress*.

trouble du comportement entraînant entre autres la syllogomanie, qui consiste à accumuler des objets hétéroclites généralement inutiles ou sans valeur. Là encore, c'est l'énumération, caractéristique par ailleurs du rapport de police, qui envahit le texte :

Apuntes tecnológicos, ideas robadas o sacadas de contexto a otros autores y artistas, doce bolsas de posturas vanguardistas y dos cajas de anticlasicismo, cinco bolsas de tradiciones europeas en avanzado estado de descomposición, tres trastos travestidos de críticos prestigiosos, una lavadora con piedras dentro donde, al parecer, se blanqueaban viejas ideas negras, unos frascos que contenían una larga serie de maestros decimonónicos en formol y veinte tetrabriks de mala leche. (C07 : 31)

Quelle est donc la valeur d'un livre atteint de syllogomanie, qui accumulerait des matériaux divers, acceptant même les ordures? Le rôle de l'artiste et de l'écrivain n'est-il pas au contraire de sélectionner, d'ordonner et de mettre en forme une réalité pour la présenter plus harmonieuse ou du moins plus cohérente qu'elle ne l'est ?

Christine Henseler, dans un article intitulé « Oda a la basura », parle d'une « estética de la basura » et cite un certain nombre d'écrivains qui ont utilisé la poubelle et le recyclage comme source d'inspiration, en particulier *La poubelle agréée* de l'écrivain Italo Calvino (Henseler, 2011). L'entrée du déchet en littérature s'inscrit, ainsi que d'autres stratégies que nous avons abordées, dans cette tension vers le réel ou plutôt dans cette volonté d'exposer la réalité dans son aspect le plus chaotique, en évitant soigneusement de la toiletter, de la rendre présentable.

C'est également dans une proposition de saisie d'une réalité camouflée qu'Antonioni revendique dans son œuvre un droit à l'image pour les déchets, les périphéries et les zones industrielles, notamment dans ses premiers films, tels que *Désert rouge* (1964), dans lequel le générique de début ainsi que de nombreux plans cadrent le déchet industriel. Notons que ce film est le premier film en couleur d'Antonioni, mais les premières minutes sont pourtant une déclinaison du gris, du noir et du blanc de la zone industrielle, qui dépeignent un paysage en crise, traversé par le personnage névrosé interprété par Monica Vitti.

Si les mutations de ces pratiques artistiques sont le reflet de mutations sociologiques, nous passons alors du « non-lieu » au « junkspace », terme forgé par

l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, qui voit dans l'espace périphérique de la ville le lieu d'accumulation du déchet par excellence :

Junkspace, c'est ce qui reste quand la modernisation est à bout de course, ou, plutôt ce qui se coagule au fur à mesure qu'elle se fait : c'en sont les retombées [...] Junkspace représente une typologie du cumulatif, de la promiscuité, dont l'identité n'est pas de forme mais de quantité » (Koolhaas, 2000 : 743).

Le fait de transporter le déchet dans l'œuvre d'art et, en ce qui concerne nos auteurs, dans la littérature, participe donc d'une réflexion sur le rapport entre l'individu et l'objet, et plus précisément sur les conséquences d'une société fondée sur l'accumulation de biens matériels. Chez Mora, l'objet existant, en particulier la surabondance de déchets qu'induit une consommation irraisonnée, devient non seulement l'objet de la réflexion mais aussi le matériau même de sa création. Mora fabrique son œuvre littéraire en transposant à l'écriture des morceaux de réels qui – c'est le cas pour l'emprunt ou les documents factuels – sont livrés sans modifications.

Christine Henseler, dans l'article cité plus haut, analyse les liens entre la littérature de Fernández Mallo et le concept d'ordure à partir de nombreux exemples glanés sur le blog de l'écrivain, auxquels nous pourrions ajouter la thématique de l'objet trouvé qui conduit les personnages de la trilogie *Nocilla* à collectionner des photos égarées¹. Le *spam* (parfois nommé pourriel en français)² correspond au déchet généralement publicitaire sur Internet et est assimilé au détritus car il « pollue » le réseau.

L'exposition de l'ordure dans l'espace réservé à l'art induit également l'idée du recyclage, essentielle pour comprendre la démarche artistique de ces auteurs. C'est en termes de « resémantisation » que Christine Henseler aborde le processus de recyclage dans l'œuvre de Fernández Mallo : « Fernández Mallo sugiere que reciclar supone un proceso negativo de borradura que a la vez contiene un proceso positivo de resemantización en su apropiación cultural » (Henseler, 2011 : 8). Le recours au concept de déchet comme métaphore de l'état actuel de la société (conséquences du modèle économique en vigueur ou niveau de la culture de masse) prend des formes différentes chez d'autres écrivains, qu'ils soient d'Espagne ou d'ailleurs.

¹ « Pat tenía una afición: coleccionar fotografías encontradas; toda valía con tal de que salieran figuras humanas y fueran encontradas; viajaba con una maleta llena » (ND : 21)

² Ce mot provient du domaine alimentaire de la malbouffe puisque c'est le nom d'une viande pré-cuite en boîte, terme tourné en dérision par les Monthly Python et ensuite lexicalisé dans le domaine du net pour désigner le mail indésirable.

En 2006, l'écrivain canadien Douglas Coupland, l'auteur de *Génération X*, publie *Jpod*, un livre qui reproduit en intégralité le contenu d'un ordinateur, spam, contenu de la corbeille et brouillons inclus. En Espagne, David Refoyo a publié en 2011 un recueil de poèmes intitulé *Odio*, « poesía en prosa de puro combate »¹. L'auteur organise l'espace poétique comme un supermarché, explorant les liens entre poésie et publicité. La réflexion sur le *spam* ou la publicité est également présente dans l'appareil iconographique d'*Alba Cromm*, sur lequel nous reviendrons.

Le processus de recyclage en littérature, qui se traduit par l'appropriationnisme ou par l'accumulation dans l'écriture des auteurs faisant l'objet de cette étude, participe d'une double démarche : celle d'exposer l'état des lieux pour témoigner de l'état des choses en décrivant des espaces habituellement rejetés du domaine littéraire. Le deuxième mouvement serait une proposition de dépasser le *todo vale* postmoderne et sa logique de juxtaposition qui mènent à la dispersion, voire disparition du sens. C'est à partir du processus de recyclage, de récupération, de ce matériau existant rejeté et recombinaison, que sourd le sens des textes mutants. C'est du moins de cette manière que Mora revisite dans *Circular 07* l'ouvrage intitulé *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, en comparant Madrid à une ville faite de détritiques qui renaît chaque jour de ses déchets :

Hay un momento en el que dice « renovándose cada día la ciudad se conserva a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de ayer y de todos sus días y años y lustros». Cuando pienso en Madrid, pienso así, que es todo basura, pero que de esa condición excremental brota una energía especial, que los gases de las materias en descomposición son una fuerza energética renovadora y que donde hay energía, por muchos despojos que haya, hay vida también. Es la ciudad continua que describe Calvino. Acoge lo nuevo sin desprenderse de lo viejo. (C07 : 68)

Le primat accordé au quantitatif sur le qualitatif, fait du résidu et du déchet les constituants d'un matériau indiscipliné dont l'exposition fait surgir les rejets sombres et inconvenants de la société de consommation, à l'instar de cette citation d'Italo Calvino. L'auteur en fait un sujet poétique, questionnant du même coup la sacralisation et le bannissement de certains objets du quotidien, ainsi que leur accès ou non au monde de la création. C'est d'un réalisme brut ou même brutal dont il s'agit ici, dans la mesure où la

¹ Billet publié sur *Diario de lecturas* le 19 mars 2011 à l'adresse : <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2011/03/dos-o-tres-libros-singulares.html>, consulté le 13/05/2012.

volonté de consigner le réel dans le livre se double de cette focalisation sur ses aspects les moins plaisants, forçant ainsi le regard du lecteur à reconnaître ce réel.

Pour finir, rappelons aussi que l'insignifiant a également une place cruciale dans le roman réaliste du XIX^{ème} siècle. Dans l'article qu'il consacre à l'évocation de l'insignifiant dans le roman du XIX^{ème} siècle Boris Lyon-Caen désigne entre autres le trivial et le superficiel comme polarités décisives dans l'économie du roman réaliste¹. L'écriture romanesque de *Circular 07* enregistre le réel, en fait le relevé, tente d'être au plus près de lui en le détaillant dans sa plus infime particularité. Il semble donc qu'à la manière du tableau impressionniste, ces romans rendent la matérialité du réel dans toutes ses nuances à partir d'un travail sur l'accumulation et la composition de touches infimes.

¹ Ainsi il affirme que : « Le roman du XIX^{ème} siècle, depuis Balzac surtout, a partie liée avec la vacuité et la monotonie, avec ces activités dérisoires et ces objets prosaïques auxquels le sens fait tout bonnement défaut. (Boris Lyon-Caen, « L'écriture de l'insignifiance. Notes pour un chantier dixneuviémiste », Jouve, 2005 : 364)

III. Espace local, global ou virtuel ?

Non sum uni angulo natus, patria mea totus hic mundus est.

*Lettres à Lucilius, Sénèque*¹

À la lumière des rapports évidents entre la situation spatiale de ces romans et les analyses sociologiques et anthropologiques les plus récentes, les liens profonds qu'entretiennent texte et contexte nous permettent de parler d'une écriture qui présente un réel marginal et instable, dans sa manifestation la plus directe. Car malgré l'absence de hiérarchisation et de linéarité des éléments du récit, qui pourrait mener à une écriture expérimentale ou autotélique, l'arbitraire apparent qui semble structurer ces fictions montre du doigt l'arbitraire effectif des lois de la société. Ici, l'objet du discours et la forme littéraire ne font qu'un : composite, inégal et désordonné.

À partir de l'héritage du roman réaliste du XIX^{ème}, du réalisme social du siècle dernier, ainsi que d'une reconfiguration des expérimentations des avant-gardes, c'est une tension vers la présentation et non la représentation du réel qui est à l'œuvre. L'épuration du récit de ses instances structurantes, ce « degré zéro de la fiction », actualise l'expression barthienne qui désignait dans les années soixante « l'écriture blanche » de certains de ses contemporains (Camus, Duras et d'autres écrivains du Nouveau Roman). À partir de l'analyse de l'espace du roman, c'est bien une interrogation sur le rapport à l'espace réel qui s'impose ici. Nous avons vu comment dans l'œuvre de Fernández Mallo, l'espace vide et désaffecté dominait le récit, alors que dans *Circular 07*, Mora explore la périphérie urbaine, notamment à partir du motif de l'accumulation. Dans les deux cas, nous remarquons que le déploiement de l'espace s'opère à partir d'une situation topographique qui n'érige pas le territoire péninsulaire en objet d'analyse. L'absence d'unité spatiale de la trilogie *Nocilla*, l'incursion dans l'espace virtuel par le voyage mental assisté de « Recorrido por los monumentos de Passaic », ou, d'une manière différente, l'approche du réel par l'espace virtuel du net dans *Alba Cromm* et même, en un sens, *Circular 07*,

¹ « Je ne viens pas d'un seul endroit, ma patrie est le monde entier », (cité par Montoya, 2008 : 32, nous traduisons).

déploient une dispersion topologique qui est loin de privilégier les spécificités de la péninsule ibérique.

Jesús Juárez Montoya, dans un ouvrage collectif intitulé *Entre lo local y lo global*, soulève la question de la notion d'identité nationale de l'écrivain dans une société globalisée, et constate qu'appartenir à un pays ne signifie pas forcément aborder les problématiques spécifiques à cet espace dans le roman (Montoya, 2008). Dans le domaine latino-américain, des auteurs tels que César Aira ou Mario Bellatin sont représentatifs d'une écriture transnationale, dans la mesure où ils sont détenteurs d'un bagage culturel de plus en plus extranational. L'écrivain espagnol Jorge Carrión, dans un récit de voyages intitulé *La brújula* (Berenice, 2006), affirme dès l'introduction sa défiance vis-à-vis de ce que serait une écriture nationale :

La nacionalidad que figura en mi pasaporte es la española; mis padres son andaluces, nací en Cataluña; cuando era aún niño mis países entraron en la Unión europea y en la OTAN, desde la adolescencia intuyo que mi patria o patria (o lo que sea) es la literatura; todo lo que considero aceptable de lo que he escrito hasta ahora lo he escrito en suelo iberoamericano. Ha llegado la hora de ser coherentes con la convicción de que ha caducado la división nacional de la literatura. Es sabido que esa coherencia, en lo que a instituciones se refiere, aún no existe. (Carrión, 2006 : 11-12)

Doit-on envisager une littérature espagnole sans Espagne ? Est-ce le signe d'un désengagement face aux problématiques sociales spécifiques à une nation ?

Dans l'introduction de l'étude qu'elle consacre au roman réaliste sous le franquisme, Geneviève Champeau présente le roman réaliste engagé des années cinquante comme profondément attaché à présenter la spécificité de la réalité espagnole de cette époque, à travers un renouveau du langage littéraire passant par l'oralité, afin de contester le caractère figé du discours dogmatique :

Les circonstances historiques qui présidèrent à son développement conduisirent à concevoir ce renouveau comme une réponse au contexte socio-politique, une prise de position plus ou moins explicite vis-à-vis du hic et nunc. Dans les dernières années de la décennie, le « réalisme social » tendait à concevoir la littérature comme une arme de combat supplémentaire dans la lutte contre le franquisme. (Champeau, 1993 : 11)

Au delà des différences de contexte majeures entre le franquisme et l'époque actuelle, il semble évident que pour avoir une quelconque prise sur la réalité, il faut que celle-ci soit désignée, décrite, et précisément située. Dans les romans qui font l'objet de cette étude, nous avons vu comment l'espace de la surmodernité (non-lieux, *junkspaces*) n'étaient pas caractéristiques d'un lieu particulier mais étaient au contraire interchangeables. Ces espaces sont représentatifs de ce que Rem Koolhaas nomme « la Ville Générique », qui privilégie pour les raisons fonctionnelles et économiques que nous connaissons, la ressemblance, l'homogène et l'impersonnel au détriment du particularisme local. Comment donc un texte littéraire peut-il prétendre au réalisme tout en faisant la part belle à un espace indéterminé et désaffecté ? En d'autres termes, si l'on associe le texte au contexte actuel : est-ce qu'à l'ère d'Internet, de la globalisation et de la surmobilité, la nationalité, la culture et la localisation géographique du créateur influencent encore de manière déterminante son œuvre ? L'homogénéisation (économique, socio-culturelle) d'une part, et d'autre part la perte de densité du réel (mondes virtuels, TIC) que dénonçaient les penseurs de la postmodernité¹, mènent-elles dans ses romans à une instabilité, à une indétermination spatiale qui empêcherait toute prise sur une réalité localisée et fixe ?

III.1 Du texte mutant au contexte néolibéral

Nous proposons de visualiser la dispersion topologique dont nous parlions à partir de cartes présentant les différents ancrages spatiaux de la trilogie *Nocilla*².

¹ Pensons au « simulacre » de Baudrillard, à la « déréalisation » dont parle Virilio ou encore à la « liquidation » de la représentation du monde qu'évoque Zygmunt Bauman.

² Les cartes qui suivent ont été élaborées à partir du programme gratuit et en ligne Google Maps (maps.google.fr/).



Nocilla Dream



Nocilla Experience



Nocilla Lab

Nous avons vu que *Circular 07* décentrait le récit du centre vers les marges de la ville. Nous constatons dans la trilogie *Nocilla* que les ancrages spatiaux sont eux-aussi multiples et décentrés, dans la mesure où les diégèses sont éparpillées dans plusieurs endroits du globe. Il apparaît que le décentrement de l'espace national vers l'international, avec notamment une cristallisation sur les États-Unis, est effectivement le reflet de l'expansion ou globalisation d'un système économique qui influence également l'organisation politique, sociale et culturelle mondiale. Sans entrer dans une analyse détaillée du fonctionnement du système néolibéral et de ses possibles échos dans le roman contemporain, nous pouvons avancer que l'une des particularités constitutives de cette structure économique est, au-delà du principe d'accumulation déjà cité, le principe d'homogénéisation qui tend à lisser les particularismes nationaux ou locaux : « La globalización constituye un nuevo modo acumulativo de producción de la riqueza, por el que el capitalismo adquiere una dimensión global que rebasa toda configuración nacional, internacional o multinacional [...] » (Niklas Luhmann cité par Montoya, 2008 : 9). Peut-on affirmer pour autant que l'exposition des signes les plus évidents du capitalisme implique que nous ayons ici affaire à une apologie de ce système ?

La trilogie *Nocilla*, plus particulièrement les deux premiers volets, exposent, par le biais d'un ancrage spatial multinational qui accorde un net primat au territoire nord-américain, certaines conséquences évidentes d'une organisation néolibérale : la précarité et l'individualisme affectant tous les personnages de la trilogie. Nous avons noté le détournement spatial opéré par les personnages qui s'installent là où le système dit que l'on ne doit que passer. C'est en effet par l'évocation d'espaces désaffectés, décentrés, vides et marginaux que l'écrivain construit une trajectoire aléatoire, nous pourrions dire alternative, en marge d'un fonctionnement global. Ce sont en effet non pas les façades imposantes du capitalisme qui sont exposées dans la trilogie mais l'envers du décor. Dans les scènes se déroulant à Las Vegas par exemple, ville de l'excès capitaliste par excellence, le lecteur n'est pas face à la folie du jeu d'argent mais rencontre un homme qui vit dans un motel en bordure de la ville et qui gagne sa vie en ramassant les verres vides dans des bars à hôtesse (*ND* : 47).

Cependant, l'absence d'un discours critique manifeste par rapport à ce fonctionnement économique ou l'indifférence à l'égard de la problématique sociale, et même la complaisance ponctuelle pour la consommation de masse rendent ce décentrement idéologique parfois équivoque. L'exemple le plus évident est sans doute le passage de *Nocilla Lab* sur le Coca-Cola : « el primer producto de consumo realmente

producto de nada, algo creado por la propia necesidad de consumir un objeto sin filiación ni raíces, un objeto nuevo de verdad, consumismo en estado puro » (NL : 24). Cette description donne lieu à un passage métalittéraire dans lequel l'auteur revendique une littérature amoral :

hay que ser muy petulante para creer que tú posees el sentido de lo verdaderamente justo y que tu vecino no, siempre he intentado escribir de una manera totalmente amoral, como la Coca-cola, sin raíces morales manifiestas [...] (NL : 25).

C'est ici plutôt dans le décentrement spatial et nous le verrons plus tard dans la marginalisation « volontaire » des personnages qu'il faut voir l'écart d'une écriture dissensuelle.

Contrairement à la dispersion géographique de la trilogie de Fernández Mallo, l'œuvre de Vicente Luis Mora, en particulier *Circular 07*, est très précisément ancrée dans la capitale espagnole. Dans *Circular 07*, la localisation passe d'abord par la répétition incessante du nom même de la ville ainsi que par les titres : celui de l'œuvre qui évoque une ligne de métro, et ceux des sections textuelles qui, comme l'illustre le répertoire des rues, font dans leur grande majorité référence à l'espace madrilène. La focalisation non pas sur le centre historique de la ville mais sur ses extensions les plus récentes permet d'opérer un transfert sur n'importe quel espace périurbain par le caractère « générique » de ces espaces, pour reprendre la terminologie de Koolhaas. De la même manière, le géographe et écrivain Philippe Vasset, dont nous avons déjà mentionné les dérives dans les périphéries de Paris, explore les « zones blanches » dont l'existence est si peu considérée qu'elles apparaissent hachurées ou vides sur les cartes officielles. Il déduit de ces travaux sur le terrain un constat qui va dans le sens de la correspondance voire même l'analogie des grandes villes depuis leurs bordures :

Les mégalofoles s'indifférencient sur leurs marges, et les zones blanches sont les avant-postes de ces transformations, les points par où Paris, Lagos, et Rio communiquent comme les bassins d'une écluse. Un double mouvement rapproche les grands centres urbains : à l'internationale, grossièrement mise en scène, des sièges sociaux et des salons VIP répond celle des terrains vagues et des bidonvilles, zones poreuses, reliées entre elles par un réseau de correspondances fines comme

des vaisseaux capillaires et qui peuvent permettre de voyager sans bouger. (Vasset, 2007 : 130).

La démarche littéraire de Mora, tout comme celle de Vasset par exemple, explore, constate, témoigne des débordements obscurs d'un système basé sur l'expansion infinie de l'agglomération, non pas à partir d'une dichotomie Nord-Sud mais depuis l'intérieur (ou plutôt les extérieurs) de ses pôles les plus emblématiques que sont les mégalo-pôles.

Dans le roman suivant, *Alba Cromm*, Mora choisit la dystopie, qui comme l'utopie se déploie dans un contexte spatio-temporel imaginaire. Pourtant, nous savons que dans leur majorité, ces fictions qui prennent apparemment le contre-pied du réalisme en plaçant le récit dans un temps futur et donc dans un lieu qui n'a pas de référent directement reconnaissable, contestent par le contraste ou l'amplification les lois mêmes qui régissent le système en vigueur¹. Au cours de l'entretien du 16/07/2011 (annexe 29), Vicente Luis Mora, interrogé sur la prise sur le réel d'un roman comme *Alba Cromm* réaffirme ce lien entre société, critique et dystopie :

Y la distopía es el único género literario que es político por naturaleza. El único que plantea en su esencia una crítica general a la sociedad. La novela realista puede ser política, comprometida o puede no serlo. La novela épica puede ser comprometida políticamente o puede ser un escapismo historicista. El único que siempre es político es la distopía.

Le récit se déroule dans une époque postérieure à 2017 (*AC* : 16) et l'ancrage géographique est Madrid (*AC* : 23). La minutie des indices topographiques n'atteint pas ici l'invasion à l'œuvre dans *Circular 07*, mais la série de transcriptions de conversations entre la protagoniste, Alba Cromm, et le journaliste Ezequiel Martínez se déroulent dans des cafés de la capitale dont la grande majorité sont facilement identifiables.

Il est intéressant à ce sujet de remarquer que contrairement à *Circular 07*, décentré vers les périphéries et donc dans des lieux moins reconnaissables, les cafés d'*Alba Cromm*

¹ L'exemple le plus représentatif de la dystopie reste sans doute *1984* de George Orwell publié en 1949, dont la figure métaphorique de Big Brother anticipait l'actuel régime de surveillance et de manipulation médiatique. Plus récemment, l'écrivain français de science-fiction Alain Damasio, notamment *La zone du dehors* (Cylibris, 1999) s'intéresse également aux sociétés de contrôle. Dans le domaine hispanique, nous pouvons mentionner *España* (DVD, 2008) et *Los Inmortales* (Alfaguara, 2012) de Manuel Vilas, qui apportent une vision critique, sur le ton de la dérision et depuis le futur du fonctionnement actuel de la société.

sont tous situés dans le centre de la ville, et nombreux sont ceux qui ont un lien avec le monde littéraire ; c'est le cas des célèbres Café Gijón et café de los Espejos du Paseo Recoletos, ou encore des cafés Amargord ou El bandido doblemente armado qui sont des cafés-librairies où se déroulent des rencontres littéraires. L'in vraisemblable de la dystopie est donc renversé par tout un appareil de références spatiales identifiables. L'ancrage dans un espace référentiel connu est également renforcé par un ensemble de références factuelles constantes, telles que des titres de périodiques (*El Mundo*, *El País*), des événements historiques (guerre du Kosovo) ou encore la mention d'écrivains reconnus¹. Dans ce récit dystopique, Madrid constitue donc le référent par lequel le lecteur peut aisément transposer les thématiques abordées dans le réel actuel, ce qui permet à la charge critique indéniable de ce roman de s'actualiser malgré la projection dans le futur. Si le reflet d'un fonctionnement capitaliste se déploie au sein de la description sociale de l'urbanité contemporaine dans *Circular 07*, c'est surtout à travers un ensemble d'images, de publicités et d'annonces qu'*Alba Cromm* donne une vision grotesque (*esperpéntica*) du fonctionnement néolibéral et particulièrement du point de vue économique et moral.

Dans ces romans, le déploiement d'un espace de la périphérie dont la description s'impose au détriment de toute autre instance habituellement fédératrice est le signe d'une réflexion sur la perte de repères qu'engendre la globalisation dont le vide constitutif, tout comme le trop plein, empêchent tout enracinement et par conséquent toute continuité ou unité de l'espace. Nous sommes ici face à une littérature qui exhibe une société néolibérale, dans le sens où elle expose les conséquences ou les retombées d'un tel fonctionnement. Pourtant, au vu du déplacement qui s'opère vers ses zones les plus désolées, nous ne sommes en aucun cas face à sa célébration. L'écart advient à travers l'exposition de ses travers et non par la démonstration du discours de l'opposition ni par la focalisation sur le conflit social – bien que la marginalisation chez Fernández Mallo et l'aliénation, ou la pauvreté chez Mora, soient effectivement présentes.

¹ Nous trouvons, notamment au sein de l'appareil péritextuel des annonces, les noms de Georges Didi-Huberman et Slavoj Žižek à la page 88, et les écrivains qui apparaissent dans l'annonce du numéro suivant à la page 263.

III.2 Littérature « globale » et altermodernité

L'espace dans la fiction mutante ne fait pas référence à ces « lieux de mémoires » étudiés par Pierre Nora et dont la célébration pendant la deuxième partie du XX^{ème} siècle a eu en Espagne l'écho que nous connaissons – citons par exemple le mouvement de récupération de la mémoire historique. La loi éponyme mais aussi le courant littéraire qui débute dès la fin du XX^{ème} pour atteindre un public international avec le succès de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, s'attachent à revenir sur les lieux historiques du conflit dans une volonté évidente de témoignage.

La pratique littéraire des écrivains qui nous intéressent ici se démarque de cette écriture de la mémoire en décentrant, en délocalisant l'espace du roman en dehors des frontières de l'Espagne. Ces œuvres ne témoignent pas d'une mémoire nationale mais plutôt d'une identité modelée et morcelée par une influence multiculturelle largement favorisée par le développement des moyens de transport, de communication et d'information, qui ont permis une circulation plus fluide des idées et des productions culturelles.

Vicente Luis Mora, dans un article paru dans la revue *Quimera* en décembre 2009, atteste cette « délocalisation » et dresse une longue liste d'écrivains, notamment latino-américains, qui ne vivent pas dans leur patrie d'origine (Roberto Bolaño ou Rodrigo Fresán pour ne citer que les plus célèbres). C'est aussi le cas de Mora lui-même, qui a vécu dans plusieurs parties du globe. Cette délocalisation mène à ce sentiment de « *desespacio de los desterrados* » dont parle Claudio Guillén à propos des exilés (Guillén, 1998 : 83). Mais dans la mesure où elle est, dans le cas de ces écrivains, voulue et choisie, c'est davantage un enrichissement culturel dont il est question plutôt que d'une perte d'identité.

Pourtant, la banalisation du phénomène que nous pourrions qualifier de « délocalisation identitaire » n'est pas uniquement liée à cette mobilité des personnes, mais à une possibilité de perception et de réception d'informations sur le monde (documentaires, actualités, conflits, tendances littéraires ou cinématographiques) et ce, sans déplacement physique. Rafael Courtoisie, dans un article intitulé « *Nueva narrativa y aldea global* » souligne cette réception du monde via divers degrés de médiatisation qui forment autant de couches dans le roman : « El referente de la novela o el cuento no es un referente de “primer orden de realidad”, sino de segundo o de tercero » (Courtoisie dans Becerra, 2010 : 133). Par ces mots, Courtoisie exprime cette médiatisation remarquable

dans le roman contemporain qui fait que l'écrivain créé à partir d'une information médiatisée par différentes sortes de médias¹, mais également que les personnages eux-mêmes la reçoivent par ce biais.

C'est dans le sens d'une alternative à l'effacement de la différence propre à la globalisation que le terme de « glocal » survient. Vicente Luis Mora, dans l'article cité plus haut intitulé « Narrativa "glocal" en castellano : los escritores antaño conocidos como españoles », aborde l'écriture glocale en reprenant le terme de l'ouvrage *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de a información*, des économistes Jordi Borja et Manuel Castells. Il y désigne une écriture transnationale nourrie d'une culture transnationale.

La revendication d'une identité culturelle non plus seulement issue de l'espace national d'origine est très présente au sein d'un mouvement littéraire qui a secoué la critique latino-américaine il y a quelques années. L'anthologie de récits brefs en langue espagnole *McOndo*, publié par Alberto Fuguet et Sergio Gómez en 1996 illustre bien ce sentiment. Le jeu de mot, quelque peu provocateur, qui lie le géant nord-américain du fast-food et le nom, mythique, du village où se situent les récits de Gabriel García Marquez, illustre un héritage culturel dépassant celui du réalisme magique qui a donné ses lettres de noblesse à la littérature latino-américaine. Cette anthologie rassemble des écrivains argentins, boliviens, colombiens, chiliens, mexicains, mais aussi espagnols dont les textes « no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil » (Fuguet, 1996 : 17).

Les détracteurs de ce mouvement lui reprochent de légitimer le système néolibéral en faisant entrer dans la littérature ses « marques ». Les auteurs de cette anthologie ainsi que certains universitaires, dont Fernando Aínsa, s'en défendent :

Son textos que se instalan en él, que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad. Pensar, tal vez, en la posibilidad de un nuevo realismo, de un realismo del neoliberalismo (Aínsa dans Montoya, 2008 : 86).

Dans les romans qui nous occupent, l'envahissement ainsi que la sur-caractérisation de l'espace « surmoderne » témoignent effectivement de ce dialogue avec le global depuis le local. Ce dialogue permet de réarticuler et d'interroger cette dichotomie proche/lointain

¹ De nombreuses diégèses apparaissant dans la trilogie sont directement issues d'une information factuelle lue ou écoutée dans les médias : c'est le cas par exemple du Palacio del parchis de *Nocilla Dream* qui provient d'un article du *Times* sur lequel nous reviendrons ou du personnage de Kenny qui vit dans un aéroport comme dans le film de Spielberg, *Le terminal*, lui-même inspiré d'une histoire vraie.

qui ne va plus de soi. C'est dans ce sens que le théoricien de l'art Nicolas Bourriaud propose dans *Radicant* le concept d'« altermodernité », qui pose la pratique artistique contemporaine au centre d'une lutte contre le *statu quo* et l'homogénéisation qu'il nomme « atomisation multiculturaliste » (Bourriaud, 2009 : 44), propre à la postmodernité. Il propose de travailler plutôt sur les liens qui peuvent surgir entre les différents systèmes sémiologiques. C'est en actualisant le principe de la modernité qui « mélange sans les dissoudre les différents éléments de la culture » (Bourriaud, 2009 : 49) que le théoricien français propose « cette recherche d'un accord productif entre des discours singuliers, cet effort permanent de coordination, cette constante élaboration d'agencement permettant à des éléments disparates de fonctionner ensemble, [qui] constitue à la fois son moteur et son contenu » (*ibid.*).

Le roman mutant, et sans doute plus particulièrement la trilogie *Nocilla* semble apporter une réponse littéraire à cette proposition née dans le champ des arts plastiques. La démonstration altermoderne du projet *Nocilla* consisterait à réinvestir les marqueurs de postmodernité tels que la multiplicité, l'hétérogénéité, la disparité ou la multiculturalité. L'investissement dans l'espace fluide et mouvant du non-lieu et du virtuel n'empêcherait cependant pas de renouer avec le projet moderniste, grâce au lien qui permet la construction d'une structure non-linéaire mais cartographique, permettant de régir le chaos apparent. La réunion des principes de la modernité et de la dispersion postmoderne est symbolisée dans *Nocilla Dream* par l'arbre à chaussures du désert du Nevada. L'organisation arborescente (une seule racine, verticale et ramifiée) est celle qui est traditionnellement attribuée à l'idéal moderniste (Deleuze et Guattari, 1980). Pourtant, cet arbre est chargé de ces absurdes chaussures, toutes différentes, issues d'histoires diverses et qui s'agitent au gré du vent. Pour Marta del Pozo Ortea, dans un article qu'elle consacre à *Nocilla Dream* intitulé « *Nocilla Dream* y la literatura radicante : un árbol en el desierto de la postmodernidad » (Pozo Ortea, 2011), l'arbre à chaussures en tant que support conceptuel du projet *Nocilla* symbolise l'ordre dans le chaos, dans la mesure où il représente la possibilité « de crear estructuras dentro del espacio aparentemente caótico y árido de la postmodernidad » (Pozo Ortea, 2011 : 95). L'auteure reprend par ailleurs les théories de Nicolas Bourriaud que nous venons de citer, pour placer l'écriture de Fernández Mallo en représentant de l'altermodernité littéraire :

Parece ofrecer respuestas literarias altermodernas a la crisis del postmodernismo mediante el experimento literario que brota de la idea de un árbol rizomático, un

árbol que en el desierto de la postmodernidad es testigo de la presencia de agua, de modos y de estrategias de supervivencia en el contexto sociocultural del siglo veintiuno (Pozo Ortea, 2011: 98).

La dispersion spatiale représentée dans ces romans participe de ce que nous pouvons appeler une littérature transnationale qui revendique non pas l'homogénéisation des cultures, mais bien un dialogue entre des écritures différentes répondant aux mêmes défis posés par les conditions économiques, sociales, mais aussi créatives, du monde actuel.

III.3 Hétérotopies et « réalisme augmenté »

Agustín Fernández Mallo prétend à différents endroits de son œuvre critique ou littéraire que le verbe « voyager » doit à présent inclure les déplacements non physiques des personnes. Dans son premier roman, il fait dire ces mots à Ernesto :

Viajar es un atraso desde que ya todo está descubierto, y que no tiene sentido andar por ahí emulando a los exploradores del siglo 19. En segundo lugar porque Internet, la literatura y el cine es la forma contemporánea del viaje, más evolucionado que el viaje físico, reservado éste para esas mentes simples que si no tocan la materia con sus manos son incapaces de sentir cosa alguna (ND : 167).

Le voyage mental assisté par Google est un aspect que nous avons abordé à partir du récit « Mutaciones ». Le fait de se mouvoir dans l'espace virtuel est également abordé dans la trilogie *Nocilla*, notamment à travers la récurrence de la thématique de la micronation liée à un espace tantôt géographique, tantôt virtuel. Les occurrences de cette thématique sont autant de tentatives de subversion de l'organisation étatique en place. L'espace virtuel apparaît donc, tant dans la trilogie que dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, à la fois comme un espace positif de liberté et de laboratoire expérimental.

À la place accordée dans ces romans à la description de l'espace, qu'il soit désert ou surchargé, il faut effectivement ajouter cet espace virtuel qui apparaît par touches dans l'œuvre de Fernández Mallo et devient l'un des axes fédérateurs d'*Alba Cromm*. Il faut dès à présent dissiper l'éventuelle confusion entre la notion de virtuel et de celle de fictionnel.

Jean-Marie Schaeffer, dans l'introduction de l'essai intitulé *Pourquoi la fiction ?*, les différencie de la manière suivante :

La « virtualisation du monde » n'est pas la même chose que sa fictionnalisation : le virtuel comme tel s'oppose à l'actuel et non pas à la réalité, seule la fiction peut être dite s'opposer à la réalité [...]. Les « réalités virtuelles » naissent avec les systèmes biologiques de représentation : toute représentation mentale est une réalité virtuelle. Il y a donc bien un lien entre le virtuel et la fiction : étant une modalité particulière de la représentation, celle-ci est du même coup, une forme spécifique du virtuel (Schaeffer, 1999 : 10).

L'espace virtuel est souvent présenté comme une réalité augmentée dans la mesure où il amplifie les territoires physiquement fréquentés par l'homme. Vicente Luis Mora reprend dans un article intitulé « Realismo aumentado » ce terme forgé par Luis Arroyo¹ pour définir ce rapport du roman au monde – le roman constituant l'extension du monde (Mora, 2006b).

L'influence sur la formation de l'identité de l'évolution dans le non-lieu² ou du *desespacio* (en tant que déracinement propre à l'exilé selon Claudio Guillén) a été déterminante à l'heure de dresser la typologie spatiale de ces romans. Michel Foucault, dans un entretien à propos de ce qu'il nomme l'hétérotopie, livre en 1967 cette réflexion à propos de l'évolution du rapport à l'espace : « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé » (Foucault, 1984 [1967] : 1). Si nous transposons cette affirmation datant de la fin des années soixante à l'époque actuelle, en l'appliquant à la prégnance actuelle des mondes virtuels dans le rapport quotidien à l'espace, il semble que l'hétérotopie en tant que « lieu de nulle part », et « sans coordonnées géographiques » (Foucault, 1984 [1967] : 4), capable « de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 [1967] : 5), prenne un sens, certes non développé par Foucault, mais sans conteste précieux au moment d'analyser les implications de cette réalité virtuelle propre à Internet dans l'écriture de fiction.

¹ Terme également cité par Fernández Mallo à la page 36 de *Nocilla Dream*.

² Rappelons que selon Augé : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Augé, 1992 : 130).

D'emblée, l'immersion ponctuelle ou prolongée dans l'espace virtuel comme espace de vie des personnages, présente le même type d'incidences que le « non-lieu » sur le déracinement identitaire. L'usage d'Internet, qu'il soit professionnel ou privé, la pénétration des mondes virtuels dans le quotidien, son statut ambigu d'espace non physique mais pourtant pénétrable a priori par tous, l'influence de ces technologies sur la perception du monde, sont des réflexions que ces romans ne cessent d'explorer.

Dans *Alba Cromm*, l'espace virtuel apparaît à travers la retranscription de mails, d'extraits de blogs ou d'articles de presse parus sur le net, sa double fonction de communication et d'information est donc représentée. Il se déploie jusqu'à occuper une place substantielle¹ dans le roman et modifie le rapport au réel des personnages.

La commissaire de police Alba Cromm travaille dans le service de traque des pédophiles sur le net. Dès les premières pages du livre, c'est le recours à l'avatar ou à la fausse identité qui lui permet d'approcher le pédophile et de l'arrêter par le *chat*, format d'écriture qui acquiert un statut particulièrement important de par son caractère récurrent mais surtout parce qu'il amorce et clôt le « dossier Alba Cromm ». Dans cet ouvrage, le *chat* fait à la fois partie de la sphère professionnelle² et de la sphère privée³. Il faut noter que les stratégies narratives mises en place dans ce roman qui pastiche la revue permet l'indifférenciation du dialogue supposé physique et de l'échange virtuel du *chat* ou du courriel. En d'autres termes, la retranscription des dialogues neutralise la distinction entre le contact physique et le contact virtuel.

Le monde virtuel se manifeste également à travers la transcription d'extraits du blog de la protagoniste – dont la plupart sont également disponibles sur le blog en ligne – et d'extraits de son journal intime. La distinction entre les deux modalités d'écriture repose visuellement sur une différence typographique qui relève d'une démarche communicationnelle distincte ; le journal représente l'intimité et le blog la publication⁴ susceptible d'être lue par tous. Le degré d'intimité livré à travers ces deux modalités de l'écriture de soi apparaît dans le geste physique d'une écriture à une main pour le journal intime et à deux mains pour le blog : « quizá ese desdoblamiento ha encontrado un canal de desahogo: en el diario me descargo para mí y en el blog me escribo hacia los demás. Un

¹ Dans *Alba Cromm* 23 fragments sur 113 reproduisent des formats de communication ou d'information propres à Internet, c'est le cas des extraits de blogs, des articles de journaux, des courriers électroniques et des *chats*.

² Exemples aux pages 25, 110, 126, 133 d'*Alba Cromm*.

³ Notamment lors de conversations avec des proches dont nous trouvons un exemple à la page 66.

⁴ Le fait de publier sur le blog correspond selon le personnage à un détachement, comme une sorte d'exorcisme proche de la démarche psychanalytique : « Al hacerlos públicos, ésa es una diferencia, ya no son míos » (*AC* : 26).

yo social y uno íntimo, uno exterior y otro interior, uno centrífugo y otro centrípeto » (AC : 27). À travers le blog mais aussi le *chat*, l'espace virtuel est considéré comme l'espace de la quête identitaire d'un moi qui se reflète sur l'écran de l'ordinateur. L'analogie entre la surface plane du miroir et celle de l'écran apparaît à plusieurs reprises sous la plume d'Elena, l'amie psychologue d'Alba, qui affirme sans détour dans son propre journal intime que « Los blogs son las páginas del yo¹ » (AC : 102). La praticienne envisage par ailleurs l'écriture rendue publique par le blog comme une éventuelle thérapie.

L'image du miroir, largement utilisée dans la fiction comme objet qui cristallise la problématique identitaire, symbolise souvent ce que Jacques Lacan nomme « le stade du miroir », pendant lequel l'enfant prend conscience, assez paradoxalement, par le dédoublement de son image dans le reflet, de son individualité propre et entière. Le recours à l'artifice de la représentation est selon la théorie lacanienne indispensable à l'évolution psychique de l'enfant. Michel Foucault utilise cette métaphore pour illustrer ce qu'il nomme l'hétérotopie, qui concorde nous semble-t-il tout à fait avec le rapport à l'espace qui s'articule dans l'espace virtuel du net :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent, utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de **cet espace virtuel** qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par **ce point virtuel** qui est là-bas (Foucault, 1984 : 3, nous soulignons).

¹ Il serait sans doute éclairant d'avoir recours à la distinction lacanienne entre le « je » (intérieur et inconscient) et le « moi » (qui se manifeste dans l'image sociale) pour illustrer la différence entre l'écriture du journal intime et celle du blog. En espagnol pourtant cette différence est neutralisée par le yo qui recouvre les deux instances.

Étudier l'espace virtuel comme étant l'un des espaces de la fiction mutante implique de bien différencier les diverses couches de simulacre. Cet examen nous semble toutefois indispensable car le virtuel apparaît non pas comme un espace de dissolution identitaire (non-lieu), mais au contraire comme le lieu de la recherche identitaire des personnages. Écrans et miroirs sont assimilables également dans leur fonction de reconnaissance. Lacan affirme que le stade du miroir n'est pas efficace s'il n'est pas accompagné de l'indispensable assentiment de l'adulte qui confirme que le reflet « est » l'enfant. Sur le blog, l'assentiment se démultiplie dans les commentaires des internautes, mais il s'agit bien du même type de reconnaissance sociale de sa propre identité.

La construction/dissolution de la subjectivité est une problématique qui occupe Mora tant dans son développement théorique que narratif¹. Dans le numéro 322 de la revue *Quimera* consacrée aux falsifications littéraires, Mora aborde longuement cette problématique et conceptualise cette construction d'une identité virtuelle en forgeant le terme *notredad*². La fragilité de l'identité sur le net (*nicks*, avatars) peut provoquer certaines dérives qui sont massivement évoquées dans ce texte et font dire au personnage psychologue à propos de la formation de l'enfant :

En vez de descubrir su sexualidad ante el cristal, como hicimos los adolescentes de anteriores generaciones, lo hacen ante el espejo de los ojos que observan, unas veces de amigos y otras de puros desconocidos (AC : 96).

L'attention est portée du début à la fin de l'œuvre sur les retombées psychologiques de ce complexe miroir sur l'enfant, car le *hacker* prétendu pédophile, qui a su déjouer les dispositifs technologiques les plus avancés, n'est en fait qu'un enfant. L'écrivain, interrogé sur la charge critique de cet ouvrage, exprime ainsi cette dérive :

Es lo terrible de *Alba Cromm*: que haya un niño que, debido a su inteligencia y sus habilidades informáticas sea el canal, absolutamente inocuo e inocente, por el cual el mal que le viene de la sociedad es devuelto a través de él, como si fuera una especie de espejo (annexe 29)

¹ Rappelons que sa thèse de doctorat, soutenue à Cordoue en 2009, s'intitule « *El yo penúltimo: Subjectividad y espejo en la literatura española de la posmodernidad (1978-2008)* ».

² Nous mentionnons d'ores et déjà cette notion mais nous l'étudierons plus en détail dans la partie consacrée aux supercheres littéraires, dans la troisième partie de cette étude.

Le choix de la dystopie permet également à l'auteur d'amplifier certaines problématiques actuelles : il explore les conséquences de ce frottement permanent entre l'humain et la technologie à travers le personnage de Nautilus, un posthumain chargé de garder la forteresse virtuelle d'un géant de l'informatique nommé Lesmer. Nautilus est un ordinateur qui a un âge et une histoire. Il est non seulement capable de converser en temps réel de sujets variés avec un humain, mais aussi de raconter des blagues ayant un rapport avec la conversation (AC : 218), de ressentir une émotion esthétique ou de citer, précisément, Lacan¹. Pourtant, personne ne peut le voir, ni le toucher, ni le sentir, car il ne peut quitter l'espace virtuel qui est selon le texte « una caverna adorable » (AC : 26). Le choix du nom des personnages avec lesquels la protagoniste a un lien uniquement virtuel, Nautilus et Némó, respectivement sous-marin et capitaine de *Vingt mille lieux sous les mers* de Jules Verne, établit une analogie, certes courante, entre le monde de la mer et la navigation sur Internet (on emploie aussi l'expression « surfer sur le net » ou *navegar* en espagnol) qui peuvent tout deux être assimilés à des espaces de l'hétérotopie foucauldienne (« Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence », Foucault, 1984 : 8) dans la mesure où ils représentent cet ancrage mobile, ondoyant, et parfois dangereux, dans le monde.

Alba Cromm, ainsi que l'ensemble des romans qui nous occupent, laissent apparaître dans l'espace de la fiction ces formes d'expression brèves et directes qui sont aujourd'hui le mode de communication instantanée par excellence. Le blog, le courriel, le SMS, le *chat* sont autant de micro-narrations permettant une (sur)communication en temps réel. Ces formes de communication répondent sans doute à l'urgence de commenter le réel depuis sa propre perception un monde soumis à une temporalité changeante, fugace, finalement temporaire. Par conséquent, il convient à présent, à partir de l'étude de l'espace dans le roman, d'analyser le traitement du temps, dans la perspective d'une très forte analogie entre ces deux instances.

¹ La citation, fait référence indirectement à la problématique du miroir évoquée plus haut : « el primer efecto de la imagen que aparece en el ser humano es un efecto de alienación del sujeto », (AC : 221).

Chapitre 3

Le présent continu

Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.

Michel Foucault, « Des espaces autres, hétérotopies ».

I. De l'hétérotopie à l'hétérochronie

Dans les romans de ce corpus, tout se passe comme si la focalisation sur l'ancrage spatial écrasait l'instance temporelle, la réduisant à son expression la plus brève qui serait l'instant. Chez les deux écrivains, les notions de temporalité et de spatialité sont étroitement liées, voire parfois indifférenciées, comme l'illustre cette proposition que Fernández Mallo livre dans *El hacedor (de Borges), Remake* : « un lugar en el que el tiempo se expande elásticamente sin dejar de ser un solo tiempo » (*HBR* : 76). Dans ses romans, la multiplication des références spatiales a pour conséquence l'éclatement temporel qui brise la progression chronologique d'un récit s'exposant dès lors comme une succession de séquences textuelles.

Chez Vicente Luis Mora, la réflexion sur la relation entre le temps et l'espace traverse son œuvre théorique (*Pasadizos*, 2008) mais également poétique : le recueil de poèmes *Tiempo* (2009), malgré le titre, explore davantage la thématique spatiale que temporelle¹. Dans *Circular 07*, c'est encore le caractère fragmentaire du récit qui brise la linéarité de la progresión temporelle. Le choix du présent comme temps dominant du récit tend à faire disparaître la distance entre temps de la narration et temps de l'histoire, et s'installe donc ce que Gérard Genette nomme « la narration simultanée » (Genette, 1972 : 229). La domination de l'espace et d'un temps présent est déjà l'un des signes distinctifs de la postmodernité : « A partir de aquí lo espacial se vuelve central : el presente se hace más importante que el pasado y conforma nuestro sentido del tiempo histórico ha cambiado,

¹ Voir à ce sujet la thèse de Jara Calles aux pages 600 et suivantes.

también lo ha hecho nuestro sentido del tiempo existencial » (Jameson, 2004)¹. Ce principe acquiert un écho particulier si nous considérons l'espace virtuel comme hétérotopie impliquant inéluctablement l'hétérochronie, un temps hors de la temporalité et qui devient chez Michel Foucault l'un des signes de la modernité :

En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, et bien, tout cela appartient à notre modernité. (Foucault, 1967 : 6)

Michel Foucault se réfère ici à la bibliothèque ou au musée mais Internet, en juxtaposant et en accumulant des images de tous temps, fonctionne rétrospectivement comme l'exemple paradigmatique de l'hétérochronie. Comme dans les romans, l'accumulation du temps à l'infini conduit non pas à une perte de cohérence, mais à la mise en place d'un schéma temporel différent de la traditionnelle progression linéaire, menant à une sorte d'indifférenciation entre temps et espace. C'est également ce que propose déjà Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (1978) en forgeant le terme de « chronotopie » qui met l'accent sur cette indissociabilité entre les deux instances. Il est intéressant de remarquer que la notion chronotopique est elle-même empruntée à la théorie de la relativité d'Einstein, comme le souligne Tara Collington dans l'essai intitulé *Lectures chronotopiques* : « Désormais l'espace en soi et le temps en soi sont condamnés à s'évanouir comme des ombres, et seule une sorte d'union des deux gardera une réalité indépendante ». (Collington, 2006 : 25-26).

À partir de ces constats théoriques, il nous faut isoler à présent les stratégies narratives qui permettent au roman « d'aplanir le flux du temps en un présent continu »². Comment ces romans tentent-ils de rendre la manifestation immédiate du temps présent ? Dans quelle mesure ces romans répondent-ils à cette réduction de la temporalité au temps

¹ Dans le domaine français nous pouvons citer la simultanéité comme caractéristique des « temps hypermodernes » de Gilles Lipovetsky qui observe dans les bouleversements artistiques la prédominance de « la sensation, la simultanéité, l'immédiateté et l'impact » (Lipovetsky, 1983 : 139), caractéristiques que nous trouvons également dans la transcription de l'émission « Sur la télévision » de Pierre Bourdieu. Il faut lier cette perception non-linéaire du temps à la mise en péril de l'idée de progrès infini qui surgit après la deuxième guerre mondiale et par conséquent la tendance à la substitution du continu par le discontinu. (Lyotard, 1979 : 65).

² Traduction d'une expression de Zygmunt Bauman tirée de *La postmodernidad y sus descontentos* (Bauman, 2001 : 114).

présent, et par conséquent à un degré zéro de la fiction qui tendrait vers la coïncidence temporelle entre le récit et l'histoire ?

II. Fictions en temps réel

Si l'on suit les théories que Gérard Genette expose dans *Figures III*, l'anachronie est presque une convention, tout du moins une tradition, dans l'exercice narratif. En revanche, en termes d'ordre, la parfaite coïncidence entre récit et histoire, soit le degré zéro de l'écriture, est une pratique que le narratologue considère comme étant plus hypothétique que réelle. La transposition de cette même notion dans le champ de la durée donne dans la terminologie genettienne ce que l'analyste nomme le récit isochrone :

[...] un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée/longueur de récit resterait toujours constant. Il est sans doute inutile de préciser qu'un tel récit n'existe pas, et ne peut exister qu'à titre d'expérience de laboratoire [...] un récit peut se passer d'anachronies, il ne peut aller sans anisochronies, ou, si l'on préfère (comme c'est probable), sans effets de rythme (Genette, 1972 : 123).

La coïncidence entre temps du récit et temps de l'histoire, que nous pourrions traduire dans le roman par une volonté d'authentifier le récit de fiction en le plaçant dans une saisie du présent, est, pour le narratologue, une aporie.

Quel est donc le rapport à l'instance temporelle et, plus précisément, à la durée au sein d'un récit qui se défait des instances de linéarité et de continuité, renonçant du même coup tant à la chronologie qu'à l'anachronie ?

II.1 *Circular 07*, une incitation à penser le présent

La représentation du temps dans *Circular 07* s'inscrit dans le sillage des théories postmodernes par un usage dominant du présent dans un contexte fragmentaire, mais dont l'agencement présente des singularités qu'il convient d'analyser. L'ancrage dans l'actualité est d'abord manifeste à travers l'incursion du document pseudo-factuel, non pas présenté

comme une archive (témoin du passé), mais comme une nouvelle (témoin du présent), et qui apparaît dans le texte sous la forme par laquelle nous le percevons dans la réalité. Nous pouvons mentionner ici l'extrait de blog, le SMS, la conversation instantanée (MSN, *chat*), le mail, l'extrait d'articles de journaux ou de programmes radiophoniques, livrés dans le texte non pas sous forme d'allusion ou de commentaires, ni même de description, mais selon la mise en espace textuelle propre à ces modes communicationnels, dans un effort d'effacement de toute instance intermédiaire. Ces stratégies narratives, qui reflètent une modalité communicationnelle propre à notre temps, émaillent le texte mais ne sont pourtant pas majoritaires. Le dialogue, sous la forme de conversations directes ou téléphoniques, occupe une place plus importante¹. Si le discours direct prend la forme conventionnelle d'un échange entre deux personnages – c'est le cas de la série sur les visites d'appartement ou les conversations téléphoniques –, le tiret introduit majoritairement le monologue qui engage la communication réflexive ou le dialogue avec soi-même, comme nous pouvons le constater dans le fragment suivant :

-Sí, yo también creí que esto era el paraíso, pero después de tres años viviendo aquí, ya sé que no hay paraísos. En Madrid libertad y soledad se confunden... Si se es una persona triste, un desplazado, un solitario, en Córdoba los demás rápidamente le rechazan: es uno menos. En Madrid, es uno más (C07 : 167).

Le monologue introduit par le tiret indique un échange qui s'amorce ici avec l'adverbe affirmatif comme une réponse à une question posée lors d'une conversation que le lecteur ne connaîtra pas. Malgré l'absence de contextualisation, un interlocuteur apparaît donc à travers cette affirmation, ainsi que l'adverbe « también » impliquant une altérité qui restera elle aussi inconnue jusqu'à la fin de ce texte, qui se termine par : « gente a la que no le preocupa, no lo dudes, quién seas tú » (*ibid.*). L'ambiguïté entre adresse à autrui (interlocuteur ou lecteur) ou adresse à soi-même ou celle entre discours oral, écrit ou intérieur, se maintient donc à l'heure de décider du statut du texte, du fait de l'absence de réplique. Le lecteur restera dans cette indifférence qu'évoque précisément cet extrait. Ces signes placent pourtant la situation d'énonciation dans le discours direct, dont l'immédiateté est soutenue par une série de déictiques spatiaux-temporels tels que « esto », « aquí », « ya », ainsi que le recours au présent, qui actualise la situation. L'interlocuteur

¹ Même si le dialogue semble être la forme la plus proche de l'isochronie entre temps et récit, Genette affiche à cet égard de grandes réserves mais convient cependant qu'« il n'y a donc dans le dialogue qu'une sorte d'égalité conventionnelle entre temps du récit et temps de l'histoire [...] » (Genette, 1972 :123).

étant absent de la narration, cet acte de communication apparaît comme une réflexion qui présente un lien manifeste avec la seule situation d'énonciation transmise au lecteur : celle de vivre à Madrid.

La répétition de ces prises de parole solitaires, récurrentes dans ce texte, réfute en tant que répétitions de pauses dramatiques, la conception postmoderne d'un recours au présent dont le caractère instantané serait nécessairement le signe d'une urgence, d'une panique (Virilio, 2005 : 11), et donc d'une succession sans cohérence d'instant, que Paul Virilio décrit de la manière suivante : « De ce temps réel qui efface tout durée au seul profit du présent, du direct de l'immédiateté, d'un temps zéro... contraction du *live* et du *life*... » (Virilio, 2000 : 54).

Au sein des fragments narratifs, dominants dans *Circular 07*¹, le recours au présent (à la troisième personne et plus rarement à la première personne) est massif. L'auteur a recours au passé simple mais de manière résiduelle, dans quelques fragments seulement. Pourtant, là encore, l'immédiateté du récit transmise par le caractère fragmentaire et par l'emploi du présent ne véhicule pas une surcharge d'informations menant au chaos décrit plus haut, précisément à cause de la prédominance du verbe de perception et de réflexion sur le verbe d'action. Le verbe *pensar*, toujours conjugué au présent, apparaît avec une fréquence digne d'être remarquée, dont voici quelques exemples tirés du texte :

Mundos en construcción, **piensa**, como novelas en marcha (C07 : 56).

[...] y jamás he visto a alguien que no pareciera deprimido o extremadamente cansado, **piensa** para sí el joven psiquiatra (C07 : 58).

Nadie pide silencio. La canción, **piensa**, debe escucharse en todas las casas (C07 : 59).

Aquel que va adelante, **piensa** mientras enciende un pitillo, debe ser Juan (C07 : 87).

Esa agua corre sucia y gris bajo las nubes, **piensa**, puede ser la misma con la que ella se ha lavado al despertarse [...] (C07 : 137).

¹ Nous avons pu constater que 30,18% des fragments étaient des séquences narratives.

À la réitération du verbe *pensar*, qui se détache, souvent isolé entre deux virgules, il faut ajouter le recours très fréquent à d'autres verbes tels que *suponer*, *creer*, *ver*, *saber*, *oír*, *mirar*, *escuchar*. Nous pouvons donc avancer que quelle que soit la focalisation narrative (interne ou externe), les fragments narratifs de *Circular 07* se saisissent dans leur grande majorité de la pensée du présent et non de l'action du présent. L'absence de verbes d'action, et donc de mouvement, implique une absence de tension dramatique qui traverse toute l'œuvre dans laquelle, à proprement parler, il ne se passe rien.

-Pues yo lo que creo es que hay que pensar en el presente, pero dejando aparte la idea de usar presente como sustantivo; creo que es mejor utilizarlo como adjetivo, y hacer hincapié en el sustantivo que lo acompaña. Lo que quiero decir, perdonen si parezco confuso, es que debemos dejar de pensar ya sobre el presente; lo que deberíamos hacer es pensar sobre el tiempo presente, sobre el sistema sanitario presente, sobre el dinero presente, sobre la educación del presente, sobre los escándalos inmobiliarios del presente, sobre la realidad presente (C07 : 44).

Ce texte a pour titre le nom d'une bibliothèque de la périphérie de Madrid, mais porte également le sous-titre « [Poética #] » et acquiert donc, même s'il est mêlé au texte de fiction, le statut de clé herméneutique à l'heure d'appréhender l'approche temporelle de *Circular 07*.

Pourtant, si le niveau de simultanéité du récit dépend du degré d'implication diégétique du narrateur, n'est-ce pas une aporie fictionnelle que de tendre à la fois vers le vraisemblable et l'immédiat et de placer l'instance narrative du côté de l'omniscience ? Le recours au présent et les différentes stratégies qui visent à rendre le récit le plus actuel possible impliquent un narrateur intradiégétique et même homodiégétique : c'est le cas au sein des récits à la première personne (« Pues yo lo que creo es que... »)¹. Pourtant, les nombreux récits à la troisième personne ainsi que la focalisation interne induite par les verbes de pensée placent le narrateur dans un niveau extradiégétique (hétérodiégétique) dont l'omniscience psychique empêche a priori l'objectivité et l'immédiateté revendiquées dans l'ensemble du texte.

Gérard Genette indique cependant que le présent employé en relation hétérodiégétique peut acquérir dans certains cas une valeur intemporelle. Il cite deux

¹ Selon Gérard Genette « en relation homodiégétique, la valeur de simultanéité passe au premier plan, le récit s'efface devant le discours et semble à tout moment basculer dans le "monologue intérieur" » (Genette, 1983 : 54).

exemples fort éloignés l'un de l'autre : l'histoire drôle et *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet. Mais il nuance cette valeur intemporelle (attribuée aux *Gommès*) dont l'effet « narration simultanée » est indéniable :

Il me semble néanmoins que l'effet, si j'ose dire, d'homodiégétisation n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui – pense inévitablement le lecteur – ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche [...] (Genette, 1983 : 55).

Il conclut ce passage en affirmant que l'emploi du présent « suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse » (*ibid.*). Revendiquer la simultanéité tout en situant la voix narrative à l'extérieur de la diégèse dans le cas des récits à la troisième personne¹, semble donc effectivement problématique par rapport aux catégories narratologiques conventionnelles, pourtant croissantes dans la fiction contemporaine. L'obstination avec laquelle l'auteur de *Circular 07* tente de se saisir du présent par la fiction, et de résoudre ainsi l'inextricable rapport entre fiction et réel, est constante. Mais point de naïveté dans l'effort de cet auteur qui sait exposer ponctuellement, dans un jeu métatextuel évident, l'impossible coïncidence qui serait à l'œuvre dans l'écriture simultanée :

Bajo la vista y sigo escribiendo. En el tiempo que he terminado la última frase se ha sentado a mi lado. Transcribo ahora :

-Hola.

-Buenos días. ¿Está escribiendo?

-Sí bueno ahora sólo copio. A veces el libro es así. Sólo recogo.

-Entonces, ¿yo salgo en él?

- Sí, ahora mismo está saliendo, y seguirá si habla despacio (*C07* : 141).

Comme l'illustre cet extrait que Genette taxerait sans doute « de laboratoire », l'écriture est au mieux consécutive, jamais simultanée. Toutes les stratégies, y compris métafictionnelles, déployées dans la fiction dans le but de « prendre l'instant à la gorge »² semblent vaines, dans la mesure où le travail d'écriture exige ce temps de médiation, si

¹ Nous excluons ici le cas des dialogues dont le caractère direct suffit à justifier la narration simultanée.

² Nous empruntons en la modifiant l'expression de Mallarmé « l'instant pris à la gorge » cité par Dujardin dans le *Monologue intérieur*, lui-même repris par Cohn dans *La transparence intérieure*, à la page 218.

court soit-il, qui la séparera toujours du présent¹. C'est d'ailleurs peut-être la spécificité de la littérature si on la compare à d'autres moyens de reproduire le monde (enregistrement sonore ou vidéo). C'est en tout cas ce que constate Dorrit Cohn dans *Le propre de la fiction*, ouvrage dans lequel elle consacre un chapitre à ce cas particulier qu'elle considère d'abord comme une « déviance » et une « catégorie non reconnue », puisque ce n'est que fictionnellement que l'écart entre la narration et l'action peut être réduit à zéro. Dans le but d'étendre les catégories narratologiques et de normaliser cette stratégie narrative qui est, selon, elle « innovante », elle en fait une modalité temporelle spécifique à la fiction qu'elle nomme « présent fictionnel », modalité qui permet que « l'hiatus temporel présent dans ces narrations simultanées, entre le moi qui raconte et le moi qui vit [soit] réduit à zéro : le moment de la narration est le moment de l'expérience, le moi qui raconte est le moi qui vit ces expériences » (Cohn, 2001 [1999] : 165). Pourtant, Dorrit Cohn restreint l'usage de ce présent fictionnel au récit à la première personne.

Dans les séquences textuelles de *Circular 07*, la contamination par contigüité fonctionne une nouvelle fois, le temps présent employé sous le régime de la première personne (monologue et dialogue) fonctionne de la même manière que le temps à la troisième personne.

Les différentes stratégies narratives mises en œuvre dans *Circular 07*, en particulier cet usage spécifique du présent allié à une neutralisation de l'action, vont donc dans le sens de cette prise du réel dont nous avons déjà parlé, mais en plaçant le récit de fiction sous l'égide de l'observation et de la pensée, et non dans le déferlement d'actions décousues. Ce présent de la pensée permet en fait d'établir cette continuité entre « réalité extérieure et intérieure, entre compte rendu et réflexion » (Cohn, 2001 [1999] : 166) qui, comme nous l'avons vu, ne va pas de soi dans le récit conventionnel et traditionnel. À partir de l'analyse de l'espace, nous avons constaté que *Circular 07* mettait le texte en mouvement perpétuel, et il semble que ce soit cette dichotomie entre l'ancrage dans un monde perpétuellement agité et les pauses qu'implique l'incursion constante de la réflexion qui fasse la spécificité de cette collection de textes proposant une réflexion au présent sur le temps présent.

¹ « Vivre d'abord, raconter ensuite » est la proposition, irréfutable bien que problématique dans le champ qui nous intéresse, qui amorce la réflexion de Dorrit Cohn sur ce qu'elle nomme « la déviance de la narration simultanée » (Cohn, 2001 [1999] : chapitre VI). L'inévitable postériorité de l'acte d'écriture devient même dans le titre du premier tome de l'autobiographie de Gabriel García Márquez *Vivir para contarla*, un rapport de finalité.

II.2 Temps et récit dans la trilogie *Nocilla* : docufiction, autofiction ou postfiction ?

Dans l'épilogue de *Nocilla Dream*, intitulé « Créditos », l'auteur définit ainsi le premier volet de la trilogie :

Aunque, como sabemos cuanto existe está hecho de ficción, algunas historias y personajes han sido directamente extraídos de esa « ficción colectiva » a la que comunmente llamamos « realidad ». El resto, de aquella otra ficción personal a la que solemos denominar « imaginación ». Así el lector habrá encontrado biografías reales y públicas desviadas del original, y biografías ficticias que han ido a converger al cauce de otras reales, componiéndose de esta manera la « docuficción » en la que viene a constituirse *Nocilla Dream* (ND : 220).

En employant le terme *docuficción* qui, en français comme en espagnol, désigne généralement des productions cinématographiques mêlant le documentaire avec des scènes fictionnelles, Fernández Mallo place son écriture sous la double modalité du fictionnel et du factuel. Ignorer la frontière qui sépare les deux modalités est un parti pris que Fernández Mallo présente comme allant de soi (« como sabemos »), il insinue par ces mots que c'est par ailleurs l'unique façon d'être fidèle à une réalité définie comme « ficción colectiva ».

À un premier niveau, le récit s'articule effectivement autour de l'alternance de récits de fiction et de fragments factuels (articles scientifiques, répliques de films, extraits d'interviews, etc). Dans le cadre d'une réflexion sur l'ancrage temporel du récit, nous soulignerons simplement que là encore, c'est le frottement des deux modalités qui active une contamination mutuelle : le texte de fiction fait entrer le factuel dans un régime de fiction et l'incursion du document authentique fonctionne comme un « effet de réel » par rapport à la narration fictionnelle.

Au niveau des fragments narratifs, majoritaires dans la trilogie, l'accumulation d'ancrages spatiaux référentiels place déjà le récit sous le régime du vraisemblable. Mais il faut à présent nous arrêter sur le traitement du temps afin de mesurer le degré d'immédiateté qu'offrent ces textes.

L'analyse de l'espace dans la trilogie a débouché sur le constat d'un ancrage spatial nettement tourné vers le lieu vide, voire désertique, que nous avons qualifié de

« désaffecté ». Contrairement au traitement particulier du temps dans *Circular 07*, contrairement à cette tension vers une réduction à zéro de l'écart entre temps de la narration et temps de l'histoire, contrairement à ce que nous pourrions attendre de la structure extrêmement fragmentée sur laquelle repose la trilogie, l'analyse de l'instance temporelle se trouve être relativement conventionnelle. Nous remarquons une prédominance du présent qui prend la forme du présent de narration – et non pas du présent d'énonciation comme dans *Circular 07* – : « Falconetti llega a las 6 de la tarde al álamo al que encontró agua, se detiene bajo su sombra, deja el macuto verde y se tumba apoyando la cabeza sobre él » (*ND* : 41), ou encore du présent gnomique : « Este álamo americano que encontró agua se halla a 200km de Carson City y a 218 de Ely; merece la pena llegar hasta él sólo para verlos detenidos y a la espera del movimiento » (*ND* : 23).

Les mêmes choix sont opérés dans le reste de la trilogie, et la progression chronologique est maintenue au sein des séquences diégétiques, en dépit des entraves que constituent la fragmentarité – particulièrement la multiplication des diégèses – et l'incursion de séquences qui n'appartiennent pas au domaine de la fiction.

Une digression par rapport à ce modèle reste cependant à analyser. Nous voulons parler ici de la première partie de *Nocilla Lab* intitulée «Motor automático de búsqueda ». Les soixante-cinq pages qui constituent cette partie ébranlent vivement plusieurs instances de la narration, notamment l'instance temporelle. Le récit se présente comme un bloc de texte uniquement ponctué par des virgules. Le discours direct est introduit non pas par un saut de ligne et un tiret, mais par une majuscule. Ces perturbations de la ponctuation scandent un récit à la première personne «[...] yo podría haberle seguida la pista a este hombre [...]» (*NL* : 13) où se mêlent présent, futur, imparfait, conditionnel, passé composé, passé simple, subjonctif présent et passé, plus-que-parfait avec un ancrage du récit premier au présent et des récits enchassés aux temps du passé. La multiplication des temps, censée ordonner la chronologie, participe ici à un chaos narratif qui repose sur la prolifération des déictiques temporels indéfinis. Ces derniers brouillent la progression, en particulier par le foisonnement de l'adjectif démonstratif *aquel*, « aquel escritor », « aquel artículo », « aquel bar », « aquella gata », « aquellas notas », « en aquella época », qui ne fait référence dans le texte qu'à ce passé indéterminé, fait de différentes strates temporelles et spatiales qui s'accumulent et se chevauchent¹. C'est au lecteur que revient le soin de reconstituer une chronologie saturée par des indications telles que « algún día », « años

¹ Nous avons observé quatre ancrages spatiaux différents qui sont la Sardaigne, la Thaïlande, Las Vegas et Saint Jacques de Compostelle.

atrás », « muchos días después », « hacía muchos años », « hacía poco tiempo », « hasta el momento », « ese día », « mucho tiempo después » qui rendent la situation d'énonciation, indiquée plusieurs fois par l'adverbe « ahora », fort difficile à saisir. Même lorsque ces déictiques sont précis (« hacía 4 años », « a los 4 días », « en concreto un año y nueve meses »), la confusion temporelle à l'œuvre dans l'ensemble des soixante-cinq pages les rend inopérants et même contre-productifs. Ils peuvent être dans la même section tantôt lointains et approximatifs, tantôt extrêmement précis comme le montrent les deux exemples suivants :

[...] no en vano fue uno de los obreros que contribuyó, **en la década de los 70**, a su construcción, llega a su calle, busca las ventanas de su piso en el conjunto de bloques de edificios, observa las fachadas detenidamente **un par de segundos, 7 segundos, 15 segundos, 1 minuto**, y dice dirigiéndose a la cámara, No lo sé, no lo sé [...] (NL : 13, nous soulignons).

[...] ahí está sin ir más lejos la Biblia, cosas cotidianas que una vez filmadas y montadas generan una especie de poesía del propio tiempo, es decir, de silencio, de lo pastoso y neutro al mismo tiempo, por eso tomaba **18 años atrás** cada día Coca-Cola con limón en su propia botella, por eso en Las Vegas, **2 años antes** de llegar a aquel bar de una isla al sur de Cerdeña que se parecía mucho a otro de las Azores, dejé sobre la mesilla de noche ese libro (NL : 44, nous soulignons).

Le chaos temporel à l'œuvre dans la première partie de *Nocilla Lab* trouve des antécédents dans la littérature sous la forme du monologue intérieur. Dans la mesure où aucune adresse au lecteur ni aucune référence à un auditoire n'apparaissent, nous pouvons identifier ce texte comme un monologue intérieur dont le bouleversement chronologique indiqué plus haut est aussi le signe¹. Selon la typologie qu'apporte Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*, ce texte correspond à un « vrai » monologue intérieur : « Mais dans les vrais monologues intérieurs la suite temporelle des événements passés fait place à la succession temporelle des instants du souvenir présent, et le passé se trouve ainsi radicalement dissocié de toute chronologie » (Cohn, 1981 [1978] : 207).

¹ Nous pouvons en effet appliquer à ce texte la définition qu'Édouard Dujardin donne du monologue intérieur : « discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime », *Le monologue intérieur*, p.59, cité dans Cohn, 1981 [1978] : 204-205.

La linéarité du temps est ici brisée, en morceaux, et même le lecteur le plus scrupuleux échoue s'il tente d'ordonner le chaos provoqué par la saturation d'indications temporelles et d'ellipses. Ces écarts de rythme qui syncopent véritablement la progression du récit confèrent au texte cette anisochronie dont parle Gérard Genette dans *Figures III* (Genette, 1972 : 122), l'exact opposé du degré zéro ou de la narration simultanée dans la mesure où les événements éloignés heurtent les événements très récents. Il semble que nous nous situions donc au sein d'une stratégie narrative se trouvant aux antipodes de la simultanéité, poursuivie dans *Circular 07*. Pourtant, le choix de l'anisochronie chez l'un, et de la simultanéité chez l'autre, répond à la même volonté de présentation du réel.

Dans cette partie de *Nocilla Lab*, ce n'est pas le temps présent qui implique la simultanéité, mais plutôt l'ensemble de ces stratégies qui rendent visibles les mécanismes intérieurs et intimes de la formation d'une pensée et du fonctionnement de la mémoire. Ce processus amorce le dernier volet de la trilogie qui, même s'il reprend certaines caractéristiques formelles propres aux deux premiers volets (fragmentarité, introduction d'images et de documents factuels), constitue la genèse de cette trilogie. En choisissant comme amorce du troisième volet « una forma de narrar en la que el único criterio a seguir es la respiración del propio lenguaje » (*NL* : 25), Fernández Mallo pousse le roman et le récit dans leurs retranchements, et c'est ainsi que Cohn, après Butor, qualifie le monologue intérieur :

Quand un texte à la première personne ne manifeste aucune trace d'activité scripturale, ou de la présence en scène d'auditeurs fictifs, sans pour autant renoncer à la forme caractéristique de l'adresse orale, c'est le statut narratif lui-même qui est, pour reprendre la formule de Michel Butor, « laissé dans l'ombre » (Cohn, 1981 [1978] : 203).

Le monologue, tout comme l'isochronie narrative, participe donc de cette volonté d'infiltrer le réel, en émancipant le récit des filtres qui le régissent habituellement. Le choix de la première personne, l'évocation récurrente et mystérieuse du « Gran Proyecto » (la trilogie) et l'abondance de références (notamment culturelles et géographiques) associées à des stratégies propres au discours de la fiction (analepses, prolepses, ellipses, accumulation, etc.) nous font passer dans ce dernier volet du docufiction à l'autofiction. En effet, le télescopage de fragments factuels et de fragments fictionnels conduisent au docufiction que mentionne Fernández Mallo à la fin de *Nocilla Dream*, mais la forme du

monologue ainsi que la récurrence d'éléments référentiels, sont caractéristiques de la forme autofictionnelle, elle aussi à mi-chemin entre fiction et réalité.

Nous retrouvons ces ingrédients dans la définition que Doubrovsky donne dans *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels » qui s'accorde également avec la « triple identité » que Genette lui attribue dans *Fiction et diction* : le narrateur est à la fois auteur et protagoniste. Dans *Nocilla Lab*, le protagoniste se nomme Agustín et sa représentation graphique dans la bande dessinée qui clôture le livre nous confirme cette assimilation de l'auteur au protagoniste.

Dans *Le roman du je*, Philippe Forest propose de dépasser le terme d'autofiction par ce qu'il appelle l' « égo-littérature », ou encore « le roman du je », qui se donne à lire à la fois comme autobiographie et comme roman. C'est, selon lui, « par ce hiatus constitutif de toute forme de représentation que la vérité se manifeste sous forme de fiction » (Forest, 2001 : 16-17). Nous retrouvons donc dans la friction de l'instance factuelle et de l'instance fictionnelle cette volonté de rendre la vérité, volonté constatée chez les deux écrivains de cette étude.

L'instance temporelle en tant que ligne du temps impliquant la continuité est, dans la trilogie *Nocilla*, bouleversée par un ensemble de procédures visant à briser la progression linéaire (la multiplication des diégèses, l'introduction de fragments factuels, ou encore le recours au monologue intérieur), mais non à la détruire. La trilogie peut effectivement être considérée comme l'illustration pratique du concept de « postpoesía », que l'écrivain a théorisé dans l'essai éponyme publié en 2009. La postpoésie, dont le pendant romanesque pourrait être la postfiction¹, répond à ce que Fernández Mallo désigne comme étant « un caos organizado ». Cette notion provient de la théorie physique qui a révolutionné la pensée scientifique en affirmant que chaos et déterminisme n'étaient pas antinomiques, autrement dit, que toute situation visiblement chaotique, turbulente ou

¹ Nous ignorons volontairement le terme de « postlittérature » proposé dans l'essai de Richard Millet intitulé : *L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, terme par lequel il désigne sans humour ni discrimination « le cauchemar contemporain du roman » (Millet, 2010:13). Outre que les propositions de l'écrivain et éditeur français, par ailleurs lauréat du prix de l'essai de l'Académie française en 1994, nous semblent réactionnaires, catastrophistes et stériles, nous ne retiendrons pas ce terme, car nous soutenons que les mutations s'opèrent davantage à la notion de fiction qu'à la notion de littérature, dont la définition est beaucoup plus instable. C'est ainsi que contre la définition de la littérature comme monument historique, à conserver et à protéger, nous souscrivons plutôt à la définition qui assimile la littérature à un corps vivant, perméable à l'environnement extérieur, évoluant sans cesse, et que Terence Eagleton définit ainsi : « La littérature, au sens d'un ensemble de travaux de valeur assurée et inaltérable, qui se distinguerait par un ensemble de propriétés inhérentes, n'existe pas. La raison pour laquelle la littérature n'est pas stable tient à la fluctuation des jugements de valeur. » (Eagleton, *Critique et théorie littéraire. Une introduction* (1983), PUF, 1994 ; p : 12-13 cité par Yves Ansel dans Forest, 2005 :114-115).

relevant du hasard, répondait en fait à des lois physiques¹. Ce n'est donc pas en considérant isolément l'une des stratégies à l'œuvre dans la trilogie – stratégie qui, prise individuellement, ne constitue pas une pratique novatrice –, mais en analysant la concentration de ces différentes stratégies de déconstruction et recomposition que l'on comprendra l'altération, ou du moins la mutation du concept de récit narratif de fiction qui en découle : « Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas » (Fernández Mallo, 2009 : 37). Chez cet écrivain, cette démarche ne provient pas d'une volonté expérimentale, et encore moins révolutionnaire ou avant-gardiste, mais répond au contraire à la perception singulière qu'il a du monde². Ce que nous appelons la postfiction serait cette littérature monstrueuse en tant qu'elle présente une difformité, une anomalie, issue de son caractère centripète, capable d'absorber ce qui lui vient de l'extérieur. La littérature selon Fernández Mallo est comme un chewing-gum; elle peut-être transformée, déformée, étirée, sectionnée ou étendue à l'infini sans cesser d'être elle-même (Fernández Mallo, 2009 : 47)³.

Il faut pour finir établir une distinction franche entre le récit simultané, qui se charge de la perception discontinue et paratactique du temps présent, et le récit accéléré. Selon le sociologue français Georges Balandier, l'immédiateté est le régime temporel propre à notre ère :

La civilisation du numérique, du réel numérisé et de l'immatériel est une civilisation qui fonctionne par suites d'instant. J'existe dans une succession de moments, de situations par lesquelles je me définis. En ce sens, l'individu est en quelque sorte segmenté, établi dans des engagements rapidement successifs (Balandier, 2009 : 105-106).

¹ Nous reviendrons sur cette théorie ainsi que sur les incursions de la science dans le roman dans la deuxième partie de cette étude.

² Selon les dires de l'auteur, son écriture est définitivement ancrée dans le présent et le réel : « Es una forma totalmente realista de narrar. Es como yo vivo, no sé cómo vivirán los demás, pero creo que vivirán de una manera parecida a la mía. Por lo tanto, para mí es una forma de absoluto realismo. Lo que no es realista es plantear una novela como hace ochenta años, porque ya nadie vive así, eso sí es experimental » (entretien, annexe 30).

³ Dans la partie que l'écrivain intitule, non sans humour cette fois « metafísica del chicle », il ajoute également à la comparaison la propriété qu'a le chewing-gum d'être un simulacre d'aliment puisqu'il ne se consomme jamais tout à fait, malgré la transformation qu'il subit : « el paradigma de lo infinitamente transformable sin degradación » (*ibid.*).

Immédiateté et rapidité sont ici assimilées dans la même conception du temps. Par la mise en texte spécifique de l'instance temporelle, ces romans s'inscrivent effectivement dans cette prédominance de l'instant dont parle Balandier. Fernando Aínsa, dans sa contribution à l'ouvrage sur les nouvelles pratiques littéraires latino-américaines intitulé *Entre lo local y lo global*, signale la « rapidité » comme l'un des traits caractéristiques d'une nouvelle forme d'écriture dont il retire certaines constantes qui sont l'absence de description, l'action ininterrompue et accélérée, une prose paratactique et des dialogues brefs. Autant d'aspects formels qui, en plus de nous rappeler les spécificités du cinéma hollywoodien, contribueraient effectivement en littérature à une plus grande « rapidité » du récit. Les récits de ces corpus sont effectivement paratactiques, mais l'écart avec le récit « accéléré » se situe au niveau de la tension dramatique ou de la multiplication du conflit. Dans les romans qui nous occupent, la fragmentarité n'est pas au service d'une succession d'actions mais bien plutôt d'une succession de pensées comme nous l'avons vu dans *Circular 07* ou de descriptions chez Fernández Mallo. Ces récits mettent bien en texte une conception d'un temps synchrone ou immédiat mais en aucun cas rapide ou accéléré dans la mesure où les fragments apparaissent comme une suite de pauses dramatiques (« il ne s'y passe rien ») qui permet de dégager des instants vides, propices à l'intériorisation et à la réflexion sur le temps présent.

Conception du temps et subjectivité vont nous conduire à nous intéresser à présent aux singuliers personnages qui peuplent nos romans, personnages auxquels nous accéderons par ce poème de Vicente Luis Mora dans lequel le Temps, atteint de polymorphisme, devient sujet (*C07* : 208) :

CASA DE CAMPO. AUDITORIO

El tiempo que hay entre un coche y otro.

El que tarda la puerta del autobús Circular en cerrarse.

El que separa dos estaciones de metro.

El que existe después de la mujer hermosa que se te queda mirando, hasta que eres consciente otra vez de ti mismo.

El tiempo que hay entre una comida y otra.

Entre un beso y otro beso.

El que media entre el paso de un pájaro perdido y el siguiente.

Lo que va de una a otra primavera.

El necesario para que la hoja caída en el Retiro se disgregue entre todos los zapatos de Madrid.

El que hace que no recordamos a Judy Garland.

El que estaríamos sin alcaldes.

El que viene pasando desde la última vez que alguien te dijo *te quiero* sin mentirte.

El tiempo que hace que tú no lo dices sin mentir.

El que falta para que encuentres a alguien que te entienda.

Ritmos para escribir libros.

Chapitre 4

Le personnage hors-champ

I. De la solitude au solipsisme : esquisse du personnage mutant

Les personnages qui peuplent les territoires hétérotopiques et hétérochroniques des romans mutants de ce corpus ont en commun leur solitude. Tant dans les romans de Mora que dans ceux de Fernández Mallo, l'espace semble envahir la page, confinant le personnage à la marge, transposition du hors-champ cinématographique¹. La référence récurrente, tant thématique que formelle, à l'œuvre d'Antonioni dans les romans de Fernández Mallo nous autorise sans doute à emprunter au domaine du cinéma l'expression. Il semble en effet que les personnages qui habitent les espaces désaffectés des films du cinéaste italien aient de nombreux points communs avec ceux qui demeurent dans les romans que nous étudions. À propos de *L'avventura*, Benjamin Delmotte avance la technique du hors-champ comme décisive dans l'esthétique décalée de ce film :

[...] que l'origine et la destination des mouvements des personnages soit invisible (car hors champ) finit par rendre ces mouvements presque absurdes, comme séparés de leur but : les personnages tournent en rond sur l'île, en butant contre la frontière dessinée par la mer, et la finalité de leurs déambulations (retrouver Anna) disparaît parfois (Delmotte, 2012).

Au-delà du caractère fragmentaire et de l'absence de transition, au-delà du primat de la coïncidence sur la causalité, le personnage apparaît à peine esquissé par son auteur, comme privé de dessein, à l'écran chez Antonioni et sur la page chez nos écrivains. La multiplication des personnages implique dans ces romans la disparition du héros ou du protagoniste, central dans le roman réaliste du XIX^{ème}, et qui survit aujourd'hui dans le roman de genre (policier, historique ou best-seller). Dans *Circular 07*, le personnage n'accède souvent même pas à la personnalisation onomastique, devant se contenter d'un précaire pronom. Dans la trilogie *Nocilla*, la plupart des personnages réapparaissent selon la répétition de la trame narrative à laquelle ils appartiennent. En terminant une séquence,

¹ *Alba Cromm* est l'exception du corpus que nous traiterons à part à la fin de ce chapitre.

le lecteur n'est jamais sûr de le voir resurgir plus loin. Vicente Luis Mora, dans un article sur *Nocilla Dream* paru dans la revue *Quimera*, décrit ainsi le « personnel » de ce roman :

[...] sólo encontramos avatares o sombras sin personalidad, caracteres extremos o raros cuya esperpéntica peripecia vital está llenando la narrativa contemporánea y que toman su modelo de los poco creíbles “secundarios” de las series norteamericanas (Mora, 2006b).

En prise étroite avec les espaces deshabités dans lesquels ils évoluent, les personnages de ces romans apparaissent comme vidés de toute substance psychique, de toute moëlle héroïque, ce qui a évidemment une conséquence certaine sur la nature du réalisme déployé. Là encore, si, comme nous l'avons avancé plus haut, ces romans cherchent à saisir un réel contemporain, comment y parvenir par le biais de personnages sans épaisseur et par conséquent « peu crédibles »? Doit-on considérer ces personnages dévalués comme dignes héritiers (ou pâles avatars) des personnages sans qualités découverts dans certains romans de la modernité tels le Meursault de Camus (*L'étranger*, 1942), le Joseph K de Kafka (*Le procès*, 1925), le Plume de Michaux (*Plume*, 1938), le Bartleby de Melville (*Bartleby le scribe*, 1853) ou encore les personnages des pièces de Beckett ?

Nathalie Sarraute, figure de proue du Nouveau Roman français décrit dès 1950 dans *L'ère du soupçon* la « dégradation » du personnage de roman. Pour elle, ni l'écrivain ni le lecteur ne sont prêts, après la Seconde Guerre Mondiale, à croire que les héros bien bâtis du roman réaliste du XIX^{ème} siècle puissent dire quoi que ce soit sur la réalité :

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait se tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciler et se défaire (Sarraute, 1956 [1950] : 60).

De son côté, Alain Robbe-Grillet déclare dans *Pour un nouveau roman* que le personnage est tout bonnement périmé, et la tendance continuera à s'affirmer pour devenir monnaie courante dans les romans de la postmodernité. Richard Millet, dans l'essai critique intitulé *L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature* (2010), s'inscrit dans la

lignée des théoriciens catastrophistes¹ en désignant la postlittérature (chez lui, la totalité de la production romanesque contemporaine) comme l'assassin du protagoniste :

L'impossibilité de trouver dans le roman contemporain un personnage type qui ne soit pas seulement un « anti-héros » mais qui devienne représentatif, exemplaire, cette impossibilité relève-t-elle de la « mort de l'Homme » ou bien de l'impouvoir, de la faillite du roman, qui a fait déchoir le personnage de son rang au profit de l'anonymat ou de l'interchangeabilité des hommes? Faut-il voir dans le roman postlittéraire le lieu d'une indifférenciation comme solution finale de l'humanisme ? (Millet, 2010 : 45)

Dans une optique nettement moins défaitiste, Gonzalo Sobejano cite dans l'un de ses articles, Luis Goytisolo s'exprimant à propos de la condition contemporaine du personnage du roman du XX^{ème} siècle : « en la novela del siglo XX [...] el personaje deja de ser el señor del relato para constituirse en un elemento más de ese relato, de esa evocación de la realidad sensible que el autor recrea en el lector a través del texto escrito » (Sobejano, 2003 : 109). À l'absence de « protagonisme » de la galerie de personnages secondaires qui apparaissent, non dans la durée d'une évolution mais bien saisis dans l'immédiateté de leurs occupations quotidiennes, s'ajoute une solitude affectant, sous différents régimes, tous les personnages de ces romans.

Dans *Circular 07* et *Alba Cromm*, les personnages semblent souffrir d'une solitude subie qui découle d'une certaine condition urbaine contemporaine. En revanche, la solitude chez Fernández Mallo est le fruit de la marginalisation volontaire des personnages et elle est par conséquent davantage vécue comme un choix. À partir d'une classification des personnages des romans de ces deux écrivains, nous tenterons de déterminer si, sans aller jusqu'à souscrire à « la mort de l'Homme » que prophétise Millet, les personnages de ces romans sont le reflet d'un individualisme exacerbé qui réduirait la réalité à une vision solipsiste d'un réel uniquement palpable à travers le prisme des subjectivités ou, au contraire, si l'hétérogénéité énonciative est l'expression d'une voix chorale qui permettrait de dessiner depuis la multiplicité des points de vue, l'état d'une identité en mutation.

¹ Les théoriciens catastrophistes configurent une tendance critique de la postmodernité qui s'évertue à annoncer la fin des différentes catégories épistémologiques. Alexandre Gefen affirme cependant qu'il ne s'agit pas d'un penchant propre à l'époque moderne et dresse une liste proche de l'exhaustivité des discours sur la fin de la littérature à travers les âges dans un article intitulé : « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature » (Gefen, 2009).

II. De l'anonymat à la notoriété du personnage dans l'œuvre de Vicente Luis Mora

II.1 *Circular 07* ou l'ombre du passant

Dans *Circular 07*, chaque fragment s'ouvre, laisse entrevoir brièvement un personnage, puis se referme brutalement. Le mouvement perpétuel que nous avons considéré comme étant déterminant dans l'économie de ce texte s'applique au personnage, toujours capté dans l'instant (de son action ou de sa pensée) et jamais suivi dans sa trajectoire. Pierre Bourdieu, dans un essai intitulé *L'illusion biographique*, justifie le manque de continuité parfois choisi dans le genre autobiographique par une phrase qui s'ajuste particulièrement bien au traitement du personnage dans *Circular 07* :

Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations. (Bourdieu, 1986 : 71)

L'incongruité ou du moins l'invraisemblable de la trajectoire de vie linéaire est évidente dans ces textes, ne serait-ce que par la brièveté des apparitions des différents personnages. Les apparitions éphémères des personnages s'accompagnent d'un dépouillement identitaire, rendu particulièrement évident dans le choix onomastique. Lorsqu'ils sont désignés, ces personnages portent un prénom commun (María p.21, Juan p.23, 87), un diminutif¹ ou encore un surnom utilisé sur les messageries instantanées².

Mais dans la plupart des séquences narratives les personnages ne sont désignés que par un type ou une fonction (« la señora », « el artista » (p.65), « una señora rubia » (p.69), « el taxista », « el turista nórdico » (p.111), qui se réduit souvent au pronom personnel (« Ella le fue desvistiendo despacio... » p.150). L'identité du personnage disparaît parfois, l'auteur allant jusqu'à laisser le lecteur dans la plus grande ignorance, notamment

¹ Sans prétendre à l'exhaustivité, voici quelques exemples de diminutifs employés dans ce livre : Juanito (p.45), Gema (p.65), Miki (p.62), Curro (p.70), Pepe (p.124).

² p@com et d@rthv@dor (p.66), ju@carlos et laur@ (p.92)

concernant le sexe du personnage, comme dans l'exemple suivant : « Está en la cama escuchando el silencio » (p.59).

L'étude de l'espace dans ce roman nous a permis de constater un déplacement du centre de la ville vers ses périphéries ; un mouvement similaire concerne le traitement des personnages. Il ne s'agit plus d'une focalisation sur un personnage ou un nombre réduit de personnages, mais d'un *travelling* balayant sans individualiser la foule urbaine qui peuple Madrid, donnant la parole aux passants anonymes mais aussi aux vagabonds, aux drogués et aux fous. Cette dépersonnalisation par la prolifération de voix atteint sa limite dans les trois fragments suivants :

Hace dieciocho anillos vi desleírse varias puntas y quedarse yermas en apenas dos soles (p.142).

Soy viejo y no me importa ya ser pisado o ensuciado y no ver nada más que las gastadas suelas de los zapatos de los seres que me pisan (p.166).

Hay veces en noches de lluvia y atascos en que se pregunta qué le mueve (p.168).

Dans ces trois fragments la parole est donnée respectivement à un arbre, au macadam et enfin à une voiture, trois éléments constitutifs du paysage urbain.

Cette épuration à l'extrême du personnage participe d'une volonté de vue d'ensemble de la ville, donnant la parole, ne serait-ce que l'espace de deux lignes, à tous ceux qui l'habitent.

De la cacophonie urbaine émerge cependant une voix qui apparaît dans de nombreux fragments, celle du je, noyée dans la foule – « Un ruido terrible nos despierta y/o asusta a todos los viajeros del vagón » (p.148) ou dans son individualité : « Camino entre las callejuelas flanqueadas por las tumbas »¹ (p.113). Le choix de la première personne et de l'italique est commun à ce texte et à d'autres fragments. Cette typographie est également utilisée pour les fragments de type réflexif (p.57, 107, 153, 180, 212) qui se distinguent des autres par une mise en page singulière et l'absence de titre. Ces extraits en retrait par rapport aux autres fragments (spatialement et par la modalité d'énonciation) sont

¹ La solitude de la première personne est ici à nuancer dans la mesure où ce lieu est habité par les madrilènes disparus comme le suggère l'épigramme de Lautréamont : « Tus habitantes están muertos » (C07 : 113).

autant de fissures par lesquelles s'échappe la voix de l'écrivain critique qui livre par bribes le substrat théorique qui a donné lieu à ce livre¹.

Nous pouvons considérer l'italique qui apparaît ponctuellement dans certains dialogues, dans les passages essayistiques ainsi que ponctuellement dans certains fragments réflexifs comme le signe qui permet de reconnaître la voix de l'auteur. Cette proposition est par ailleurs soutenue par cette mention discrète et peu détaillée qui chapeaute le texte suivant (C07 : 33) :

CALLE CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA

[En este libro, la cursiva es mía]

Conecto la televisión. Un periodista de Telecinco acompaña a un minusválido en silla de ruedas por las calles de Madrid. En una acera hay varios andamios de construcción, de rígido azul. No puede pasar entre ellos. «Ea, a la calzada; y que paren los coches», dice. Intentan subir escalones, esquivar contenedores, superar desniveles. Él tiene un metro en sus manos y ante la atenta mirada del reportero, va midiendo las distancias que el acerado le deja a su silla. «He enviado cuarenta y ocho escritos a la Administración. Sólo tres eran felicitaciones por cosas que habían hecho bien. El resto eran denuncias». Con la cámara de fotos se detiene ante los lugares que no le dejan avanzar. Apunta y registra las barreras de Madrid. El periodista Enrique Obrero se extenua empujándole para sortear obstáculos. «Esta agencia de viajes me atendía en la calle», señala con el brazo. Mira con tristeza los coches aparcados que le impiden el paso. Esta ciudad, parecen decir sus ojos, está contra mí.

À la galerie de personnages s'ajoute la voix de l'auteur² qui se confond de temps à autres avec la voix d'autres auteurs, ou d'autres personnages. Grâce à des indications typographiques discrètes, l'univers de la fiction devient choral, capable de voir cohabiter les voix de la littérature (citations), la voix de l'auteur (italique) et celle des habitants de Madrid. Il faut donc nuancer l'anonymat qui semble se dégager de ce texte : il est vrai que les personnages sont très peu caractérisés mais ce choix s'inscrit dans une entreprise d'observation, d'enregistrement de la vie urbaine et d'intervention minimale du narrateur.

¹ Nous reviendrons sur les rapports entre littérature et essai dans la seconde partie.

² Pour illustrer encore l'infiltration de l'auteur parmi les personnages ajoutons que son reflet apparaît dans le personnage écrivain du métro déjà mentionné (p.140) ainsi que dans le personnage désigné comme VLM, dans le rapport de police également cité (p.29).

Par conséquent, l'anonymat sert cette tension vers le réel dont les habitants ne se donnent au lecteur que par le prisme de ce qu'ils veulent bien nous dire¹.

II.2 *Alba Cromm*, le retour du héros ?

L'« effet-personnage »² mis en place dans *Circular 07* consiste à privilégier la multiplication des points de vue (parmi lesquels celui de l'auteur) pour dessiner, comme dans un tableau impressionniste, « l'effet de Madrid »³, au détriment de l'individualisation d'un personnage. Le traitement des personnages semble fonctionner d'une manière diamétralement opposée dans *Alba Cromm*. Alba Cromm est sans conteste le personnage principal de ce roman. Contrairement aux ombres urbaines de *Circular 07* et à l'instar d'Emma Bovary ou de Thérèse Raquin, ce personnage porte un prénom et un nom qui donnent son titre au roman. Elle est l'objet d'intérêt central du texte et apparaît entourée par de nombreux personnages secondaires (Elena, Ezequiel ou Néo) qui gravitent autour d'elle pour lui donner l'étoffe de l'héroïne⁴.

En dépit des théories récentes de « péremption » du personnage littéraire contemporain et d'une dispersion de cette instance dans le premier roman de Mora, serions-nous face à un retour du primat d'un personnage voire face à un retour du héros ?

Il est d'emblée évident qu'Alba est beaucoup plus caractérisée que n'importe quelle figure de *Circular 07*. Les fonctions dont elle est investie lui accordent même un droit

¹ En la transposant au domaine de l'image et plus précisément du documentaire, nous pouvons rapprocher cette stratégie narrative du retrait de l'émission de télévision belge « Strip Tease », diffusée sur France 3 depuis 1992, dont le principe est de filmer des personnes de toutes classes sociales dans des situations de leur vie quotidienne sans aucune voix off ou commentaires, laissant le spectateur découvrir, grâce à une caméra très proche qui capte tensions du visage, balbutiements et soupirs des protagonistes. Des extraits de l'émission sont visionnables en ligne sur http://strip-tease.france3.fr/index.php?page=article&numsite=5630&id_article=33771&id_rubrique=5633, consulté le 03/07/2012.

² Nous reprenons ici la terminologie de Vincent Jouve développée dans *L'effet-personnage dans le roman*. Il dépasse l'approche psychologue (le personnage comme personne) d'une part, et sémiologique (le personnage comme signe textuel) d'autre part, en analysant les personnages du roman en termes d'effet sur le lecteur.

³ « Amén del ojo, que lo hay, se ha intentado primar el sonido como elemento definidor básico del objeto descrito en este libro, que no es tanto Madrid sino el efecto de Madrid » (*C07* : 104).

⁴ Dans les premières pages du roman, le journaliste chargé de constituer le dossier précise : « Algún nombre como el de Elena Cortés, la psicóloga amiga de Alba, es un seudónimo que hemos tenido que crear, ya que la persona real que hay detrás nos ha facilitado mucha documentación, pero ha querido permanecer en lo posible al margen de la historia, por comprensibles razones profesionales » (*AC* : 22). Le fait d'avouer ainsi l'invention du nom de l'un des personnages secondaires permet par contraste de légitimer celui de l'héroïne.

d'entrée dans la catégorie des « héros convexes », que Vincent Jouve oppose au « héros concave », glonflés d'exemplarité et agissant au service de l'idéologie dominante (Jouve, 1995). Effectivement, Alba est une commissaire de police chargée de faire triompher la loi et la morale. Spécialisée dans la traque des pédophiles sur Internet, elle protège les enfants, et acquiert par ces fonctions une valeur morale incontestable.

Cependant, le lecteur accède à la description physique de ce personnage par bribes. Il apprend à travers la précision des heures de course et de natation consignées dans son journal intime qu'elle est sportive (p.31) et par les carnets de son amie Elena ou du journaliste qui enquête sur elle, Ezequiel, qu'elle est séduisante : « Acabo de ver a Alba en las noticias de la tele, tengo que ponerle un e-mail para decirle que era imponente de guapa y de profesional ; daba miedo verla ahí, con el uniforme y tan seria, con el pelo recogido en una coleta » (journal intime d'Elena, p.33) ou encore « Qué ojos más bellos; hoy pude verlos bien, no son del todo verdes, ni del todo marrones, chispean, van chasqueando el tono según la luz que les rebote, verdean con la claridad, tienden al marrón con la aparición de la sombra » (carnet de notes d'Ezequiel Martínez, p.35).

La construction d'une héroïne (elle parvient à résoudre la complexe affaire Némó) à travers les différents commentaires médiatisés par ses propres écrits ou ceux des personnages secondaires inscrit Alba Cromm dans la lignée des héros dont l'irréprochabilité les hisse au statut de « champion » (Jouve, 1995 : 253-254). D'autre part, la caractérisation est complétée par la coopération du lecteur qui connaît (plus par le cinéma et les séries télévisuelles que la littérature, certes) ce personnage de femme commissaire courageuse et séduisante¹.

Un premier niveau de lecture porte donc à croire à un retour à l'exemplarité du personnage principal dans le roman, contre l'idée de dilution de cette instance dans le roman postmoderne. Pourtant, au lieu de la capture du dangereux pédophile, *happy end* qui aurait terminé d'inscrire le roman dans le genre du thriller, Alba et son équipe trouvent un enfant. Le dénouement de toute l'enquête se solde donc par un échec. De plus, de nombreuses failles dans l'identité du personnage permettent au lecteur d'accéder à un second niveau de lecture beaucoup moins lisse.

Il faut d'abord s'arrêter sur la complexité de l'instance de narration de ce roman. Rappelons que ce récit se construit à partir de l'agrégat de documents supposés factuels

¹ Nous verrons également les liens entre ce roman et l'esthétique du jeu vidéo (Alba Cromm comme reflet littéraire de Lara Croft) et du film d'anticipation dans la partie de cette étude consacrée aux références extratextuelles des romans.

provenant de sources différentes, l'identité de l'héroïne n'est donc pas livrée de manière homogène et complète par un narrateur omniscient, mais bien par les commentaires des différents documents qui font référence à la commissaire. C'est par conséquent à partir d'une identité à facettes, ou médiatisée que le lecteur doit construire le personnage. L'accès à l'identité par fractions et surtout par « personnages interposés » fragilise la stabilité du héros, lui-même pris dans le jeu de miroir que permet l'écriture de soi par le blog et le journal intime¹. L'identité d'Alba prend forme à travers le discours rapporté des personnages qui ont un lien affectif avec elle (Elena, Ezequiel) et qui sont donc beaucoup moins fiables pour le lecteur que le discours d'un narrateur omniscient digne de confiance. D'autre part, cette identité déjà peu solide vacille et se dissimule à plusieurs reprises.

Le premier fragment du dossier est un extrait d'une conversation MSN entre Alba et un suspect. La commissaire traque les pédophiles sur les forums infantiles en se faisant passer pour une jeune adolescente ou encore pour l'un des leurs, comme c'est le cas dans l'échange suivant (AC : 25) :

Chat privado. URL 43.567.76.787.99. 08/mayo.

Lolito —Nadie puede llamarse Alba Cromm.

Alba Cromm —Vaya, ¿cómo lo has sabido?

Lolito —Detecto a los mentirosos rápidamente. Yo también lo soy, teniendo estas aficiones, + vale serlo...

Alba Cromm —Bien.

Lolito —Pero el nombre está bien elegido. Provoca extrañeza, lejanía. Mezcla lo de aquí y lo de ahí.

Alba Cromm —Lo de aquí y lo de allá, eso es.

Lolito —Vamos al tema, ¿no? ☺

Alba Cromm —Te estaba esperando, pensé que ibas de vacile.

Lolito —Qué va. ¿Tienes fotos, AC?

Alba Cromm —Sí.

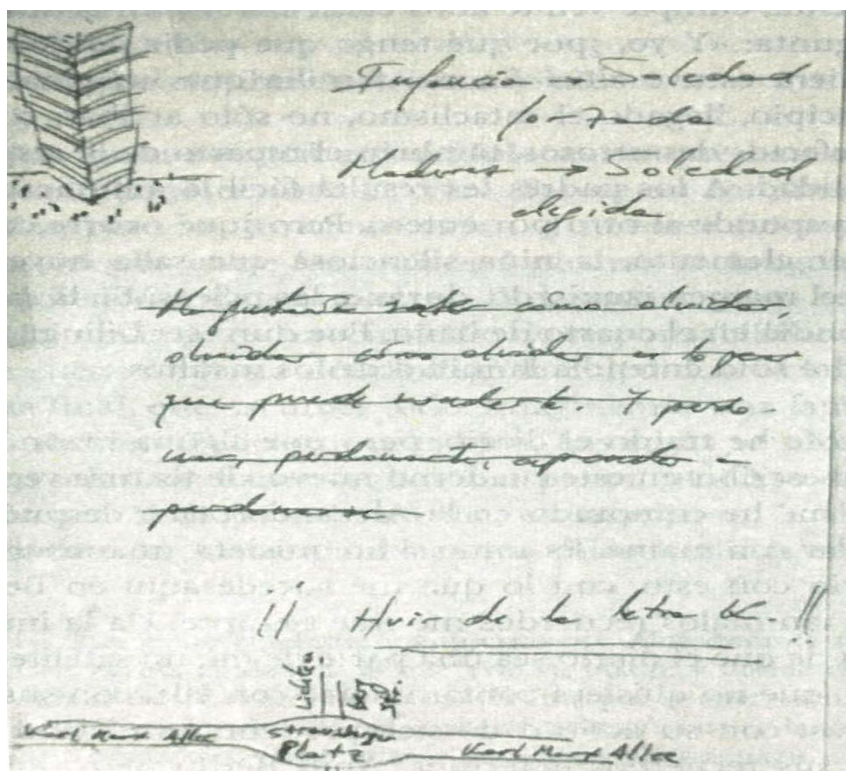
Lolito —Escribe algo más, macho, eres mudo? Cuántas tienes? Si tú me das un pack de 1.000, yo te doy las 3.000 que tengo. Algunas son las de siempre, pero tengo bastantes que no tiene casi nadie. En zip. 400 MB. Hay algún vídeo en formato avi.

Alba Cromm —¿De qué edad?

Lolito —Pequeñas, Alba Cromm, muy pequeñas.

¹ Voir plus haut la partie consacrée à l'étude de l'espace virtuel et de ses conséquences sur la construction de l'identité, notamment dans les différentes modalités de l'écriture de soi.

La réflexion de Lolito sur ce nom qui n'est selon lui pas vraisemblable, met en évidence les différentes couches de simulacre qui, dès les premières pages, s'amoncellent sur ce personnage. Il est vrai que l'héroïne porte un nom qui révèle une duplicité identitaire, avec un prénom hispanique et un patronyme aux sonorités saxonnes, dont l'orthographe même est remise en question à plusieurs endroits du texte¹. La solide cuirasse qui brille dans ses interventions publiques (rapports professionnels, télévision) s'étiole mais persiste dans la communication avec ses amis (Elena, Ezequiel, sa sœur). Pénétrer dans l'espace de son blog (intitulé « Alba Cromm y la vida sin hombres ») consiste pour le lecteur à faire un pas de plus dans l'intimité d'Alba puisqu'il révèle souffrance et solitude, notamment à travers l'évocation des souvenirs de guerre et de l'impossible communication avec l'autre. Sa solitude se manifeste jusque dans le billet le plus laconique : « No estoy en un pozo. Soy un pozo » (p.246). L'écriture du journal intime est là pour pallier cette solitude : « necesito escribir. Me siento sola » (p.138). L'une des pages de son carnet est reproduite à la page 140 :



¹ On apprend que son père est allemand et que sa mère, espagnole, vit en Allemagne. Mais la versatilité de l'identité est encore soulignée lors d'un échange MSN entre Alba et sa sœur qui se nomme Alexia Kromm (p.49, 66). Le lecteur apprend également par Elena qu'Alba a changé la première lettre de son patronyme mais que lors d'un passage à la télévision le nom « Alba K. » apparaissait en bas de l'écran (p.33). De même, dans un entretien publié par un journal ses initiales sont A.K (p.67) et Alba précise lors de la fin d'un entretien : « quería recordarle que se asegure de que, en todo momento, mi nombre aparece como Alba K. Aclare si le parece que lo hacemos por razones de seguridad aunque las auténticas razones son de anonimato » (p.57). Enfin, sur un forum juvénile, son identité de fillette se réduit à A@ (p.110). Il est donc à peu près impossible de fixer ne serait-ce que le nom de ce personnage.

La reproduction dans le roman de cette page permet au lecteur de pénétrer au cœur de l'incertitude et de la duplicité qui viennent entacher la fière apparence de l'héroïne. Cette page – si le lecteur veut bien la déchiffrer – confirme deux éléments essentiels dans la caractérisation de ce personnage : sa solitude et son rapport trouble à sa propre identité. La solitude apparaît en haut à droite de la page, comme une constante dans la vie de la jeune femme, de l'enfance à l'âge adulte. Le conflit identitaire exprimé ici et raturé¹, est mis en évidence par la confusion des pronoms (« sucederte », « perdonarme », « perdonarte », « perdonarse ») qui révèle le désordre de son nom, et le rapport compliqué qu'elle entretient avec elle-même et avec les autres. La répression, la résistance même, face à l'émergence de l'identité profonde se manifeste par les ratures et le désir de renier son origine, qui prend la forme d'un ordre urgent donné à elle-même avec la phrase « ¡¡Huir de la letra K !! ». La lettre K est la première lettre de son patronyme, héritage de son père allemand, qu'elle camoufle avec la lettre C. La reproduction d'une des pages de son carnet, bien au-delà de « l'effet d'archive » qu'elle implique, permet de rendre l'intimité de cette écriture de l'intimité, qui se manifeste dans toute sa complexité graphique par l'écriture schématique en haut de la page, les hachures, les points d'exclamations et les dessins, qui sont autant d'éléments de signification de ce texte.

Sous l'uniforme, l'héroïne incarnée apparaît dans les pages de son journal seule, vide, et la blessure profonde qu'elle semble porter se manifeste jusque dans sa chair avec l'évocation ponctuelle d'une gêne au bras qu'elle essaie de dissimuler. Les causes de sa blessure (psychique et physique), les profondeurs de sa conscience et ses travers les plus répugnants n'affleurent même pas dans l'intimité du journal pourtant présenté comme une prolongation de la conscience du personnage (« Da la impresión de que el diario sea una parte de mí, un satélite textual », p.139) et sont transmis par une voix extérieure. Ezequiel Martínez, le journaliste qui enquête sur Alba, soupçonne un membre de l'équipe d'Alba de voler les contenus pédophiles confisqués pour les revendre, il n'écarte pas la commissaire des suspects. Une ombre plane déjà sur la trop parfaite Alba, qui s'assombrit encore dans la situation limite de perte de contrôle liée à l'ébriété. Elena Cortès, son amie psychologue, relate dans son propre journal les confessions de la commissaire pendant une nuit d'ivresse sur ce qu'elle peut ressentir lorsque, chez elle, elle visionne les vidéos pédophiles qu'elle

¹ Le message raturé, qui apparaît au centre de la reproduction est le suivant : « Me gustaría saber cómo olvidar, olvidar cómo olvidar es lo peor que puede sucederte. Y perdonarme, perdonarte, aprender a perdonarse »

doit analyser pour son travail. Elena rapporte ainsi les paroles de son amie qui livre ce qu'elle ressent en regardant les scènes précédant l'acte sexuel perpétré sur un enfant :

Miraba en la pantalla los rostros tensos por el deseo, las sonrisas nerviosas, las entrepiernas progresivamente abultadas, las braguetas combadas y palpitantes, y estuvo masturbándose durante horas, cada vez más excitada por la lubricación y el vino. Ella me dijo que era el deseo ajeno lo que estimulaba el suyo. Estaba al decírmelo tan borracha y yo tan bebida, confusa, excitada y aturdida, que no podíamos analizar las frases : ella no filtraba su pensamiento y yo no podía pensar » (AC : 164).

Cet extrait fait brutalement dévaler à Alba la pente qui l'éloignera des sommets de l'héroïsme pour la réduire au statut d'infâme traîtresse. Pourtant, il ne s'agit ici que d'un commentaire rapporté par une amie, et les couches sont si nombreuses que cette révélation ne suffit pas à faire passer Alba du côté obscur, laissant le lecteur dans l'indécision de son jugement.

Les différentes modalités d'écriture qui construisent l'identité d'Alba Cromm participent à rendre le personnage beaucoup plus complexe et problématique qu'il n'y paraît. Ni vraiment héroïque, ni tout à fait mauvaise, tout comme la couleur changeante de ses yeux ou son propre patronyme, Alba a une identité indéterminée. Dans ce roman, l'accès à l'identité du personnage principal se fait non pas par un mouvement progressif qui conduirait le lecteur de l'extérieur (le masque public et superficiel) vers l'intimité (le journal intime ou l'ébriété) mais par l'assemblage des différentes facettes, comme l'atteste l'un des messages postés par Alba sur son blog « somos lo que ocultamos. Somos lo que callamos a los demás. Fantasmas o avatares, ahí, en lo que no aparece, en lo intangible, es donde se esconde nuestra esencia. Por eso da tanto miedo » (p.194).

Pour accéder à l'intrigue, il revient donc au lecteur de composer ce personnage à partir de cette somme d'informations diverses. La structure morcelée de la diégèse est d'abord au service du réel, dans la mesure où elle permet la substitution du narrateur omniscient par la revue, un support par lequel le lecteur est habitué à recevoir une information factuelle, mais autorise surtout l'absence de transitions, de descriptions, ces zones floues et ces blancs que le lecteur est appelé à remplir. La blessure de guerre de l'héroïne nous paraît à cet égard représentative de la mise en place de l'accès à l'information dans ce roman. Le lecteur n'est à aucun moment informé directement du

traumatisme de la guerre qui a laissé des cicatrices sur le corps de ce personnage. Le travail de composition révélé par le narrateur journaliste Ramirez au début du roman¹ indique en réalité au lecteur la marche à suivre : rapprocher, combiner et assembler les différents indices dispersés dans le texte lui permettront de construire le récit. Nous reproduisons ci-dessous les différents indices, glanés au fil de l'œuvre, qui ont un rapport avec le traumatisme et surtout avec la dissimulation qu'implique la blessure :

Comienzo a pasar ya mucho calor con la manga larga. (p.27)

Anoche volví a soñar con Tom. Su cuerpo latiendo, dejando de latir, en mis brazos. El uniforme de la KFOR enrojecido², bombeante. Lo veo de delante hacia atrás: la sangre en mis manos, primero ; el cuerpo tembloroso, en medio ; la caída, después. Me despierto con el sonido del disparo. (p.31)

Así no hubiera estado pendiente a cada momento de si la camisa me tapaba o no el brazo por completo, tirándome de la manga hacia abajo cada dos por tres. (p.36)

El problema es que toda la ropa bonita de verano es de manga corta. (p.37)

Me han llamado de la clínica para la revisión anual del brazo. (p.46)

El único que me ha visto con los brazos desnudos después de Kosovo. (p.117)

Dans la mesure où il s'agit d'une écriture de soi, l'information apparaît lacunaire au lecteur qui doit rassembler ces différents éléments afin de pouvoir conjecturer sur la blessure de guerre du personnage. Comme dans le roman noir le plus conventionnel, le lecteur doit rassembler un certain nombre d'indices et d'informations pour dénouer l'énigme. Pourtant, le roman échappe *in extremis* à l'étiquette de genre par un dénouement abrupt, ouvert et problématique³ : l'héroïne échoue et le « méchant » n'est qu'un enfant.

¹ « Cien piedras ordenadas, en cualquier disposición imaginable, son un camino que conduce a una historia » (AC : 22).

² KFOR est la contraction de Kosovo Force, une armée multinationale mise en place par l'OTAN et déployée en 1999 à la fin de la guerre du Kosovo.

³ Lors de l'entretien du 16/07/2011, Vicente Luis Mora s'exprime à propos de la réception de la fin de ce roman : « De hecho recibo mails de personas que me piden que les explique el final, me dicen que lo que querían era que Alba se escapara con Ezequiel o que Nemo fuera un delincuente guapo y tuviera 40 años y se enamorara de ella. Y no lo puedo decir pero esta gente no ha entendido la novela. Porque piensan que es un relato de amor, de detectives y que al final el policía se escapa con el bueno o con el malo. No tiene nada que

Alba Cromm a donc l'étoffe du héros mais l'enchevêtrement identitaire sous lequel l'auteur la dissimule permet au lecteur d'aller bien au-delà de l'héroïne lisse, réplique littéraire de la figure de l'agent de l'ordre et de la morale qui a envahi le cinéma nord-américain le plus commercial de ces vingt dernières années. L'auteur de ce roman utilise le cliché pour le détourner, à partir d'une structure narrative singulière qui légitime la mise en place d'un jeu complexe de représentations contradictoires du personnage et la juxtaposition de masques identitaires. Ce personnage véhicule donc toute une réflexion qui concerne plusieurs domaines. La sphère psychanalytique est sans doute le premier niveau d'analyse s'articulant autour de l'enquête identitaire qui contraint à pénétrer les différentes couches de la conscience et de la représentation de soi. Nous pouvons également lire ce roman comme une actualisation littéraire des théories postmodernes des années soixante, à travers une réflexion sur les conséquences humaines de la société de spectacle décrite par Guy Debord (représentation, effacement de la frontière public/privé), d'une part, et d'hyperindividualisation¹, d'autre part, mais une réflexion s'ouvre également sur la notion de simulacre introduite par Baudrillard, à partir d'une immersion à la fois professionnelle et intime dans l'espace virtuel². Nous voyons également émerger une réflexion sur les retombées sociales et morales de la construction actuelle de l'identité, amorcée à partir de considérations sur la constitution de l'identité sexuelle de l'enfant sur Internet, sur l'image sociale de la femme de pouvoir évoluant dans des sphères traditionnellement réservées aux hommes (la guerre ou la police), ou encore la généralisation des dérives sexuelles immorales sur l'espace de non-droit que constitue Internet.

ver con esto porque el tema es el mal de la sociedad. La corrupción ética de nuestra sociedad. Hay gente que lo ha visto muy bien pero otras personas que están acostumbradas a Dan Brown y *Alba Cromm* no va por allí ».

¹Notamment théorisée par Lipovetsky, Lyotard ou encore Augé qui désigne la solitude comme la conséquence la plus évidente de la surmodernité (Augé, 1992 : 118).

² Dans *Simulacres et simulation* Baudrillard livre un commentaire à propos des romans de Philip K. Dick et de *Crash* de Ballard qui, malgré l'écart structurel et thématique évident entre ces romans, s'applique nous semble-t-il à l'assemblage des espaces virtuels et réels à l'œuvre dans *Alba Cromm* : « Dans *Crash*, plus de fiction ni de réalité, c'est l'hyperréalité qui abolit les deux. C'est là, s'il en est une, *notre science fiction contemporaine* » (Baudrillard, 1981 : 184).

III : Les parcours singuliers des personnages du projet *Nocilla*

III.1 Typologie

La structure rhizomatique du projet *Nocilla* dilue la notion de protagoniste au point de restreindre la trajectoire du sujet représenté à une ou plusieurs apparitions généralement dénuées de caractérisations descriptives précises. Les personnages deviennent chez Fernández Mallo des figures de la marginalité saisies non pas dans la continuité d'un parcours de vie, d'une histoire, d'une généalogie, d'une quête ou d'une épreuve mais au contraire dans la fugacité d'un épisode sélectionné et dont l'héroïsme est toujours absent. Qu'ils apparaissent une ou plusieurs fois, qu'ils vivent dans le désert du Nevada, travaillent dans un musée de Londres ou pêchent dans les falaises de la côte galicienne, qu'ils soient hommes, femmes, ou enfants, ces personnages se ressemblent. Ils sont seuls, isolés et éparpillés dans diverses parties du globe et les similitudes semblent primer sur la dispersion. Nous sommes là encore face à l'image du réseau qui, par de multiples liens, jette des ponts entre des positions distantes et distinctes. Le tableau à deux entrées suivant propose une classification typologique des personnages qui apparaissent au moins une fois dans les deux premiers volets de la trilogie *Nocilla*. Nous avons écarté de cette typologie le dernier volet de la trilogie par le traitement singulier que l'auteur réserve aux personnages et que nous analyserons à part à la fin de cette section.

	Expatriés	Voyageurs	Artistes	Référentiels	Archétypes
<i>Nocilla Dream</i>	<ul style="list-style-type: none"> . <u>Sokolov</u> . <u>Jorge Rodolfo Fernández</u> . Heine . Tom . <u>Margaret Marley Modlin</u> . Elmer . Ted . <u>Hanna</u> . <u>Peter</u> . Robert . Kenny 	<ul style="list-style-type: none"> . Falconetti . <u>Pat Garret</u> . Clark . Kelly y sus amigas surferas . Humberto . Payne . <u>Ernesto Che Guevara</u> . Josep 	<ul style="list-style-type: none"> . Deek . <u>Sokolov</u> . <u>Jorge Rodolfo Fernández</u> . Margaret Marley . Lee Kung . <u>Hanna</u> . Fernando . <u>Peter</u> 	<ul style="list-style-type: none"> . Billy the kid . <u>Pat Garret</u> . <u>Margaret Marley Modlin</u> . Michael Landon . <u>Ernesto Che Guevara</u> 	<ul style="list-style-type: none"> . Samantha . Sherry . Bob . Paul y su mujer . Rose y sus hijos . Kent Fall . Niels y Frank . Russ Stevenson . Hans . Linda . John . Chii-Teen . Phil y William
<i>Nocilla Experience</i>	<ul style="list-style-type: none"> . Sandra . John Smith . <u>Ernesto</u> . <u>Jodorkovski</u> 	<ul style="list-style-type: none"> . Vladimir y Rush . Harold . Chicho 	<ul style="list-style-type: none"> . Marc . Antón . <u>Jodorkovski</u> . Josecho . <u>Ernesto</u> . Steve 	<ul style="list-style-type: none"> . Julio Cortázar . Vartan Oskanyan . Henry J. Darger 	<ul style="list-style-type: none"> . Mihaly . Jack y Carol

Quatre grands types de personnages émergent de la trilogie : les personnages voyageurs, les personnages exilés, les artistes conceptuels et enfin les personnages référentiels. Autour de ces types, qui sont évidemment des catégories poreuses, un même personnage pouvant appartenir à la fois à l'une et l'autre catégorie, gravitent des figures à peine ébauchées qui se réduisent à une fonction et que nous appellerons des archétypes¹ (prostituées, propriétaires de commerces, ou personnages uniquement évoqués).

Parmi les personnages voyageurs, Falconetti (*Nocilla Dream*) se détache par la singularité de son entreprise : faire le voyage de Christophe Colomb à l'envers. Pat Garret traverse également les États-Unis avec une valise remplie de photographies trouvées et Kelly parcourt le monde pour participer à des compétitions de surf. Les voyages

¹ Nous avons choisi ce terme, généralement appliqué au conte, pour désigner une série de personnages qui n'apparaissent généralement qu'une fois et ne sont que très peu caractérisés ou individualisés. Fernández Mallo utilise, surtout dans *Nocilla Dream*, non pas les archétypes légendaires tels que les sorcières, les ogres ou les fées mais les personnages secondaires des films de série B étatsuniens (tenancier du bar ou de l'épicerie au bord d'une route, prostituée, etc.) qui font aujourd'hui partie de l'imaginaire collectif. Dans *Nocilla Experience*, le passage qui décrit les tableaux de l'un des personnages artistes semble mettre en abyme ces personnages-type, évanescents et presque symboliques, par une comparaison avec les tableaux du peintre et sculpteur italien Giorgio de Chirico : « Sus cuadros tienen una clara tendencia al surrealismo de Chirico, espacios amplios que no juegan con la escala sino con los puntos de fuga de lo inanimado, y ahí ella inserta, no a personas, sino arquetipos de personas, y eso, más que surreal, es pura mística: el ser humano y el punto en que desaparece »(ND : 116).

d'Humberto sont professionnels : il transporte des marchandises entre le Mexique et les États-Unis. Dans *Nocilla Experience*, deux enfants russes cherchent à rejoindre le Kazakhstan par des tunnels souterrains, Harold parcourt la Californie en courant et Chicho fait du trafic de vers de terre entre le Mexique et les États-Unis. *Nocilla Lab*, a la particularité de réduire drastiquement le nombre de personnages qui se restreint à trois : « je », « elle » et Agustín¹. Ils appartiennent au type du voyageur dans la mesure où de nombreux voyages sont indiqués comme étant la source d'inspiration du Projet. Le narrateur/auteur affirme avoir écrit *Nocilla Dream* dans un hôtel thaïlandais, et il évoque aussi des séjours à Las Vegas et en Sardaigne. Tous ces personnages sont donc des nomades qui n'ont de fixe non pas un domicile, une maîtresse ou des amis mais plutôt une idée, un projet : « El nómada toma por hogar una idea. Los grandes nómadas son personas de ideas inamovibles, en tanto van dejando atrás personas y ciudades » (ND : 148).

Ces figures mobiles sont complétées par les personnages expatriés au moins aussi nombreux que les voyageurs. Sokolov est un Polonais qui vit à Brooklin, Jorge Rodolfo Fernández un argentin qui a élu domicile dans un hôtel miteux des environs de Las Vegas, Tom est né dans le Nevada mais il vit dans le quartier pékinois de Little America. Ted et sa famille ont choisi d'habiter une micronation et Kenny s'est installé dans un aéroport. La Majorquine Sandra travaille dans un musée archéologique londonien. Ernesto est Portoricain et travaille à Manhattan et John Smith a fondé une famille en Irak après avoir servi les États-Unis pendant la guerre. Ces déplacements apparaissent comme des choix et favorisent l'isolement et la marginalité qui caractérisent l'ensemble des personnages.

Aux voix fictionnelles s'ajoutent des voix « factuelles », puisque ces expatriés ou voyageurs peuvent être amenés à porter des noms faisant référence à une réalité extradiégétique et c'est le cas de Julio Cortázar, Ernesto Guevara, Billy the Kid, Michael Landon ou Henry J. Darger. Ce sont ceux que Philippe Hamon nomme dans sa classification du personnage de roman le « personnage référentiel », qui sert « l'ancrage référentiel » du récit et participe à « l'effet de réel » développé ailleurs par Roland Barthes. Pour lui, l'apparition de ce genre de personnage « fixé, immobilisé par une culture » (Hamon, 1977 : 122) permet de prévoir un rôle prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée » (Hamon, 1977 : 126-7). Si de nombreux personnages référentiels apparaissent dans la trilogie, ils s'écartent du destin préétabli que leur prédit le théoricien sémiologue. L'écrivain transpose au monde actuel des icônes

¹ D'autres personnages référentiels tels Enrique Vila Matas apparaissent dans la bande dessinée qui clôt *Nocilla Lab*.

historiques tel qu'Ernesto Guevara. Le héros de la Révolution cubaine dont l'image, actuellement reproduite sur toutes sortes de produits dérivés, a été largement récupérée par l'industrie capitaliste, apparaît faisant du tourisme de masse en Thaïlande ou fréquentant les casinos de Las Vegas :

Ya había tenido bastante con haber salido a los 18 años de Argentina en moto, haber abanderado una revolución en Cuba, y haber sobrevivido a 3 intentos de asesinato antes de calcular finalmente con precisión relojera la simulación de su muerte en Bolivia para irse a Las Vegas a dedicarse al juego y al lujo bajo el sobrenombre de J.J Wilson » (ND : 167).

Ernesto Guevara est dans ce roman âgé de 78 ans (âge qu'il aurait eu au moment de la publication du livre). Il apparaît dans une posture grotesque qui incarne en quelque sorte la confusion idéologique ayant permis à l'industrie capitaliste de faire du profit en récupérant l'image de l'un de ses plus fidèles opposants¹ : « El empieza a calentarse y compra una gafas imitadas Ray Ban de espejo azul, una camiseta rosa en la que pone Play Boy bajo el dibujo del conejito serigrafado, y se deja incluso fotografiar por la puta con la camiseta, las gafas y un puro entre los dientes » (ND : 168). L'effet de réel annoncé par Philippe Hamon n'est donc résolument pas le résultat escompté, ni dans cette séquence ni dans celle qui montre l'acteur Michael Landon² devant un film pornographique. C'est donc évidemment dans une volonté de subversion du comportement que l'on attend de ces personnages « immobilisés par la culture » que Fernández Mallo a recours à ces personnages référentiels³ introduisant une charge comique mais aussi critique dans le traitement hautement dissonant qu'il leur fait subir.

¹ L'introduction de personnages référentiels dans le roman sans que leur rôle ne corresponde à celui décrit par l'histoire est une pratique largement utilisée par les écrivains mutants et notamment par Manuel Vilas qui donne une version grotesque, décalée et toujours satirique d'Elvis Presley ou Luis Cernuda (*Aire Nuestro*, 2009), Dante et Pablo Neruda (*Los inmortales*, 2012)

² Protagoniste de nombreuses séries télévisées dont *La petite maison dans la prairie* ou de *Les routes du paradis* Michael Landon est habituellement confiné à des rôles édifiants.

³ Il faut cependant nuancer le propos en mentionnant une exception ; l'écrivain nord-américain Henry J. Darger apparaît à trois reprises dans *Nocilla Experience* et l'absence de subversion de ce personnage est sans doute due au caractère déjà extrêmement marginal de cet artiste autodidacte interné plusieurs fois qui a vécu dans une réclusion presque totale tout au long de sa vie.

III.2 Théorie(s) de la solitude et métapersonnages

La marginalité dans laquelle sont finalement poussées des figures connues du lecteur nous conduit vers l'excentricité des projets des nombreux artistes conceptuels qui habitent ces romans. L'intérêt pour l'art conceptuel est à plusieurs reprises développé dans l'œuvre de Fernández Mallo à partir de références à des artistes tels que Toni Smith (*ND* : 129), Robert Smithson (*ND* : 119, *HBR* : 58), Gunther Von Hagens (*NE* : 43) ou encore Christo (*NE* : 60)¹. Pourtant, les personnages-artistes de la trilogie ne sont pas reconnus et n'accèdent pas au marché de l'art mais tous fondent leurs œuvres sur une base théorique largement décrite dans les lignes qui sont consacrées à ces personnages. Nous nous arrêterons ici sur trois figures dont les activités ne semblent former qu'un seul projet : la théorie des fermions de Marc, la théorie des boules ouvertes de Julio et la théorie transpoétique de Josecho (tous trois dans *Nocilla Experience*). Marc est le personnage le plus présent de *Nocilla Experience*, il vit dans une cabane construite sur le toit d'un building et travaille à l'élaboration d'une théorie socio-physique baptisée « Solitude fermionique » dont les résultats, inscrits sur des feuilles A4, sont accrochés sur le fil à linge du toit-terrasse:

La pretensión de su teoría consiste en demostrar con términos matemáticos que la soledad es una propiedad, un estado, connatural a los seres humanos superiores, y para ello se fundamenta en una evidencia física bien conocida por los científicos: sólo existen en la naturaleza 2 clases de partículas, los fermiones [electrones y protones, por ejemplo] y los bosones [fotones, gluones, gravitones, etcétera]. Los fermiones se caracterizan por el hecho, ampliamente demostrado, de que no puede haber dos o más en un mismo estado, o lo que es lo mismo que no pueden estar juntos. La virtud de los bosones es justamente la contraria: no sólo pueden estar varios en un mismo estado y junto, sino que buscan ese apilamiento, los necesitan. Así Marc toma como reflejo y patrón esa clasificación para postular la existencia de personas solitarias que, como fermiones, no soportan la presencia de nadie (*NE* : 32).

La théorie semble s'appliquer à tous les personnages de la trilogie et plus particulièrement à ces artistes conceptuels occupés à élaborer des théories en marge de

¹ Nous reviendrons sur les spécificités de ces artistes ainsi que sur le rapport entre ces romans et l'art conceptuel dans la deuxième partie de cette étude.

toute relation sociale. S'ils entrent ponctuellement en relation avec d'autres personnages, leur démarche est éminemment solitaire. Marc rencontre l'énigmatique Julio qui lui explique sa théorie des boules ouvertes :

A medida que escribía una obra llamada *Rayuela*, paralelamente elaboraba una teoría que daba cuenta en clave matemática de cada uno de sus fragmentos, lo que después llamé Teoría de las Bolas Abiertas o Rayuela B. Sí muchacho, partiendo del hecho de que cada persona está constituida, además de por su propio cuerpo, por el espacio esférico inmediato que lo rodea, esfera en donde se dan toda clase de flujos empáticos, simpáticos y antipáticos, así como el alcance de la respiración, la intrusión de las respiraciones de otros, los sonidos de quienes hay en su entorno, olores e intuiciones primarias, etcétera, podemos definir a la especie humana como un conjunto de bolas abiertas que a veces se intersecan y a veces se repelen (NE : 48).

On apprend que le fantôme de Cortázar, auteur du « Rayuela B », a élu domicile sur le toit d'un immeuble londonien. C'est également le cas de Josecho qui vit sur le toit de la tour Windsor à Madrid (accidentellement brûlée puis détruite en 2005) où il développe la théorie du récit transpoétique « consistante en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos *literatura* » (NE : 57). Il publie un roman intitulé *Ayudando a los enfermos*, élaboré uniquement à partir des premiers paragraphes de romans déjà publiés et dont la composition donnerait lieu à « una nueva novela perfectamente coherente y legible » (NE : 74). Tout comme Marc et Julio, Josecho « practicaba la soledad con verdadero fanatismo » (NE : 57).

L'élaboration, chez ces trois personnages, d'une esthétique de la frontière fondée sur une science dure (mathématiques, physique) est proche de la théorie que Fernández Mallo lui-même revendique dans *Postpoesía* :

Existe un pulso emergente, un, en estricto, nuevo espíritu que lleva a no pocos pensadores y artistas a considerar la ciencia la nueva y legítima poética del siglo que ahora comienza, ya sea de forma explícita o bien instalada implícitamente en los productos artísticos. Así en las artes comúnmente llamadas plásticas o visuales, no sólo la tecnología ha irrumpido de una manera felizmente escandalosa para demostrar que el medio muta o subvierte el contenido de la obra de tal manera que más que nunca forma y fondo coinciden (*la forma no es más que la parte visible*

del fondo Nietzsche dixit), sino que el espíritu, la poética científica, es lo que nutre directamente gran cantidad de obras » (Fernández Mallo, 2009 : 22).

Nous suivons ainsi Geneviève Champeau lorsqu'elle affirme que le groupe formé par deux des personnages mentionnés (Marc et Josecho, auquel nous ajoutons Julio), constitue un reflet de l'auteur et donc la figure triptyque du métapersonnage¹. Nous remarquons sur le tableau typologique que le nombre de personnages se réduit de manière évidente dans le deuxième volet. De plus, *Nocilla Experience*, s'attache particulièrement à ces trois métapersonnages. Cette figure métafictionnelle se déploie tout à fait dans le troisième volet, uniquement centré sur le « Projet » du personnage narrateur dont on apprend dans la deuxième partie qu'il se nomme Agustín. Si nous suivons la diminution progressive au fil des trois volets de la trilogie, nous constatons que d'une multiplicité de personnages secondaires dans *Nocilla Dream*, nous passons dans *Nocilla Experience* à la concentration sur quelques personnages – dont le projet est nettement plus caractérisé – pour aboutir à trois, deux puis un seul personnage à la fin de *Nocilla Lab*, personnage absolument obsédé par son « Projet » qui se nomme Agustín. Nous avons vu que ce personnage apparaissait sous les traits de l'auteur dans la bande dessinée qui clôt *Nocilla Lab*. L'isolement dans lequel l'énigmatique « Projet » mène le protagoniste (accompagné dans la première partie par un personnage féminin qui le quitte dans la deuxième partie) va se muer dans les deux dernières parties en schizophrénie (affrontement avec un double, nommé Agustín Fernández Mallo qui affirme être l'auteur du « Projet ») pour se solder par un assassinat/suicide du double (*NL* : 143). C'est donc une progression à travers les trois romans de la trilogie qui mène à une réduction des différentes figures métafictionnelles, à ce duel entre le « je » du narrateur de *Nocilla Lab* et le personnage nommé Agustín Fernández Mallo. Philippe Forest voit dans la prolifération de romans se trouvant dans la périphérie de l'autobiographie, parmi lesquels il distingue l'égo-littérature, l'autofiction et l'hétérographie (ou roman du Je), une pratique propre à notre monde : « À ce phénomène d'irréalisation généralisée, l'égo-littérature prétend répondre en se retournant vers le vécu

¹ Ces personnages sont pour Geneviève Champeau des métapersonnages, dans le sens où ils sont des « máscaras del autor ». Pour elle, l'ensemble des personnages artistes ainsi que d'autres personnages marginaux, tels que Kenny qui habite un aéroport, sont des métapersonnages caractéristiques d'une écriture contemporaine en cela qu'ils remplacent « “el personaje tipo” de la novela realista en un contexto de identidad inestable y espejeante » (Champeau, 2011 : 79-80). Nous souscrivons à cette proposition tout en restreignant le métapersonnage au groupe constitué par Marc, Josecho et Julio qui ont en commun de créer des théories à mi-chemin entre la science, la littérature et l'art, d'habiter le toit d'un immeuble et de vivre dans une grande solitude. Dans la classification déjà citée de Philippe Hamon, ces personnages « porte-parole » sont nommés « personnages embrayeurs » (Hamon, 1977 : 122).

considéré comme le lieu d'une insoupçonnable, inexpugnable présence de l'individu à lui-même et à la vérité de son être » (Forest, 2001 : 21-22).

Fernández Mallo choisit de coucher sur le papier deux personnages (le narrateur et son double) qui portent son nom. En arrivant avec sa compagne dans un hôtel d'une zone déserte de la Sardaigne, dont ils sont les seuls clients, le narrateur fait la connaissance du gérant, Agustín, qui s'attribue son identité et vole le « Projet ». L'appropriation identitaire ainsi que la scène du meurtre du gérant par le narrateur, mettent en scène l'usurpation de l'autorité sur le « Projet » d'écriture sans cesse évoqué. L'autorité du narrateur se dissout jusqu'à être déportée dans l'univers de l'image, avec l'incursion du personnage dans la bande dessinée finale. La question de l'autorité est rendue encore plus complexe avec l'incursion de la bande dessinée à la fin de la trilogie, dans la mesure où une autre instance autoritaire, le dessinateur Joan Pere auteur des vignettes, se superpose à la triple revendication que constituent Agustín Fernández Mallo narrateur, Agustín Fernández Mallo personnage usurpateur et Agustín Fernández Mallo auteur. Nous rappelons également que le personnage Vila-Matas est celui qui prononce les derniers mots de la trilogie.

L'auteur expose, nous pourrions même dire expose, cette frontière entre le réel et la fiction qui est constamment questionnée dans la trilogie. La prolifération de l'instance d'autorité qui se déploie à la fin de *Nocilla Lab* à travers ces deux altérités fictives et la représentation graphique, est, si nous appliquons à ce roman les propositions de Philippe Forest, la conséquence irréprouvable de toute entreprise d'écriture tentant de répondre à « l'impossible réel ». Forest nomme un tel roman le « Roman du Je » :

Alors que l'autobiographie classique travaille à réduire – voire à faire disparaître – l'écart entre celui qui écrit et celui qui vit – le roman du Je – sous ses formes les plus averties – prend acte du caractère irréductible de ce hiatus et explore la conscience impossible de toute réconciliation entre fiction et réel. Mais le processus ainsi initié devient vite vertigineux et incontrôlable (Forest, 2001 : 43).

La marginalité, l'écart et la solitude sans cesse réaffirmés par les personnages du projet *Nocilla* sont cependant contestés par l'échec final (la folie et l'assassinat) annoncé par certains des personnages métanarratifs de *Nocilla Experience*. À partir d'une prise de conscience survenue à la lecture d'un poème trouvé, Josecho confesse avant de mourir dans l'incendie de la tour Windsor où il vit : « [...] en contra de las apariencias, en contra

de lo pregonado por él mismo, no amaba la soledad, no... » (NE : 88). Marc, l'auteur de la théorie de la « Solitude fermionique » finit par percer une fenêtre comme une ouverture sur le monde dans sa cabane faite de boîtes de conserves recyclées : « le atrae por su perfecta soledad al mismo tiempo que le provoca la repulsión propia de quien reconoce en esa gélida soledad el vicio que, seguro, lo destruirá » (NE : 148). Car si les relations que semblent maintenir ces figures marginales avec le monde sont ténues, c'est par les points de ressemblances et de coïncidences que les liens s'activent, formant un véritable réseau entre les personnages.

Dans *Nocilla Dream* le point autour duquel tous les personnages gravitent est l'arbre à chaussures, qui symbolise ce caractère à la fois individuel et dispersé (aucune chaussure n'est identique et chacune a une histoire différente) mais universel et relié (une multitude de points communs relie ces histoires). Les fils narratifs qui donnent lieu à la multiplication des personnages n'empêchent pas leur mise en réseau. Ils sont en contact malgré leur éloignement physique grâce à deux des thématiques essentielles de la trilogie : le voyage et Internet. Nous avons distingué le personnage voyageur comme figure récurrente de la trilogie, l'internaute serait une variante immobile de ce type. Le narrateur présente ainsi l'un des personnages : « Deek es un internauta danés. Eso carece de importancia porque los internautas no tienen patria » (ND : 27). Il affirme encore à propos de Marc : « Su única conexión estable con el mundo es la red internauta » (NE : 33).

Les personnages ne sont pas chargés psychiquement mais se construisent par un jeu de ressemblances, d'échos et de réapparition. Malgré la dispersion et la fragilité identitaire du « personnel » de la trilogie, cette récurrence archétypale finit donc par consolider certains types de personnages. C'est en quelque sorte ce que Philippe Hamon nomme le « personnage-anaphore » :

Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'*appels* et de *rappels* à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur [...]. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique. [...] Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront donc en permanence cette fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique) (Hamon, 1977 : 123-124).

Chez Fernández Mallo, un type de personnage se construit par le jeu de résonances qu'évoque Philippe Hamon à partir de l'évocation de plusieurs personnages. Malgré la dispersion du récit et la fragilité de l'identité des personnages (et donc le risque d'incohérence), ces correspondances incessantes provoquent un certain nombre d'interférences qui construisent la figure d'un personnage non pas par la focalisation sur un seul protagoniste mais par l'accumulation de détails relatifs à différents personnages. Ce fonctionnement choral pourrait être rapproché de l'image numérique constituée d'une multitude de pixels. Cette analogie permettrait d'assimiler les personnages à des micro-éléments, qui ne font sens (ne forment une image, une figure) seulement lorsqu'ils entrent en contact avec l'ensemble des autres.

À travers l'étude des constructions formelles du récit, de l'ancrage spatio-temporel de la narration et de la classification des personnages qui peuplent ces fictions, nous avons tenté de déterminer la nature du rapport au monde qu'entretient le roman mutant.

C'est par une composition narrative réticulaire ainsi que par la réappropriation de certaines expérimentations avant-gardistes (que nous analyserons plus en détail dans la deuxième partie), que ces romans s'infiltrèrent dans un réel contemporain du lecteur afin de poser un certain nombre d'interrogations sur le monde actuel. La dispersion structurelle, spatiale, temporelle et l'éclatement identitaire du héros sont dans ces romans au service d'une présentation brute du réel, apparemment libérée des filtres narratifs.

Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo tendent vers un récit débarrassé de sa couche de vernis narratif, mais cet attachement au réel¹ s'articule pourtant à partir de stratégies narratives bien distinctes de celles des écrivains naturalistes du XIX^{ème} ou du réalisme social espagnol des années cinquante. La disparité la plus évidente entre ces différentes approches du réel se creuse, nous semble-t-il, au niveau du point de vue. Il tend vers l'univocité chez les premiers, il se rompt en une plurivocité chez les seconds. Nous pouvons expliquer cette diffraction par une volonté de saisir un réel désormais mouvant, pluriel, multiple sur lequel le poids du virtuel est quotidiennement palpable, et où

¹ Gonzalo Sobejano illustre cet attachement au réel en citant les déclarations de Camilo José Cela, qui décrit son roman *La Colmena* comme « un trozo de vida narrado paso a paso » et celles de Rafael Sánchez Ferlosio à propos de *El Jarama* « Un tiempo y un espacio acotados. Ver simplemente lo que sucede allí » (Sobejano, 2003 : 100), très proches dans la formulation de ce qu'entreprend Vicente Luis Mora dans *Circular 07* par exemple.

finalement les frontières (géographiques, économiques, politiques, sémiotiques, génériques) ne vont plus de soi.

Mais plurivocité ne signifie pas pour autant annulation du discours ou du sens. Ces romans sont à bien des égards les héritiers des constats postmodernes des années soixante dix, qui ont donné lieu à la fin du siècle dernier au *Dirty Realism* aux États-Unis (Charles Bukowski, Raymond Carver), à la génération *McOndo* en Amérique-Latine et à la Génération X en Espagne¹. Sans pour autant rompre tout à fait avec la désillusion et le nihilisme propre à ces romans, le récit mutant s'en affranchit en opérant deux types de divergences. La première est l'élément structurant qui, s'il ne se manifeste pas à travers des organisations unitaires ou linéaires, est incontestable dans ces romans dont l'apparente disparité forme un système (réticulaire, choral, etc.). Comme dans la poésie baudelairienne, le monde se manifeste dans le roman mutant par ces « rapports intimes et secrets des choses, les correspondances, les analogies » (Baudelaire dans Poe, 1974 [1857] : 37)

La seconde divergence par rapport aux romans que nous venons de mentionner, est précisément un retour incontestable au poétique. Dans les romans de ce corpus, nous avons vu comment, contrairement à ce qui advient dans les récits d'un José Angel Mañas, le réel n'est pas seulement ce bruit de fond qui envahit l'écriture et étouffe toute émotion. C'est d'abord par une pratique de réappropriation, de citation et de recyclage que s'articule la revendication constante d'un bagage culturel riche et éclectique qui fonctionne comme le véritable support de l'écriture. La charge poétique s'infiltré dans le roman mutant depuis le réel. Il suffit de rappeler que ces écrivains ont tout deux publié des recueils de poésie avant leurs romans et que le recours à l'expérimentation et au poème en prose est incessant dans leur écriture romanesque. L'émotion esthétique est suscitée par des réalités à qui on proscrit habituellement l'entrée en littérature : une formule mathématique, un SMS, une zone industrielle, voire des ordures ménagères.

Il devient dès lors malaisé de contraindre ces romans à la classification binaire pourtant très large qui permet à Gonzalo Sobejano de diviser la production littéraire contemporaine en deux, avec d'un côté le roman de témoignage (« novela testimonial ») qui se caractérise par l'oralité, l'unité du sujet, de l'unité spatio-temporelle, et une cohérence générale, et de l'autre le roman poématique (« novela poemática ») qui présente au contraire une réflexion sur le langage par l'expérimentation, la structure métaphorique,

¹ La liste n'est en aucun cas exhaustive et les différentes tendances littéraires évoquées ici ne présentent pas les mêmes caractéristiques formelles mais ont en commun la volonté de transposer en littérature le monde actuel dans toute sa brutalité, rendant caduque la notion d'émotion esthétique.

la dissolution de l'identité et de l'organisation spatiale, la polysémie et l'abandon d'une vision globale (Sobejano, 2003 : 99).

Contrairement à l'étiquette – innovant – si promptement appliquée à ces romans, nous soutenons que nous sommes davantage face à une pratique littéraire dont la principale originalité ne réside pas dans la volonté d'innovation mais plutôt dans la réappropriation et le métissage de propositions créatives différentes. Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo proposent une écriture du réel, sans que l'on puisse classer leurs livres parmi le roman réaliste, ils détournent l'impasse ontologique des théories postmodernes et minent également l'idée d'un roman réduit au seul dessein de « bien raconter une histoire ».

Ces romans demeurent dans le territoire de la fiction, ils s'installent cependant dans ces territoires frontaliers qui rendent leur identité indécidable mais permettent la proximité non seulement avec le champ poétique mais aussi avec le réel. Le roman mutant, en équilibre sur cette zone incertaine, est exposé aux sollicitations extérieures, et il faudra à présent s'interroger sur l'influence des pénétrations non plus seulement des autres genres d'écriture, mais également d'autres systèmes sémiotiques qui viennent contaminer l'écriture. Placée au bord de la sphère du roman, l'écriture mutante touche d'autres sphères d'expression telles que l'art visuel, la musique, l'architecture, la science et la théorie. Ce sont les points de contact que nous étudierons dans la deuxième partie de cette étude.

Mais à la question de l'avenir d'une écriture fictionnelle qui ressemble de moins en moins à un roman et de plus en plus au réel, nous avançons que la littérature n'est pas seulement le lieu d'intrigues et d'évasions, qu'elle peut-être aussi le lieu d'une réaction face à la virtualisation constante du réel, face à la multiplication des fictions extra-littéraires, visant à déplacer la littérature dans le domaine du réel.

C'est en ce sens que nous concluerons ce chapitre, avec les mots de Mathieu Larnaudie qui, depuis le panorama littéraire français, revendique un roman qui n'est ni fiction, ni diction, qui viendrait grossir les rangs des « cas-limites » évoqués par de nombreux théoriciens :

Nous désirons une littérature plurielle, multiple, qui ne se distingue pas du réel, mais qui engage une expérience du réel dans toute sa complexité. La littérature n'est aucunement un reflet du monde ; elle fait intégralement partie du monde. La littérature fabrique du réel ; elle l'agence, elle le rend lisible et le suscite ; en tant que pensée sensible, elle participe, pleinement, de ce qui le compose (Larnaudie, 2009 : 352).

DEUXIÈME PARTIE

POÉTIQUE DU ROMAN MUTANT : UNE LITTÉRATURE DE L'ABORD

Ainsi dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. Et s'il y avait, logés au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était l'a priori d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison?

Jacques Derrida, *Parages*

Introduction : contours littéraires

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire, (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de significations » (Genette, 1987 : 7), telle est la description que le poéticien, narratologue et théoricien de la littérature Gérard Genette fait de l'œuvre littéraire au début de *Seuils*. Il semble – plus encore peut-être que d'autres domaines d'expression – que les contours de la sphère littéraire aient toujours été difficiles à fixer. Car l'embarras à l'heure de définir ce champ sémiotique n'affecte pas seulement les narratologues. Les sociologues constatent également cette indécision et c'est en ce sens que Pierre Bourdieu, lorsqu'il analyse le champ littéraire, témoigne de la labilité des frontières de la littérature :

Les champs littéraires ou artistiques se caractérisent, à la différence notamment du champ universitaire, par un très faible degré de codification. Une de leurs propriétés les plus significatives est l'extrême perméabilité de leurs frontières et l'extrême diversité de la définition des postes qu'ils offrent et, du même coup, des principes de légitimité qui s'y affrontent : l'analyse des propriétés des agents atteste qu'ils n'exigent ni le capital économique hérité au même degré que le champ économique, ni le capital scolaire au même degré que le champ universitaire ou même des secteurs du champ du pouvoir tels que la haute fonction publique (Bourdieu, 1991 : 15).

À cette fragile définition, il faut ajouter les postulats des théoriciens de la postmodernité qui, dès les années soixante, signalent comme conséquence du démantèlement de la raison et du progrès du projet moderniste, l'effacement général des frontières entre les différents champs de la connaissance. Paul Virilio témoigne de cette homogénéisation dans *L'art à perte de vue* : « Architecture, sculpture, peinture..., l'art n'est plus guère qu'un état de la matière parmi d'autres. Une matière que chacun s'acharne à décomposer, à dissoudre et à désintégrer, au point que le matérialisme en vient à se confondre avec le nihilisme » (Virilio, 2005 : 56).

Depuis la fin du siècle dernier, une nouvelle accélération idéologique, économique mais aussi technique a modifié les frontières traditionnelles de la littérature

et de son support classique, le livre. L'influence de nouvelles pratiques culturelles liées en partie à la révolution technologique a pour conséquence un accès plus large et diversifié à l'information et à la communication, rendant plus fragiles encore les bornes, notamment génériques, qui permettaient de distinguer par exemple la poésie du roman et le roman de la biographie. Depuis la fin du XX^{ème} siècle, les productions littéraires métissées et hybrides, qui sont le fruit de croisements entre différents genres, supports ou sémiotiques, se multiplient. Certains critiques les appellent « cas-limites » et d'autres « transfictions »¹. Ces objets, qui ne sont pas immédiatement identifiables comme littéraires, tardent à entrer dans les programmes scolaires ou même universitaires mais ne manquent pas d'intéresser certains chercheurs dans la mesure où ces formes en pleine mutation sont certes difficiles à aborder, et exigent une adaptation des outils d'analyse, mais sont toutefois caractéristiques de la littérature actuelle, comme nous le rappelle Régine Jomand Baudry dans un ouvrage consacré à la littérature des marges :

Ces phénomènes de glissement, de recentrement et même d'absorption de la marge théorique et esthétique ont été décrits comme des traits de la modernité littéraire, l'œuvre devenant autoréférentielle et/ou fondant entre elles les formes littéraires jusqu'à l'indiscernable. On comprendra dès lors la difficulté de repérer leurs frontières en pointillé et la minutie requise par l'observation des "coutures" (Jomand Baudry dans Forest, 2005 : 18)².

À partir des postulats qui constatent un nombre grandissant d'œuvres littéraires s'adaptant difficilement aux catégories narratologiques classiques, doit-on considérer qu'une partie de la littérature actuelle se définit par une émancipation des cadres taxinomiques, autrement dit par son indéfinition ?

Si la nébuleuse qui ceint l'objet littéraire conventionnel s'amplifie avec la littérature moderne, ce ne sont pas des processus nouveaux. Un regard sur l'histoire de la littérature nous prouve au contraire qu'elle s'est toujours risquée à jouer dans les marges. Dès les origines du roman moderne, *Don Quichotte* est un modèle en matière de transgression de frontières. Miguel de Cervantès y brouille les frontières du factuel et

¹ Dorrit Cohn, dans l'ouvrage intitulé *Le propre de la fiction* emploie ce terme pour qualifier des ouvrages qui n'appartiennent pas clairement à une narration fictionnelle ou historique (Cohn, 1999 : 45). Le terme « transfiction » est employé par l'écrivain français Francis Berthelot dans *Bibliothèque de l'Entre-Mondes* qui qualifie ainsi les ouvrages qui transgressent l'ordre du monde et/ou l'ordre du récit (Berthelot, 2005).

² Précisons que l'inclusion du paratexte et du texte a priori non-littéraire dans l'œuvre de fiction constitue l'un des axes de recherche du groupe « Marges » de l'université de Lyon III, qui travaille sous la direction de Gilles Bonnet.

du fictionnel, de la fiction et de la réalité, mais aussi déjà la frontière de genre en introduisant le discours philosophique, la critique politique et en pastichant malicieusement les romans de chevalerie¹. C'est à partir du constat de ce que nous pourrions appeler « une tradition de la transgression » amorcée par Cervantès et suivie par Sterne, Mallarmé, Joyce, Beckett, Perec ou encore Queneau², que nous allons tenter de déterminer la nature du dialogue qui unit les romans mutants avec d'autres champs sémiotiques.

Car en effet, au-delà de la fragmentarité et de la transgénéricité foisonnante qui, nous l'avons vu, caractérise les romans de ce corpus, ces auteurs se saisissent de techniques de création propres à d'autres champs d'expression pour les intégrer au sein de l'écriture de fiction. Nous verrons comment cette « importation » de matériaux étrangers de l'extérieur vers l'intérieur des frontières du littéraire ne consiste pas uniquement à multiplier les références nominales ou allusives qui conduisent à écrire sur l'architecture ou sur la musique. L'échange semble se manifester au contraire par des appropriations structurelles qui viennent modifier profondément l'économie du récit. C'est à partir de ce mouvement d'appropriation des moyens mêmes de composition qui sont ceux des arts visuels, de la musique, de l'architecture, du discours scientifique ou théorique, que nous proposons de désigner ces textes littéraires comme s'inscrivant dans une littérature de l'abord.

L'abord permet de situer ces œuvres de fiction dans ces entours de la littérature, cette zone marginale et floue qui, si elle n'octroie pas aux œuvres qui l'habitent un statut fixe, permet d'aborder l'en-dehors de la littérature dans un échange qui se veut beaucoup plus dense et fécond. La porosité des frontières va au-delà de la perméabilité générique qui permet à ces romans de faire tenir dans un même livre des poèmes, des micro-contes, des fragments théoriques et une foule de citations. Ces textes, en s'emparant non plus seulement d'autres genres littéraires mais aussi d'autres systèmes sémiotiques, franchissent une nouvelle frontière et ce passage se doit d'être examiné. Cette impureté ou cette corruption est essentielle pour saisir ces textes qui dessinent les

¹ Dans le chapitre 47 de la première partie, Cervantès insiste déjà sur le caractère inclusif du roman naissant : « porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso » (Cervantes, 2001 [1605] : 555).

² La liste n'est bien évidemment pas exhaustive ; dresser une liste des écrivains de la transgression serait un travail passionnant mais qui dépasse le cadre de cette étude.

contours mouvants d'une littérature qui s'excède, qui menace à chaque page de s'échapper d'elle-même.

Les débordements sont dans ces textes – c'est ce que nous tenterons de démontrer – au service du mouvement inverse, qui permet au texte de fiction d'attirer, d'agglutiner, de digérer ces éléments allogènes. Les différents chapitres qui constituent cette deuxième partie proposent un parcours transdisciplinaire qui nous mènera à convoquer des pensées, des courants et des œuvres issues d'autres champs d'expression que la littérature. Ce choix, qui nous a dans un premier temps paru hasardeux puis ardu, s'est révélé fondamental à l'heure d'aborder le roman mutant. Il ne s'agit pas de s'échapper de l'analyse littéraire mais bien plutôt de l'aborder en acceptant les outils que ces textes mettent entre nos mains. Car la réponse au relatif échec à l'heure d'expliquer ces récits hybrides avec l'outillage traditionnel, ne se réduit pas par le principe d'élimination qui consisterait soit à écarter l'ensemble des analyses narratologiques traditionnelles, soit à écarter l'ensemble de ces œuvres difficiles à classer. Peut-être faut-il envisager une troisième voix qui consisterait à accepter d'enrichir l'équipement herméneutique consacré, lorsque le texte l'exige, par des approches qui ne sont pas originellement littéraires. Nous posons l'hypothèse, à partir de l'appareil imposant de citations, d'allusions ou de commentaires convoquant d'autres domaines, que ces textes construisent des ponts, parfois légers et à peine visibles, parfois colossaux, entre la littérature et d'autres formes d'expression, des ponts susceptibles d'ouvrir la voie vers des éclairages nouveaux de la création littéraire. Car si ces champs utilisent des moyens d'expression différents (la couleur pour la peinture, la spatialité pour l'architecture ou les chiffres pour la science), ils construisent, comme la littérature, un discours, un langage, dont les articulations peuvent venir occuper le champ littéraire qui nous intéresse. C'est donc dans une volonté de ne pas éluder certains des piliers porteurs des structures de ces romans, que nous proposons ici ces choix d'analyses transversales.

Il nous faudra interroger ces abords dans la perspective suivante : les textes mutants sont-ils les héritiers directs de la postmodernité, qui – assistée par les TIC et la virtualisation croissante de la réalité – n'aurait cessé de brouiller les frontières génériques puis sémiotiques, engendrant des textes qui reflèteraient l'uniformisation, la standardisation des différents champs, menant à un *statu quo* généralisé et à la

dissolution de l'œuvre littéraire¹ ? Sommes-nous au contraire dans la tradition directe de ces écrivains de la transgression, qui, ne se contentant pas des schémas de création établis ont tenté d'imaginer des techniques adaptées à leur époque ? En d'autres termes, nous nous proposons ici d'analyser l'empreinte que certaines disciplines ont laissée sur ces textes afin de savoir si celle-ci tient de l'anecdotique et de l'artificiel, ne menant qu'à la dispersion du texte littéraire, ou bien si le roman devient un lieu propice à des connections inédites, ouvertes grâce à une poétique du lien.

¹ Paul Virilio parle à ce sujet, nous y reviendrons, d'une « esthétique de la disparition ».

Chapitre 1

Littérature et arts visuels

I. Textes visibles et images lisibles : perspectives pour une écriture plastique

Le lien qui apparaît comme le plus évident est celui qui unit ces textes aux arts visuels et notamment à travers la dimension graphique de l'ensemble du corpus. Le texte devient dans ces romans, de manière ponctuelle ou continue, une matière à modeler, à mettre en forme et qui peut dans certains cas cohabiter aussi avec l'image¹, faisant entrer dans le monde en noir et blanc du texte de fiction, la couleur.

Pour échapper à l'écueil de l'illusion du nouveau, rappelons que la mise en espace du texte est inaugurée par Stéphane Mallarmé dès la fin du XIX^{ème} et que la cohabitation texte/image, exaltée par l'illustration romantique, remonte aux origines du livre. La popularisation du cinéma, de la télévision et enfin l'invention de l'image numérique ont pourtant été décisives dans la mise en place d'un rapport quotidien à l'image. La dimension visuelle de ces textes est-elle le signe d'une invasion des normes propres à l'image (immédiateté, spatialité, etc.) dans un espace traditionnellement réservé à l'horizontalité des lignes de l'écriture ? Quel est le rapport que maintiennent la mise en espace du texte et l'inclusion de l'image avec la diégèse ?

I.1 Modifications typographiques et mises en scène de la page

Nous avons déjà abordé au cours de la première partie certaines altérations typographiques et mises en page spécifiques pour illustrer ponctuellement notre propos. Nous nous limiterons ici à renvoyer à ces analyses et à les compléter par d'autres exemples afin de dresser une liste exhaustive de ce phénomène.

¹ Nous utiliserons le terme « image » dans son acception iconique de « reproduction visuelle d'un objet sensible » (*Le Petit Robert*, [en ligne]) et non pas dans le sens de reflet ou de figure rhétorique.

L'écriture en italique est traditionnellement utilisée pour la citation en langue étrangère et plus généralement pour marquer une différence avec le corps du texte (emphase, autonymes, noms d'œuvres, etc.). Agustín Fernández Mallo y a recours dans *El hacedor (de Borges), Remake* lorsqu'il introduit des fragments de l'œuvre originale de l'écrivain argentin comme dans le texte « Dreamtigers » dans lequel Fernández Mallo reproduit en italique l'intégralité du texte original. Il y a pourtant un écart par rapport à cet usage conventionnel qui apparaît dans le prologue. Comme nous l'analyserons dans la troisième partie de cette étude, Fernández Mallo reprend la quasi-totalité du prologue de Borges en ne modifiant que les lieux, dates et quelques références. Pourtant, l'italique n'apparaît pas dans ce texte et cet écart, si minime soit-il, a néanmoins valu à l'auteur le procès qui a mené à la censure de ce livre. À première vue, il s'agit effectivement d'une maladresse et même d'une appropriation qui viole le principe d'honnêteté intellectuelle et le droit d'auteur. Au contraire, une analyse de la démarche de Fernández Mallo par rapport à l'œuvre de Borges révèle sans l'ombre d'un doute un grand respect pour l'écrivain argentin. L'absence d'italique est à comprendre ici plutôt comme le geste premier d'appropriation de la démarche que Borges expose dans ce prologue¹. Le prologue étant le lieu de la « déclaration d'intention » (Genette, 1987 : 224), le fait que l'écrivain – dans le prologue et uniquement ici – mêle ses propres mots à ceux de Borges, sans indiquer l'emprunt par l'italique ou les guillemets, est un procédé permettant d'exposer l'adaptation que Fernández Mallo opère dans ce livre.

Dans *Nocilla Experience*, nous constatons le phénomène inverse ; l'écriture de Julio Cortázar apparaît toujours en italique à travers la reproduction de fragments de *Rayuela*, mais ces fragments sont suivis de ce que le narrateur nomme Rayuela B, la théorie scientifique écrite parallèlement à *Rayuela*. Les textes de Rayuela B sont imaginés par Fernández Mallo, qui les attribue au personnage de Julio. Pourtant, ils accèdent dans *Nocilla Experience* au statut d'original précisément grâce à l'usage de l'italique². Les deux discours, la citation tirée du livre *Rayuela* de Cortázar et le simulacre Rayuela B écrit par Fernández Mallo, ne sont pas différenciés, apparaissant tout deux comme authentiques.

¹ Pour plus de détails, nous renvoyons à l'étude comparative des deux prologues (III.2.2) ainsi qu'à la lettre adressée par Juan Francisco Ferré à la veuve Borges, Mme Kodama reproduite en annexe 14.

² Nous en trouvons des exemples aux pages 55, 78, 107, la page 55 est reproduite en annexe 1.

Le premier exemple illustre un geste d'appropriation de la parole de Borges, le second un geste d'attribution d'un texte à Cortázar. Dans les deux cas, avoir recours ou pas à l'italique devient un jeu typographique qui permet d'interroger l'instance d'autorité.

Le détournement de l'usage conventionnel de l'italique s'applique également à l'œuvre de Vicente Luis Mora. Dans *Circular 07*, Vicente Luis Mora l'emploie également pour la citation non pas de type épigraphique qui, par nature, est séparée du corps du texte, mais pour la citation interne, qui apparaît au sein des fragments. À la page 104 (annexe 3), un poème bivocal mêle la voix du narrateur à la voix du poète Pedro Salinas qui apparaît en italique. Ici, le choix de l'italique plutôt que du guillemet permet à la fois une fluidité plus grande entre les deux écritures (pas de signes typographiques de séparations) et aussi de rendre visuellement évidente les deux voix. La disposition textuelle conduit par conséquent le lecteur à opérer une lecture suivie mais le choix de l'italique permet cependant de distinguer les deux voix, ce qui provoque un brouillage énonciatif qui est de l'ordre de la typographie plus que de la signification.

Pourtant, comme nous l'avons signalé dans la première partie, l'italique figure également dans *Circular 07* la voix de l'auteur lui-même (« [en este texto la cursiva es mía] », *C07* : 33) dans certains dialogues et dans tous les passages de type essayistique. Ce brouillage de l'usage conventionnel sert là encore le texte choral que met en place Vicente Luis Mora dans *Circular 07*.

Dans l'œuvre des deux auteurs, les autres modifications typographiques servent ce réel in-filtré que nous avons défini dans la première partie. Pour feindre le document authentique, l'écrivain n'hésite pas à reproduire la forme par laquelle il est habituellement transmis. Ainsi, le mail est « reproduit » avec une police dactylographique qui imite celle du mail, comme aux pages 66 ou 93 de *Circular 07*, où l'on remarque également l'absence de majuscules et d'accentuation. Il en va de même pour le SMS dans *Circular 07* dont le style dégradé (mots tronqués, absence de ponctuation) a été analysé en détail dans la première partie¹. De la même manière, la conversation simultanée par *chat* (*AC* : 110), le blog (*AC* : 84), l'article de journal (*AC* : 105) ou le carnet intime (toute la troisième partie de *Nocilla Lab* et la reproduction d'une des pages du carnet d'Alba Cromm à la page 140, annexe 15) se différencient du

¹ Voir la partie intitulée « Madrid, la tentaculaire » dans le deuxième chapitre de la première partie (I.1.2).

reste de la narration par les spécificités graphiques qui leur correspondent dans un contexte factuel.

Il nous faut cependant traiter à part le cas de la première partie de *Nocilla Lab*, qui présente les altérations de la ponctuation les plus importantes. Dans la première section du dernier volet de la trilogie, la première phrase s'étend sur seize pages. Seul un court paragraphe (p.30), qui reproduit les propos prononcés par l'auteur/narrateur durant une conférence, se détache de l'ensemble. La narration ininterrompue reprend avec une nouvelle phrase qui s'étire sur quarante huit pages. Excepté le court paragraphe que nous venons de mentionner, qui respecte les règles conventionnelles de la ponctuation, les deux phrases infinies sont livrées au lecteur en bloc, sans espaces, ni points. Seules les virgules, qui abondent, rythment cet amas de mots en lui donnant une progression presque convulsive. Cette présentation, nous l'avons vu dans la partie consacrée au temps dans la trilogie, est au service d'un flux de conscience non médiatisé, que nous avons rapproché du monologue intérieur, scandé par une multitude d'indicateurs temporels qui rendent difficile la progression. Le discours direct, largement employé dans ce roman, n'est pas introduit par retour de paragraphe, un tiret ou des guillemets mais simplement par une majuscule qui indique ici le changement de voix. Ce choix est là encore motivé par le désir de ne pas rompre le débit continu du texte. La ponctuation sémantique, celle qui met de l'ordre dans le discours (points finaux, paragraphes, espaces) est remplacée par une ponctuation musicale, qui rythme le discours mais ne l'organise pas. Les virgules sont des silences, des pauses respiratoires et lorsqu'une lettre est plus grande que les autres (majuscule), il faut élever la voix pour marquer le changement d'interlocuteur. Les guillemets apparaissent une seule fois pour encadrer la phrase « Acabo de tener la sensación de estar en las Azores », syntagme plusieurs fois répété par la suite et qui, si elliptique soit-il, commande en fait tout le récit¹.

La modification de police qui caractérise l'avant dernière partie de *Nocilla Lab* « fragmentos encontrados » est là aussi une manière de rendre vraisemblables ces bribes de journal de bord qui semblent être dactylographiées. Dans cette partie, l'auteur insère également des captures d'écrans qui, si elles apparaissent au premier abord comme des facteurs de dispersion du texte, participent de la machine réaliste mise en place dès le

¹ Fernández Mallo décrit dans cette première partie la genèse du projet *Nocilla* et identifie le point de départ dans une île au Sud de la Sardaigne qui lui a rappelé un récit de Vila-Matas évoquant les Açores. C'est bien de ces correspondances/ressemblances mystérieuses entre les choses, toujours véhiculées par les entités instables que sont la fiction et le hasard qui articulent l'ensemble de la trilogie.

début du récit. Au lieu de décrire un personnage remplissant les pages d'un carnet intime, l'écrivain livre les morceaux de pensée tels quels. Au lieu de détailler les montages d'images que le personnage élabore dans la grande solitude d'une cellule, uniquement éclairée par deux écrans, ce sont les images elles-mêmes qui sont présentées au lecteur, sans commentaires.

Par ces modifications typographiques, qui donnent au texte densité et opacité, nous sommes dans ce cas très proches d'une mise en scène de la page dans la mesure où le texte se donne à voir avant même d'être lu :

La ponctuation est donc une part inaliénable, dans la littérature et la poésie, de la poétique d'une œuvre, la part visuelle de sa rythmique. À distinguer, comme telle, de la ponctuation courante autant qu'une œuvre se distingue, par sa spécificité, des autres activités de langage. Les blancs, la ligne, autant que les signes de ponctuation, dans leur emploi traditionnel ou non, la capitalisation (en début de vers ou en début de phrase), comme tout ce qui est du visuel dans une page écrite font la mise en mouvement et la mise en espace d'un texte, et toutes deux sont une seule et même mise en scène d'une temporalité de l'écrit¹.

Les pages 214 et 215 de *Circular 07*², constituent le centre de la structure circulaire sur laquelle repose le texte. Cette double page interpelle directement le lecteur et constitue, bien qu'elle se trouve à la fin du livre, l'axe dont découle l'ensemble de l'œuvre (« kilomètre zero »). La page blanche est donc ici détournée et devient un objet littéraire dont l'organisation remplit une fonction narrative au sein de la fiction. L'espace blanc laissé à la double page, la disposition des caractères et surtout le refus de respecter les règles de rédaction les plus élémentaires (majuscules, espace entre les mots, point final, guillemets, cohérence de la taille des caractères) font de ces pages un objet artistique, voire plastique, plus qu'une page de roman. L'écrivain, qui aborde la page comme un espace de création et non plus comme le support d'un contenu textuel que d'autres se chargeront d'organiser, outrepassa les fonctions qui lui sont traditionnellement assignées. Nous retrouvons, dans ce travail de la page blanche et

¹ Henri Meschonnic, *La ponctuation, graphie du temps et de la voix*, cité dans Louvel, 2002 : 162. On peut également consulter à propos de la mise en espace du texte l'ouvrage de Marie Christin intitulé *Poétique du blanc* (Christin, 2009).

² Reproduites en annexe 7, cet exemple sera analysé plus en détail dans la partie consacrée aux mutations de la pratique de lecture.

particulièrement dans cette double page de *Circular 07* l'étymologie de la page, *pagus* latin qui désignait le champ dont les sillons sont, par une heureuse analogie, les lignes d'écriture. Il semble que ce champ puisse être investi, exploité, de manière différente. L'écrivain revient au travail du laboureur qui, marquant l'espace du champ, le prépare à accueillir la semence. Il organise les signes de l'écriture selon le sens qu'il souhaite leur donner, au-delà de leur signification. On trouve dans cet investissement l'héritage du travail poétique de Stéphane Mallarmé et plus encore les doubles pages d'*Un coup de dés* (annexe 16) dans lesquelles le poète débarrasse le vers de la métrique et joue de toutes les variations typographiques dont se réclame, plus d'un siècle plus tard, Vicente Luis Mora (annexe 29). D'une moindre influence sur le travail de Vicente Luis Mora, les calligrammes d'Apollinaire témoignent également de la conscience d'une potentialité spatiale de la page. Pourtant, ces exemples proviennent d'œuvres poétiques et manifestent un travail particulier sur la plasticité du langage dont le roman est souvent exclu. Le travail sur la matérialité du mot, généralement réservé à la sphère poétique, s'impose à présent dans le roman et qui plus est dans un roman se réclamant du quotidien et entretenant, comme nous l'avons constaté dans la première partie de cette étude, des liens très étroits avec le réel.

Les modifications typographiques, et de manière plus générale, la mise en espace de l'écriture, sont une tâche que les écrivains ont aujourd'hui la possibilité de maîtriser et ce grâce à l'accessibilité des programmes de traitement de texte. Le roman mutant n'est pas le seul à s'infiltrer dans cette « ouverture des possibles », pour reprendre les mots de Bourdieu, et il semble même que ce soit une pratique qui se généralise dans le roman contemporain. Nous ne citerons que deux exemples, le premier est *Madman Bovary* de l'écrivain et traducteur français Christophe Claro (Verticales, 2008) qui s'empare de l'œuvre de Flaubert pour la détourner, la déformer et la dénaturer jusque dans la matérialité du texte original, qui enfle sur la page du roman jusqu'à l'illisibilité (annexe 17). *La maison des feuilles* de l'écrivain états-unien Mark Danielewski (Denoël, 2002), sur lequel nous reviendrons, offre également une mise en espace de texte singulière, dont certaines pages ne présentent qu'une ou deux phrases, voire un seul mot, d'autres phrases apparaissent raturées ou imprimées à l'envers (annexe 18)¹.

¹ Si la pratique semble de plus en plus courante, il faut mentionner un usage spécifique de la ponctuation dans le roman avec deux exemples, cités par Liliane Louvel dans l'ouvrage déjà mentionné, que sont *Ulysse* de James Joyce et son usage « anormal » de la majuscule et *Vie et opinions de Tristram Shandy* de

Les écarts par rapport à l'usage conventionnel, non seulement de la ponctuation mais aussi de la mise en scène de l'écriture dans l'espace de la page, deviennent dans la pratique créative d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora, et de certains écrivains contemporains, une véritable « figure de style », au service de la stratégie narrative mise en œuvre par l'écrivain. Ces pratiques participent au brouillage énonciatif et, nous le verrons dans la troisième partie, ont des conséquences sur la réception. Mais elles sont avant tout la marque d'une signifiante qui dépasse le sens des mots. Frédéric Bravo définit la signifiante comme l'« ensemble des valeurs et des connotations sémiotiques par lesquelles le signifiant est à même de produire, à partir de sa seule matérialité formelle, dans un contexte particulier » (Bravo dans Champeau, 1994 : 20). L'usage particulier de la typographie annonce déjà une pratique d'écriture qui ajoute du sens en jouant avec la dimension matérielle du texte, en d'autres termes, en exploitant ce que dit le texte mais aussi ce que fait le texte. À partir de cette notion, nous allons voir à présent comment le système sémiotique de ces textes s'articule également autour d'un matériel iconographique composite qui vient ajouter d'autres codes de lecture.

I.2 Inclusions iconographiques : du noir et blanc à la couleur ?

Ô illustration ! Invention moderne faite pour déshonorer toute littérature.

Gustave Flaubert, *Correspondances*

Une ingénierie de l'image dans le domaine habituellement réservé au texte est à l'œuvre dans la majorité de notre corpus. La coexistence de ces deux sémiotiques que sont l'image et le texte n'est certes pas originale en soi dans la mesure où on en trouve des exemples dès les premiers temps du livre. Mais il faut dès à présent nous arrêter sur ce que nous entendons lorsque nous parlons d'images dont l'identité, à la fois multiple

Laurence Sterne. Remarquons que la pratique de ces deux écrivains a déjà été mentionnée à plusieurs reprises dans cette étude et c'est sans doute la marque d'une vision ouverte et protéiforme de la littérature qui est projetée dans ces romans.

et variable, est irréductible à un seul champ sémiotique comme l'illustre cette définition de Jacques Morizot :

Image : terme à la fois simple et multiforme, inépuisable, qui s'applique aussi bien à un objet matériel (tableau) qu'à une empreinte sensorielle (visuelle ou sonore) ou à une représentation mentale, voire à une simple configuration moins aisée à spécifier. Elle a été successivement investie par la pluralité des médiums artistiques et à chaque fois bouleversée par leurs innovations techniques : de la mise en place de l'espace perspectif aux mécanismes d'automatisation de la prise de vues qui culminent dans la photographie, le cinéma et la télévision, puis à l'invention de l'image de synthèse qui s'émancipe de tout intermédiaire photonique et n'est donc le produit de rien d'autre que des instructions algorithmiques qui la sous-tendent ; à l'inverse elle s'émancipe de son histoire pour se faire l'écho d'éternels débats ontologiques et retransverse les champs disciplinaires les plus dissemblables pour laisser apparaître ce qu'on n'aurait jamais pensé pouvoir leur être commun (Morizot, 91 : 2004)¹.

Face à cette pluralité de manifestations, nous retiendrons pour cette étude la définition de l'image en tant que représentation visuelle d'un objet de manière graphique (dessins, cartes, images de synthèse) ou photographique.

La présence du pictural dans le texte de littérature peut se manifester sous la forme de l'*ekphrasis*² ou de la description picturale, stratégies narratives de la caractérisation qui se cristallisent dans la littérature autour de la figure de l'hypotypose fréquente dans *Le portrait de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890) par exemple³. Les relations entre la littérature et la peinture ou la photographie ont fait l'objet de

¹ Philippe Hamon, dans l'ouvrage qu'il consacre aux rapports textes/images au XIX^{ème} siècle, amorce sa réflexion sur le même type de propos, rappelant qu'en partant de l'étymologie (*imago*), on arrive en français à des termes tels qu'« icône », « idylle », « idole », « idée ». Il souligne la dissemblance essentielle entre les deux systèmes sémiotiques, tout en les rassemblant sous le joug de la fiction : « Tous ces objets-images analogiques fonctionnent par plus ou moins de ressemblance avec le réel, demandent à être reconnus, participent de l'univers du continu, du motivé, et du simultané, et s'opposent donc à l'univers du signe et du texte (discontinu, différentiel, successif, linéaire, arbitraire) qui demande à être compris dans lequel ils vont être représentés. Tous sont des images fictionnelles et voisinent dans la même fiction » (Hamon, 2001 : 13). De la même manière Roland Barthes, dans l'introduction de « Rhétorique de l'image », affirme encore le désaccord : « les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image » (Barthes, 1964 : 40).

² Nous rappelons la définition qu'en donne Roland Barthes dans « L'effet de réel » : « morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art » (Barthes, 1968 : 86).

³ On consultera à ce sujet l'ouvrage que Liliane Louvel consacre au statut de ces figures dans le texte littéraire (Louvel, 2002).

nombreuses études¹. Pourtant, dans la plupart des études menées à ce sujet, y compris les plus récentes², c'est l'image non pas iconographique mais bien textuelle (description d'un tableau par exemple) qui est analysée. Lorsque les représentations visuelles sont abordées, c'est leur fonction illustrative qui est généralement privilégiée. Nous verrons comment, dans les textes mutants, l'image en tant que manifestation iconographique peut, dans certains cas, être illustrative, mais accède parfois à un statut citationnel (lorsque celle-ci est tirée d'une œuvre existante). Enfin, dans certains cas – c'est cet usage singulier que nous privilégierons – l'image accède à un statut exclusivement narratif. L'image « narrative » n'illustre pas le texte, elle ne s'y soustrait pas, ne le domine pas, mais interagit avec lui dans un prolongement, une continuité narrative. Ce statut particulier de l'image nous mènera donc à interroger cette notion de continuité de lecture entre deux systèmes sémiotiques absolument distincts. Peut-on lire une image comme on lit un texte ? Comment s'incorpore le langage iconographique dans le récit de fiction ?

Absentes de *Circular 07* et de *Nocilla Experience*, onze images apparaissent dans *Alba Cromm* (publicités ou photos prises par l'auteur). La dernière double page de *Nocilla Dream* est une cartographie en couleur de l'univers *Nocilla*³. Elles sont plus nombreuses dans *Nocilla Lab* (quinze) et montrent des cartes, des captures d'écrans de télévision et dix pages de bande dessinée. *El hacedor (de Borges)*, *Remake* comporte vingt-cinq images qui sont des photos prises par l'écrivain, des photogrammes et des cartes (voir annexe 29).

I.2.1 Texte contre image

Dans les romans concernés, nous verrons comment l'introduction de l'image au sein du texte de fiction fonctionne principalement de trois manières différentes. Elle

¹ Les ouvrages sur le sujet sont très nombreux et à titre d'exemple, nous citerons l'ouvrage dirigé par Philippe Bonnefils et de Pierre Reboul intitulé *Des mots et des couleurs I. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (xix-xx. s.)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

² Nous pensons ici à la revue en ligne « Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image » (<http://www.revue-textimage.com/intro1.htm>, consulté le 18/07/12) qui s'attache essentiellement à l'analyse de la présence textuelle de l'image dans l'œuvre littéraire.

³ Cette manifestation particulière de l'image qu'est la carte, ainsi que l'analyse de la carte littéraire de *Nocilla Dream* ont été abordées dans la partie consacrée aux constructions textuelles et à l'espace.

peut être illustrative et nous verrons, dans ce cas, quel type de dialogue s'instaure entre texte et image ainsi que l'effet sur le sens, produit par le passage d'un code sémiotique à l'autre. L'image dans le roman mutant peut également être, non seulement intratextuelle, comme c'est le cas dans l'illustration, mais également intradiégétique, dans le sens où elle peut faire partie intégrante de l'économie du récit, accédant ainsi à un statut narratif. Il nous faudra voir dans quelle mesure l'image peut prolonger la diégèse sans pour autant l'expliquer, l'étayer ou la justifier. Il faudra enfin commenter une fonction iconographique rare dans ces romans, mais qui s'inscrit dans la pratique extrêmement récurrente de la citation : l'image citationnelle. Nous verrons dans la dernière partie de cette étude comment ces écrivains s'approprient le discours de l'autre en particulier par un recours très fréquent à la citation manifeste, mais il nous semble plus cohérent de traiter dès à présent, et au sein de l'étude consacrée à l'image, le cas de la citation iconographique.

Images illustratives

La critique qui s'attache à décrypter le rapport entre le texte et l'image semble s'accorder sur le caractère problématique, du moins irréconciliable d'un objet textuel qui prétendrait recouvrir une image ou d'une image qui signifierait autant qu'un texte. Il paraît en effet aller de soi que voir et lire sont deux activités mentales bien distinctes, qui, même si elles peuvent cohabiter, ne sont pas assimilables. Michel Foucault exprime cette dissemblance essentielle dans *Les mots et les choses* lorsqu'il évoque la difficulté d'adapter le langage au visible face au tableau des *Ménines* de Velázquez :

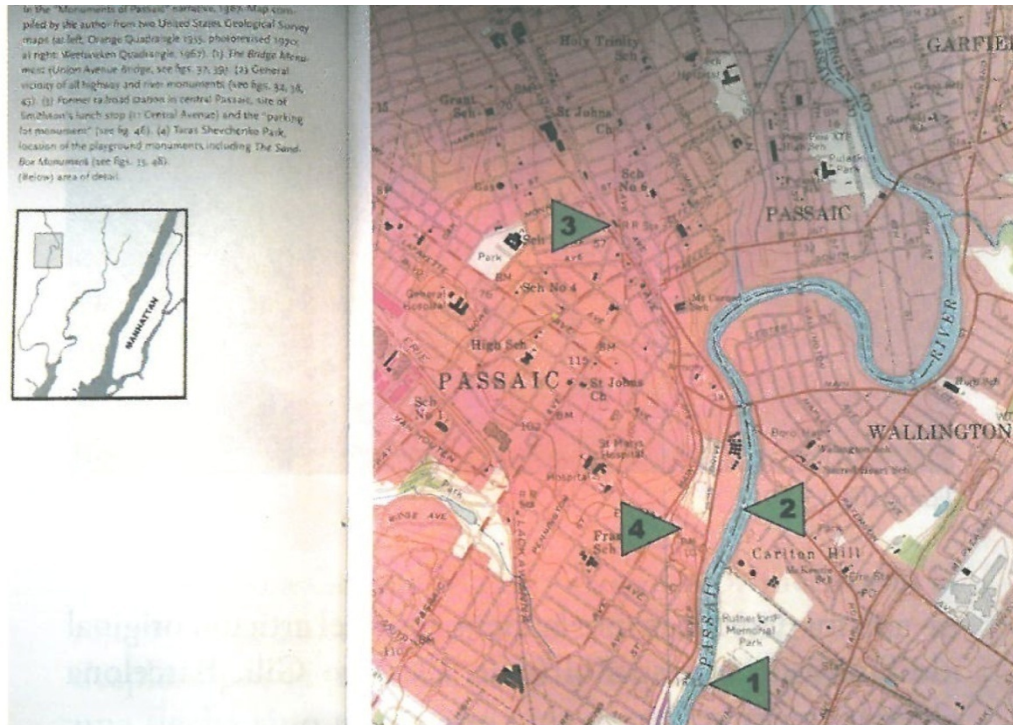
Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe . (Foucault, 1966 : 25)

Malgré le caractère « irréductible » des deux codes sémiotiques, au cours des lignes qui précèdent ce passage, Foucault offre au lecteur une description et une analyse du tableau de Velázquez convaincante qui nous permet d'envisager une « lecture » de l'image non pas en termes de transfert mais bien de traduction d'un médium à l'autre, d'un certain nombre de signes (personnages, objets, technique). Ainsi, pour le sémiologue de l'image Louis Marin l'on peut « lire un tableau, à la fois discerner ce qui dans le tableau fait signe et énoncer, déclarer les significations de ces signes » (Marin cité par Vandendorpe, 1999 : 142). Liliane Louvel aborde également à travers plusieurs ouvrages, et depuis la littérature anglaise, la relation complexe entre texte et image. Elle évoque cette relation en termes de « transaction » : « la transaction sémiotique est une négociation interartistique sur le mode de l'oscillation, lorsque l'image marchande son inscription avec/dans le texte » (Louvel, 2002 : 150). Elle articule ses propositions théoriques autour de la notion d' « iconotexte » qui peut se révéler précieuse à l'heure d'analyser le roman mutant. Pourtant, la plupart des travaux de Louvel ainsi que les postulats que nous venons d'évoquer s'attachent à comprendre « comment le texte “rend” le pictural » (Louvel, 1998 : 89), proposant de décrypter les moyens dont dispose le texte pour créer une image dans l'œil du lecteur. Dans le cas de l'illustration et, de manière générale, des images insérées dans les romans de ce corpus, c'est l'opération inverse qui se met en place ; l'image est incorporée au texte pour le « rendre », c'est-à-dire le reproduire par les codes qui sont les siens et ainsi « provoquer » du texte à partir d'une représentation visuelle.

Fernández Mallo insère au sein des trois textes qui composent le récit « Mutaciones » d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* un matériel iconographique illustratif imposant. Nous avons déjà abordé ces trois récits lors de l'étude de l'espace dans le roman mutant en tant que représentatifs de l'espace « désaffecté » propre à la poétique de Fernández Mallo. Nous renvoyons donc à cette partie pour une étude globale de ces récits. Nous nous centrerons ici uniquement sur la fonction de l'insertion iconographique dans le texte de fiction.

Le premier récit, « Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009 », comporte de très nombreuses images dont la première est une carte qui précise le parcours effectué en 1967 par l'artiste conceptuel Robert Smithson, que l'écrivain se propose de suivre par l'intermédiaire de l'outil informatique en ligne Google Maps et

Street Views¹. L'entreprise de Fernández Mallo, nommée « viaje psicoGooglegráfico » (HBR : 76), consiste à refaire le voyage de l'artiste, quarante deux ans après, sans bouger de l'appartement qu'il occupe à New-York. Le voyage est motivé par cette carte qui désigne par des triangles verts les différentes haltes de Smithson :



Fotografía n.º 1

Carte représentant le trajet parcouru par Smithson en 1967, tirée de *Mirror-travels : Robert Smithson and History*, de Jennifer L. Roberts (HBR : 59)

Il n'est pas anodin que la première illustration d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* soit la photographie d'une carte ; les trois dérives que trace Fernández Mallo dans « Mutaciones » se construisent autour de la notion de parcours qui, comme nous l'avons constaté auparavant, est essentielle dans la description minutieuse de l'espace qui devient celui de la fiction. C'est en ce sens que nous trouvons de nombreuses cartes dans ces trois textes², qui au-delà de soutenir graphiquement ces récits de voyage, exhibent par leur nature même d'« iconotexte » cette hybridité constitutive de la fiction de Fernández Mallo. Liliane Louvel, dans l'œuvre citée, souligne l'importance de la carte

¹ Ces programmes permettent de parcourir virtuellement la plupart des villes du monde à travers des cartes des images satellites et des photos superposées.

² Les trois volets de « Mutaciones » sont effectivement introduits par une reproduction topographique de l'espace à parcourir aux pages 59, 78 et 82.

comme « iconotexte » permettant de « mettre de l'ordre dans le chaos », une proposition que nous savons proche de l'organisation réticulaire du roman mutant :

Marquant un lieu dans l'espace, permettant de suivre des parcours, dessinant des fléchages, construisant des représentations, la cartographie, entre écriture et dessin, géométrie et langage, va nous fournir de beaux exemples d'iconotextes. C'est là aussi tenter une modélisation du monde en mettant de l'ordre dans le chaos, ce qui somme toute, rejoint le projet de l'écriture (Louvel, 2002 : 118).

Cette carte est introduite dans « Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009 » de la manière suivante : « El mapa viene reproducido en un libro que tengo a mi izquierda, sobre la mesa, *Mirror-travels: Robert Smithson and History*, de Jennifer L. Roberts. La foto que acabo de hacer ha salido movida, hago otra foto (foto nº1) » (HBR : 59). Cette image a au moins deux fonctions qui, si elles ne sont pas incompatibles, présentent toutefois une contradiction qu'il nous faut relever. En tant que représentation topographique des lieux où va se déployer la fiction, cette image assure l'illusion référentielle. Bien que les cartes fictionnelles soient nombreuses dans l'histoire de la littérature, de nombreux éléments contextuels confirment au lecteur qu'il s'agit là d'une « vraie » carte, tels que les toponymes (New-York, Passaic, New Jersey) ainsi que les nombreuses références avancées (noms de l'artiste et de l'auteur, titre de l'ouvrage mentionné, dates, source de la carte et détails du matériel utilisé). La carte, en tant qu'outil permettant d'ordonner le réel et de se situer dans l'espace, fonctionne donc dans un premier niveau comme garant de l'authenticité du voyage que se propose d'entreprendre le narrateur. Elle permet en outre au lecteur de « lire » visuellement les lieux qu'il va lui-même arpenter.

Mais ce gage d'un réel situé et contrôlable entre immédiatement en conflit avec un ensemble d'éléments qui font chanceler cette authenticité. L'auteur a choisi de cadrer la photo non pas uniquement sur la carte, mais aussi sur la page du livre précédant cette carte. Cet élément, ajouté à la précision du narrateur : « La foto que acabo de hacer ha salido movida, hago otra foto » (HBR : 59), ainsi que l'ombre noire qui apparaît en haut de la reproduction, mettent en évidence les différents médiateurs qui se trouvent entre cette carte reproduite dans le récit de Fernández Mallo et le réel. Cette illustration est en effet la photographie d'une reproduction tirée d'un métadiscours (l'ouvrage de Jennifer L. Roberts sur le travail artistique de Robert Smithson). Cette carte apparaît dans le livre

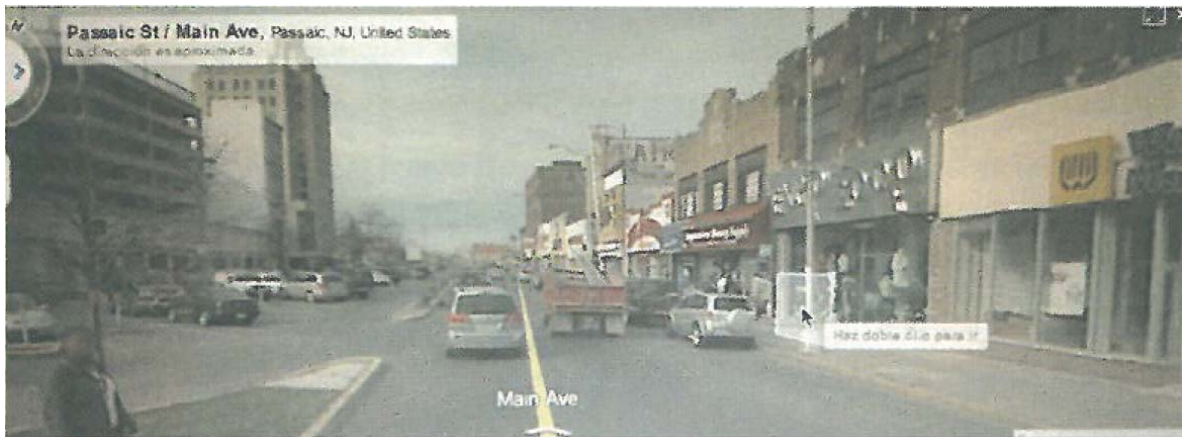
de Fernández Mallo qui utilise le livre de Roberts. Roberts reproduit cette carte, elle-même élaborée par un cartographe dont on ne connaît pas l'origine, car elle a été utilisée par Smithson en 1967.

La multiplication des intermédiaires (le cartographe, Robert Smithson, Jennifer L. Roberts, Agustín Fernández Mallo photographe et Agustín Fernández Mallo écrivain) éloigne l'expérience de l'écrivain du document authentique, vient détendre ce rapport direct avec le réel pourtant largement revendiqué dans le texte et c'est précisément autour de cette superposition de couches successives qui sont autant de « cadrages » de la réalité que Fernández Mallo va articuler les trois récits qui constituent « Mutaciones ». Cette superposition d'instances autoriales, centrale dans « Mutaciones » mais aussi dans l'ensemble de l'entreprise créative de Fernández Mallo, apparaît visuellement à travers les ombres, les flous et l'imprécision du cadrage qui mettent l'accent sur cette intervention autoriale.

La carte, qui inaugure la cohabitation texte/image dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake* annonce en ce sens, par l'hybridité même de sa nature, la fonction illustrative de l'image évidente dans ces trois textes : elle fonde l'illusion référentielle tout en exhibant l'impossible saisie du réel. Cette tension sera le moteur de la fiction dans ces trois textes mais aussi dans l'entreprise globale d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake*. Au fil de « Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009 » et des deux récits suivants, les couches d'intermédiaires vont continuer à se superposer sur le réel. Dans « Recorrido por los monumentos de *La Aventura* », les images sont les illustrations d'un ouvrage que Michele Mancini (Mancini, 1986) consacre au travail d'Antonioni. Ces illustrations sont elles-mêmes des photogrammes du reportage de la télévision italienne (*Falsi retorni*, RAI Tre, 1983) qui se proposait précisément de revenir sur les lieux qu'Antonioni avait filmés dans *L'avventura*. Pour atteindre les illustrations de Fernández Mallo, il faut donc traverser les images du film d'Antonioni, les prises de vue des cameramen de la télévision italienne et les reproductions que Mancini expose dans son livre. Les pages de ce livre sont visiblement scannées et reproduites par l'écrivain dans son propre livre¹. Pourtant, c'est dans le premier texte, « Recorrido por los monumentos de Passaic 2009 », que les lieux parcourus semblent les plus inaccessibles. Les reproductions du travail photographique de Robert Smithson, datant

¹ Nous pouvons affirmer sans aucun doute que Fernández Mallo tire ses illustrations du livre de Mancini et non pas directement du reportage car nous retrouvons dans les deux ouvrages les mêmes cadrages, et la même disposition.

de 1967, alternent avec les photographies de Fernández Mallo, non pas des mêmes lieux en 2009, mais des mêmes lieux photographiés par Google. Les Nouvelles Technologies permettent ici à l'auteur de faire fonctionner ces différents niveaux de virtuel, qui séparent le réel de la fiction. Car les images satellites photographiées sur l'écran de l'ordinateur par l'écrivain sont véritablement la représentation de l'espace de la fiction, leur décor : le narrateur y pénètre et interagit avec les ombres qui s'y trouvent :



(Fotografía 5, HBR : 65)

Le narrateur pousse le brouillage entre fiction et réalité jusqu'à décrire des échanges avec les habitants aux visages floutés de l'univers Google. Dans l'extrait reproduit ci-dessous, le narrateur s'adresse à la femme qui apparaît à gauche de l'image reproduite :

Mientras me acerco veo a una mujer de rostro indeterminado con intención de cruzar la calle. [...] Hago una foto al conjunto (foto 5), parece que la mujer se da cuenta de mi disparo, e inmediatamente, para disimular, me acerco y le pregunto si es de Passaic o si está de paso. Me contesta que sí que es de Passaic, que nació aquí, y le pregunto entonces si conoce el recorrido que hizo en 1967 Robert Smithson, también natural de Passaic, le digo que busco el Golden Coach Diner, donde Smithson se detuvo a comer aquel 30 de septiembre en 1967, ella me responde que no sabe quién es ese señor llamado Smithson, y que el Golden Coach Diner está en Central Avenue 11 » (HBR : 66).

Contrairement aux deux autres textes de « Mutaciones », le narrateur ne propose pas ici au lecteur de lui faire parcourir les lieux désaffectés immortalisés par l'artiste

conceptuel, mais bien de les examiner tels qu'ils apparaissent au pays de Google maps. La comparaison entre les deux projets est engagée par la mise en page qui met en regard le texte de Smithson (en italique) et le texte de Fernández Mallo comme elle met en regard les photographies originales de l'artiste et les prises d'écrans de l'écrivain. Mais ce sont les images qui exposent de manière immédiatement perceptible ces mutations qu'écrit l'auteur : « el monumento-puente **está ahí** pero ha sido sustitudo por un puente convencional » (*HBR* : 61, nous soulignons) ou encore « salvo **ese edificio alto del fondo** y sus casas adyacentes, todo ha cambiado » (*HBR* : 69, nous soulignons). La narration consiste ici à décrire les images comme si le texte était une illustration de l'image, et non l'inverse. Le lecteur suspend donc sa lecture pour constater sur les images les changements successifs, pour comparer les images qui prétendent représenter les mêmes lieux et localiser les détails décrits par l'auteur. Pourtant, l'entreprise se solde par un échec, le dernier « monument » photographié par Smithson, le bac à sable, n'a pas été photographié par Google :

No hay imágenes en Google de este parque. Lo que equivale a decir que estoy pisando un cementerio, el cementerio de Shevchenko Park, superpuesto al parque que en su día estuvo aquí, vivo y a pleno rendimiento de madres, meriendas y niños [de la misma manera que un cuerpo muerto siempre se superpone a la idea o máscara que el cuerpo vivo fue, y no a la inversa] (*HBR* : 74).

Dans ces conditions, seule la photographie de Smithson est présentée, ce qui n'empêche pas le narrateur d'y pénétrer pour éprouver le sentiment de « irreversibilidad de la eternidad » que décrit Smithson dans le texte qui accompagne cette image. Cette fois, c'est véritablement la fiction qui se soustrait à l'illustration puisqu'elle permet au narrateur de traverser les différentes couches du temps (« tiempo palimpsesto », *HBR* : 76) et d'éprouver l'irréversibilité de ce dernier en foulant le sable de ce bac, activité suggérée par Smithson dans son texte. Le narrateur souligne cette capacité de la fiction à « retrouver le temps perdu », à transgresser les règles du réel : « Continúo sentado en ese banco que parece estar hecho exclusivamente para mí » (*HBR* : 75). Le récit se termine sur la description du contact physique avec ce sable qui n'existe plus : « La arena seca de la superficie del cajón va desentrañando, en sucesivas capas, otra arena más profunda y húmeda, que transmite un intenso frío a mis pies, como si ahí

abajo todo fuera niebla, me digo, como si en este recorrido jamás saliera el sol » (*HBR* : 76). La réflexion sur le Temps, le contact avec le sable, en somme la fiction que relate ici Fernández Mallo, surgit directement de la photo de Smithson. Texte et image sont donc les deux éléments qui, l'un contre l'autre, vont construire la fiction.

Les images intégrées dans ces trois récits s'inscrivent bien dans la fonction documentaire de la photographie d'illustration et sont même investies de cette « valeur mémorielle » dont parle Liliane Louvel à propos des photographies qui apparaissent dans les romans de W.G. Sebald (Louvel, 2002 : 153) et que nous retrouvons également dans les archives iconographiques de *Fiebre y lanza*, le premier tome de *Tu rostro mañana* de Javier Marías. Dans l'œuvre de Sebald comme dans celle de Marías, c'est la mémoire des atrocités de la Seconde Guerre Mondiale qui est fixée dans le roman, les « monuments » décrits par Fernández Mallo semblent à côté quelque peu insignifiants mais c'est là, paradoxalement, que l'écrivain veut faire aboutir ces singulières dérives : explorer ces lieux vierges de toute charge affective. Et contrairement aux photos qui apparaissent dans les deux romans évoqués, Fernández Mallo, exhibe par le cadrage et les commentaires qui accompagnent les images, la longue filiation qui l'a mené jusqu'à cet iconotexte afin d'exhiber cet impossible retour qu'il prouve par trois fois dans « Mutaciones ». Dans « Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009 », la juxtaposition de la photographie de Smithson, en noir et blanc, et des prises d'écran en couleur de Fernández Mallo illustrent graphiquement l'irréversibilité du passage du temps, véritable défi de ces parcours d'espaces qui sont autant de tentatives de voyages dans le temps. L'image est annoncée par le texte et installée dans la narration, elle n'est par conséquent pas véritablement troublante mais le fait que la fiction émerge au fil des expositions iconiques, opère un écart considérable par rapport à la pratique observée dans le roman contemporain où l'image illustrative est souvent une ressource documentaire venant confirmer le récit littéraire. Ici, l'hétérogénéité de l'autorité (Fernández Mallo, en photographiant des photos, en est l'auteur sans l'être) permet de dépasser la simple caution réaliste pour tendre vers une véritable fusion entre prise de réel et prise de fiction. De même, l'introduction des prises d'écrans d'un programme informatique vient ajouter un troisième niveau d'appropriation à ce récit qui surgit déjà de l'emprunt du titre de Borges et de l'expérience de Robert Smithson. La construction de la fiction, par le biais d'une superposition d'appropriations – indistinctement iconique ou textuelle – nous conduit à revoir le rapport de ces textes à la référentialité. L'inclusion de documents

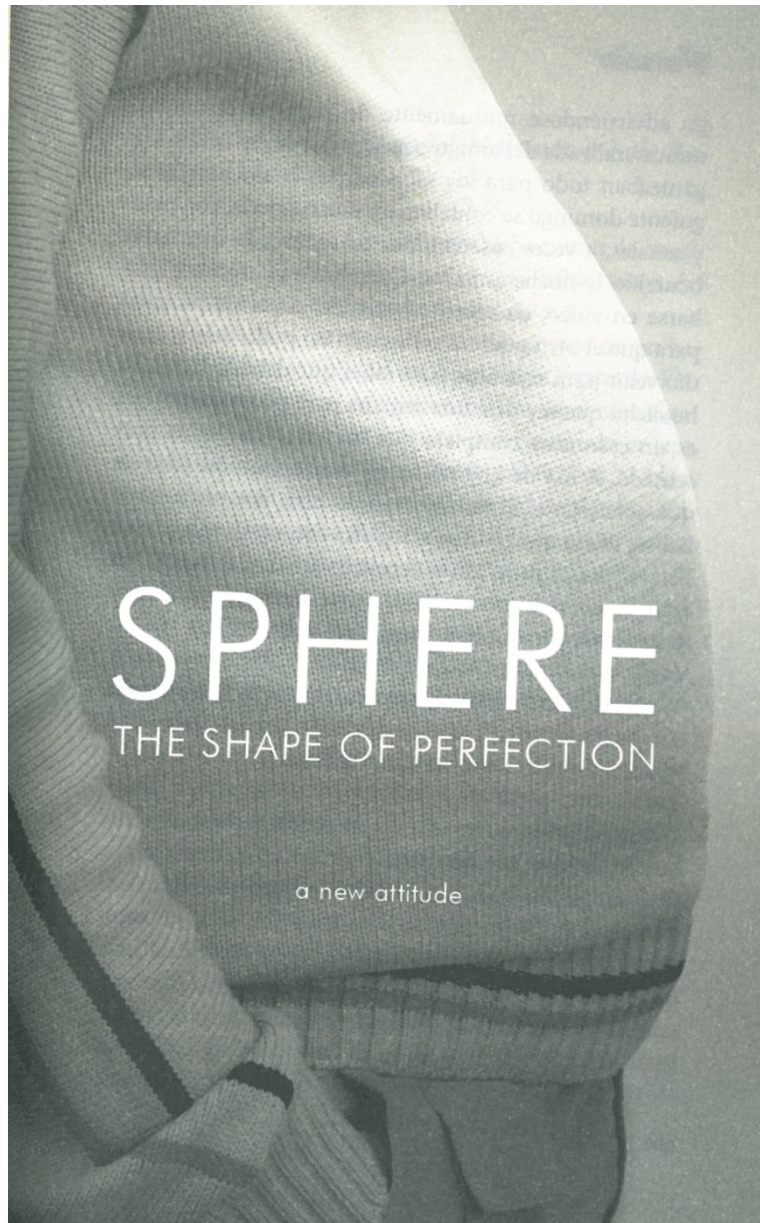
factuels (photos, cartes, extraits de textes) fait pencher le texte dans le versant référentiel. L'exposition systématique des mécanismes de la fiction installe au contraire le texte du côté de l'auto-référentialité. Il semble donc que ces textes ne se réduisent pas à l'opposition de ces deux pôles de signification du texte littéraire et il semble que le réel se manifeste médiatisé par les différentes instances autoriales par lesquelles le réel doit transiter pour devenir fiction¹. Dans les cas que nous venons de voir, l'image produit la fiction, elle en est l'origine et le texte intègre l'image en la commentant. Nous allons voir à présent un cas qui présente la particularité de dissocier texte et image qui restent pourtant tous deux producteurs de fiction.

Images narratives

La collaboration entre photographie et fiction dans le roman nous mène à étudier un cas de dialogue texte/image qui a un caractère plus exceptionnel que l'illustration. Nous appellerons « images narratives » les insertions iconographiques qui ne viennent pas appuyer le texte et lui donner la teinte du réel mais bien le prolonger. Dans ce cas, l'image n'est ni contextualisée, ni introduite, ni commentée par le texte. Nous trouvons les cas les plus représentatifs de l'insertion d'images non-illustratives dans l'appareil iconique présent dans *Alba Cromm*. Les annonces, les sections spéciales (interviews, conseils, etc.) et les publicités, pastichant l'organisation du magazine, interviennent dans la progression du récit sans que le lien avec lui soit manifeste. À partir de l'analyse de l'une des publicités insérée dans *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, nous interrogerons le statut de l'image dans ces textes afin de déterminer si ces images ont un rapport de continuité ou de contiguïté avec le récit. S'agissant de pastiches publicitaires, nous aurons ponctuellement recours aux études menées par la critique audiovisuelle et notamment, dans une perspective sémiologique, l'article de Roland Barthes intitulé « Rhétorique de l'image » qui date de 1964 dans lequel il analyse une publicité de la marque Panzani.

¹ Voir à ce sujet notre communication proposée pour le colloque « Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo) », organisé par Isabelle Touton, Dominique Breton et Amélie Florenchie à l'université Bordeaux Montaigne le 20 et 21 septembre 2012 (Pantel, 2012).

Exposer un discours moralement intenable de manière ironique, tel semble être l'objectif poursuivi par l'auteur lorsqu'il introduit des pauses publicitaires dans son roman. Sur les sept publicités qu'introduit Mora dans le roman, nous choisissons celle qui nous semble la plus représentative de cette singulière relation roman/publicité car moins caractérisée linguistiquement mais portant la charge connotative la plus efficace. Cette image (AC : 207), qui promeut une marque de vêtements, présente la silhouette bedonnante d'un homme qui porte un pull-over en laine :



Alba Cromm, page 207

Si nous nous en tenons à l'analyse de l'image, il faut dès à présent préciser qu'à l'instar de la carte topographique, la publicité est un iconotexte qui allie texte et image.

Le message linguistique s'allie au message iconique lequel, pour reprendre les distinctions barthiennes, se divise en deux niveaux : un niveau immédiatement perceptif ou dénotatif et un niveau culturel ou connotatif.

Au niveau linguistique, cette image est assez peu riche. Le message qui se réduit au nom d'une marque de vêtement et à un slogan apparaît en anglais. S'il peut-être étonnant qu'apparaisse dans un roman espagnol une publicité, il l'est encore davantage que le message soit en anglais. Conserver la langue d'origine est pourtant chose commune dans le milieu publicitaire qui diffuse dans le monde entier les publicités de parfums en français, celles de certaines marques de sodas en anglais et enfin celles de certaines marques de voitures en allemand. L'anglais reste la langue la plus souvent présente dans la publicité, reflet de la domination économique états-unienne, ce choix fait donc partie du mécanisme autoréférentiel présent dans ce roman à travers un grand nombre de références aisément vérifiables (lieux, personnalités, journaux). Le message, que l'on pourrait traduire par « Sphère, la forme parfaite, une nouvelle attitude », a ici, malgré son caractère succinct, une fonction d'élucidation puisque la marque évoquant la forme ronde, revendiquée ici comme parfaite, renvoie à ce vêtement conçu pour s'adapter aux formes généreuses. Sans ces quelques mots, l'image ainsi insérée n'aurait qu'un sens dénotatif pauvre, voire absurde. Les marqueurs iconiques dénotatifs sont ceux du confort. Le cadrage, centré sur le ventre du modèle, permet de fixer l'attention du lecteur sur la rondeur du ventre qui semble être précisément la cible de cette campagne. La posture est détendue (mains dans les poches) et l'ampleur du vêtement ainsi que sa matière laissent supposer l'aisance et le bien-être. Ces éléments, mis en relation avec la formule « a new attitude », engagent à arborer ses formes avec sérénité.

Cette publicité, tout comme les six autres qui apparaissent dans le roman, fait irruption dans le texte sans que ce dernier n'y fasse aucune mention directe. Contrairement à l'illustration, nous sommes dans ce cas face à une relation xénotopique¹ entre texte et image. *Alba Cromm* est une dystopie construite à partir de l'élaboration d'un numéro de magazine, ce qui signifie que le narrateur est dissimulé derrière le montage des différentes sections : il ne raconte pas le récit, mais le montre. Pastichant le magazine, le choix de la publicité s'inscrit d'emblée d'une part, comme

¹ Nous empruntons ce terme à Christian Vandendorpe qui parle du procédé xénotopique en tant que « mise en parallèle de deux objets de nature différente », caractéristique des textes-objets de la littérature numérique émergente (Vandendorpe, 1997 : 11). Nous ajouterons à cette définition que la relation xénotopique s'oppose à la relation illustrative en tant que l'image ne se trouve pas être expliquée par le texte, et inversement.

faisant partie de toute une stratégie de mise en espace du texte mais permet d'autre part au lecteur d'imaginer un magazine masculin tel qu'il pourrait exister dans quelques années. C'est donc dans sa valeur connotative que cette image soutient l'orientation générale du magazine (intitulé « Upman, la revista para el hombre de verdad »). Car en effet, si cette « fausse » publicité a été élaborée selon les critères de la « véritable » publicité¹, tout son intérêt réside dans l'écart du message (linguistique et iconique) qu'elle transmet par rapport à celui généralement renvoyé par ce genre d'annonces publicitaires. Le culte de la beauté, du corps dénudé, mince, jeune et musclé, généralement véhiculé par la publicité, est ici ironiquement remplacé par la revendication du vêtement couvrant et confortable, pensé pour être porté par un homme décontracté, pour ne pas dire relâché. Nous pouvons considérer cette image comme prenant le contre-pied des stratégies publicitaires qui provoquent le désir de l'acheteur non pas en vendant son produit mais en vendant l'image d'un corps parfait.

Mais l'image prend au sein du contexte d'énonciation une autre valeur, et c'est en réalité un autre type de domination qui est ici dénoncé. Le média dans lequel apparaît cette publicité est un magazine masculin qui revendique la domination de l'homme sur la femme. Dans les sections annexes aux fragments relatifs à l'affaire Alba Cromm (annonces, courrier, entretiens, etc.), la femme, loin d'être décrite à l'image de cet homme, détendue et ventripotente, est au contraire constamment érotisée : son corps doit être non seulement parfait mais aussi exposé, montré. À la page 45, une section « courrier des lecteurs » expose l'avis des lecteurs sur le numéro précédent, consacré aux « profesionales liberales más explosivas del país », on y trouve le commentaire suivant : « Estupendo número. Hay que poner a las juezas la toga más corta. Voto por la toga minifaldera ». Dans le même esprit, la section « conseils pratiques » expose la manière d'éviter d'être dénoncé pour harcèlement sexuel : « Esas desgraciadas no quieren que te hundas, sólo desean algo a cambio de su silencio. Piensa si la conservación de tu estatus social no merece pagar veinte o treinta mil dólares. ¡El divorcio de tu mujer te va a costar mucho más ! » (AC : 81). Le discours intenable véhiculé par les propos moralement douteux, voire licencieux, développés dans les textes qui accompagnent le dossier principal, permet de donner au lecteur un « contexte » fictionnel sans passer par une intervention du narrateur ou une description

¹ Il faut signaler ici que cette publicité est la seule image pour laquelle l'auteur a eu recours à une agence de graphisme (Caravan Comunicación) pour l'assister dans sa réalisation. Nous examinerons l'élargissement des possibilités de création de l'écrivain dans la troisième partie de cette étude.

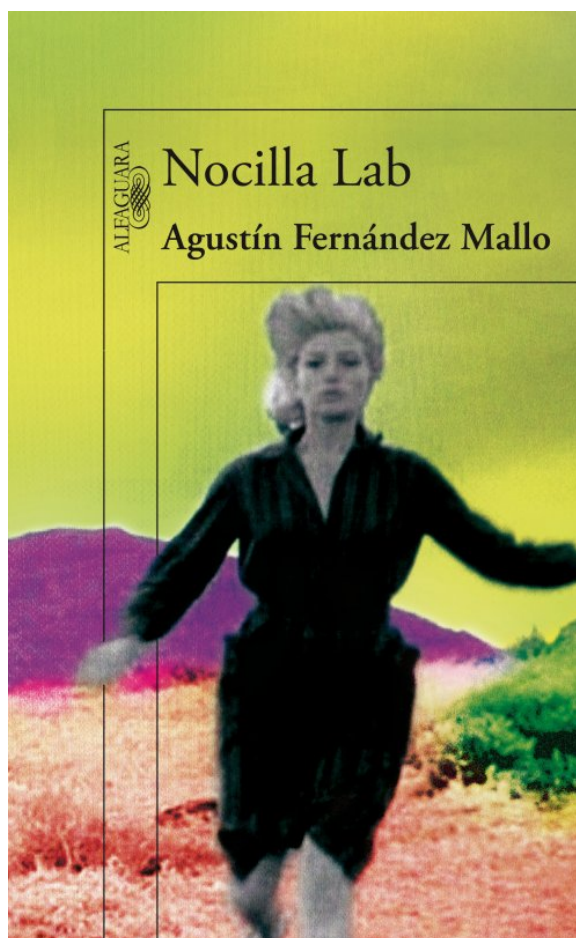
qui viendrait à l'encontre du format choisi par l'auteur pour médiatiser son texte de fiction. En effet, Alba Cromm apparaît comme une femme séduisante et compétente dès le début du roman, mais ce masque s'effrite au cours du roman, révélant de nombreuses pressions extérieures. Les stratégies publicitaires sont à peine exagérées mais l'introduction de la publicité factice permet ce décalage autorisant le lecteur à reconnaître et à questionner les problématiques de la trame principale mais aussi celles qui traversent le monde actuel. Le sens transmis visuellement par cette publicité vient compléter la thématique de l'image de soi et de la représentation, problématique dans la construction de l'identité de l'héroïne, comme nous avons pu le constater dans la première partie de cette étude. L'image a donc dans ce roman une fonction narrative en ce sens qu'elle ajoute du sens à l'univers fictionnel construit par l'auteur, sans pour autant maintenir une relation directe avec le texte qui l'environne. La structure narrative d'*Alba Cromm*, qui se construit par la juxtaposition d'éléments disparates (conversations, *chats*, mails, compte rendus), interdit à l'écrivain toute description directe de l'univers de fiction, dans la mesure où le rôle du narrateur se réduit à la sélection et à la composition des matériaux « factuels » du dossier Cromm. La publicité, par sa charge connotative et dénotative, vient en quelque sorte remplacer les passages descriptifs apportant des informations générales sur le monde dans lequel vivent les personnages.

Dans l'œuvre de Fernández Mallo, nous retrouvons cette fonction narrative de l'image dans l'introduction de la bande dessinée à la fin de *Nocilla Lab*. Comme nous avons pu le voir dans la première partie, (« Artistes, voyageurs et expatriés : les parcours singuliers des personnages du projet *Nocilla* »), l'image vient supplanter le texte qui finit de se dissoudre dans les dernières vignettes, le dessin prenant intégralement en charge la narration. L'image vient prolonger les propriétés narratologiques du texte de fiction telles que l'autofiction ou la métalepse.

Images citationnelles

Le réseau interdiscursif qui se manifeste par la citation prend chez Fernández Mallo une forme graphique ponctuelle mais essentielle. Intégrer dans le texte une image ou un photogramme provenant d'une autre œuvre est une pratique à laquelle l'écrivain a

recours de manière récurrente. Dans ce cas, l'image se soustrait au texte mais surtout aux guillemets et au nom de l'auteur. Il revient donc au lecteur de replacer l'image dans son contexte afin de déterminer l'ascendance sur l'œuvre d'accueil. Afin de mieux comprendre comment, et dans quel but, la citation iconographique remplace ponctuellement la citation textuelle, nous proposons d'analyser l'un des seuils de ces textes : la couverture du dernier volet de la trilogie *Nocilla*. Le choix de cette image, ayant un statut paratextuel ambigu, se justifie par sa réapparition dans « Mutaciones » d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* ainsi que par l'importance de l'œuvre cinématographique de Michelangelo Antonioni dans l'œuvre de Fernández Mallo.



Comme nous l'indiquent les notes paratextuelles éditoriales (à la page de copyright), l'image de cette couverture a été « créée » par l'auteur lui-même. Il s'agit pourtant de la reproduction d'un photogramme du film *L'avventura* de Michelangelo Antonioni (1960), le premier volet d'une trilogie composée de *La Nuit* (1961) et de *L'Eclipse* (1962). Nous avons déjà abordé ce film lors de l'étude de l'espace dans le troisième texte de « Mutaciones » dans lequel le narrateur retourne sur les lieux du

tournage de *L'avventura*. Nous avons déduit de fortes affinités entre l'œuvre du cinéaste italien et celle de l'écrivain espagnol dans le traitement de l'espace, notamment de l'espace désaffecté (périphéries, îles, désert). Ici, l'inclusion du photogramme d'Antonioni fonctionne véritablement comme une citation voire une épigraphe, à travers les caractéristiques sémiotiques propres à l'image, qu'il nous faut préciser.

Prenons d'abord l'image pour ce qu'elle convoque en tant que citation. Le film franco-italien a été hué au festival de Cannes car les spectateurs ne comprirent pas pourquoi la disparition d'Anna restait inexplicée. Effectivement, l'absence de suspense ainsi que la déstructuration du récit a provoqué et continue de provoquer aujourd'hui chez le spectateur un sentiment de désorientation. La désorientation, caractéristique de ce film, mais aussi d'une grande partie de l'œuvre d'Antonioni, provient d'abord de certaines stratégies narratives choisies par le cinéaste. Le film met en scène, dès l'arrivée sur l'île Lisca Bianca, la disparition d'Anna. L'intrigue est donc amorcée mais elle est abandonnée aussitôt : après quelques vagues recherches, les personnages se désintéressent vite du sort d'Anna, quittent l'île et il n'en est plus question. La désorientation générale qui se dégage de ce film repose également sur le traitement singulier que fait Antonioni du cadrage et du montage des scènes. Il privilégie les scènes fixes sans personnages ni action ainsi que les hors-champs qui donnent une impression de décalage au spectateur. Michele Mancini qui, dans *Architettura de la visione*, étudie l'espace dans l'œuvre d'Antonioni parle de cette pratique comme un écart, voire une contestation par rapport à la pratique cinématographique dominante (cinéma hollywoodien des années soixante) : « Antonioni monta entradas y salidas de campo reservándose voluntariamente un respiro, una suspensión, un vacío que inscribe duraciones de inquietud en la *continuity* de Hollywood o del cine de género » (Mancini, 1986 : 25). Dans les œuvres d'Antonioni, le suspense hollywoodien devient une suspension du temps, mis en scène par de longs travellings sur des paysages désertés, sans personnages, réduisant la tension dramatique à zéro. Ces instants vides, qui caractérisent la majorité de ses films, participent d'une esthétique privilégiant le silence, l'indécision, l'absence, contre l'action ininterrompue qui continue de caractériser les *blockbusters* états-unis. Cette esthétique du vide ou de la suspension entraîne ce que le critique de cinéma Benjamin Delmotte nomme une « esthétique du discontinu », qui rompt avec certaines techniques traditionnelles du montage cinématographique :

Le film rompt souvent avec les techniques classiques de raccord censées assurer fluidité et continuité du récit : toute la scène de la recherche d'Anna surprend ainsi le spectateur par ses heurts. L'unité de la scène ne passe pas par des raccords dans le mouvement d'un plan à l'autre, mais bien plutôt par des régularités et des rimes visuelles, notamment à travers les entrées et sorties de champ des personnages. Cette absence de raccords dans le mouvement est étrange, un peu comme si chaque plan se mettait à fonctionner de manière autonome ; surtout, le fait que l'origine et la destination des mouvements des personnages soit invisible (car hors champ) finit par rendre ces mouvements presque absurdes, comme séparés de leur but : les personnages tournent en rond sur l'île, en butant contre la frontière dessinée par la mer, et la finalité de leurs déambulations (retrouver Anna) disparaît parfois (Delmotte, 2004).

Le manque de continuité, le refus de la linéarité et le caractère fragmenté sont des traits que nous avons considérés comme caractéristiques de la poétique de Fernández Mallo lors de l'étude des constructions textuelles. Le critique aborde également dans cet article la thématique du vide et du désert sont également des espaces chers à l'écrivain. L'esthétique d'Antonioni et la poétique de Fernández Mallo présentent bon nombre de similitudes thématiques et formelles, comme si l'écrivain avait voulu transposer à son écriture, à la fois l'univers du cinéaste italien (l'univers de l'île et de la disparition), mais aussi son langage cinématographique. Chez Fernández Mallo, les différents fragments textuels ancrés dans des espaces vides ou abandonnés¹ ne sont reliés entre eux que par un jeu d'écho entre des personnages ou des lieux récurrents. La transition – qui correspond au raccord cinématographique – est effectivement absente de la trilogie, dans la mesure où la continuité sémantique, comme nous l'avons vu avec la structure réticulaire, se déploie par l'analogie et non la chronologie entre les fragments. La thématique principale (la disparition d'Anna dans *L'avventura* et la disparition de l'auteur dans *Nocilla Lab*), l'espace désert (Lisca Bianca chez Antonioni et l'hôtel sarde abandonné chez Fernández Mallo) ainsi que certains traits formels (fragmentarité, discontinuité) font de cette image un lien entre l'œuvre de l'écrivain et celle du cinéaste. Antonioni ne sera pas cité dans *Nocilla Lab*,

¹ Tels le désert d'Albacete ou du Nevada dans *Nocilla Dream*, le toit d'un immeuble dans *Nocilla Experience* ou encore l'île de la Sardaigne dans *Nocilla Lab*.

pourtant, cette image fonctionne, à la manière d'une épigraphe¹ comme une énigme qui, si le lecteur sait la « lire », accueille le lecteur et le prépare à un certain nombre d'aspects qui détermineront l'œuvre littéraire.

Les références à ce cinéaste sont nombreuses² dans la trilogie, pourtant, cet emprunt exposé dès le premier contact du lecteur avec le livre, n'est pas seulement une reproduction du photogramme du film. Par les modifications graphiques que Fernández Mallo applique à l'image d'Antonioni, l'appropriation dépasse la citation. Les couleurs de l'image originale ont été modifiées : l'actrice apparaît en noir et blanc sur un fond en couleur (le film d'Antonioni a été tourné en noir et blanc). Les couleurs, ajoutées par Fernández Mallo, sont ici saturées et dénaturées : la montagne est violette et le ciel est vert. La figure de Claudia (Monica Vitti) apparaît en mouvement et l'image est délibérément pixélisée et floue. Le photogramme original de *L'avventura* est donc passé par le filtre d'une manipulation informatique qui fait sens dans la poétique de Fernández Mallo car, loin de l'expérimentation pure, il s'approprie et resémantise un certain nombre de pratiques artistiques, pour les adapter à sa propre démarche. Comme dans les images qui apparaissent dans « Recorrido por los monumentos de Passaic 2009 », elles aussi floues, l'appropriation porte l'empreinte de la manipulation.

Ce photogramme prend un relief tout particulier si nous considérons le statut singulier de *Nocilla Lab* par rapport aux deux autres volets. *Nocilla Lab* évoque, par une structure répétitive et anachronique, la manière dont le projet *Nocilla* a surgi, s'est développé et s'est concrétisé. Ce dernier volet, explique les deux premiers et donc projette, rétrospectivement sur l'ensemble de la trilogie, la déstructuration du récit, la dissolution du personnage ainsi que la figure du vide, sont des caractéristiques propres à l'esthétique d'Antonioni, que Fernández Mallo transpose à son projet. L'œuvre d'Antonioni est présente (noir et blanc de la figure principale) mais dénaturée (couleurs), puisque passée par la perception propre à l'univers de l'écrivain. Nous rejoignons donc Philippe Lejeune pour dire que le seuil qu'est la couverture de *Nocilla Lab* est bien cette « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (Lejeune, 1996 [1975] : 45), puisqu'elle commande ici la lecture, non seulement du

¹ Dans *Seuils*, Genette insiste sur la fonction symbolique d'une épigraphe dont la signification va bien au-delà de la signification : « Dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation » (Genette, 1987 : 147).

² Nous renvoyons ici au parallèle entre le désert comme espace de sédition dans *Zabriskie Point* et *Nocilla Dream*, développé dans la partie consacrée à l'espace.

roman qu'elle annonce, mais également la lecture de l'ensemble de la trilogie, dans un rapport privilégié avec l'œuvre d'Antonioni.

L'utilisation particulière de cette image est aussi la marque de cette licence que s'octroie l'auteur par rapport aux œuvres dont il s'inspire ; sa création repose sur cette manipulation affichée qui exhibe l'emprunt, la sélection, la modification, et l'intégration. Après ces manipulations, l'image lui « appartient » comme on peut le voir sur la page de copyright dans laquelle la superposition des deux esthétiques apparaît dans la formulation même « Cubierta : Agustín Fernández Mallo, **sobre** una imagen de *La aventura* » (NL : 6, nous soulignons).

L'interruption de la lecture de texte est déjà présente dans l'introduction de l'image illustrative ou citationnelle, mais bien plus importante avec l'image narrative. L'hétérogénéité énonciative mise en place par la contiguïté entre le texte et l'image, invite le lecteur à lire dans l'image, ce qui n'est pas écrit dans le texte. Cette lecture implique un jeu de décodage actif que nous verrons plus en détail dans la troisième partie. Nous pouvons dès à présent constater que l'introduction de l'image dans ces romans engage un jeu d'interaction entre les deux systèmes permettant au texte de se donner à voir (modifications typographiques, de ponctuation et mise en espace). Cette oscillation entre les deux sphères permet également au visible (la photographie, le dessin ou la publicité), ainsi encadré par le texte de fiction, de se plier aux opérations de lecture, en somme de devenir lisible. L'illustration, selon les mots de Flaubert qui servent d'épigraphe à cette partie, corrompt tout texte de littérature, trouble l'ordre vénérable des lignes noires et blanches. Il semble pourtant que l'essor de l'image et ses multiples utilisations dans le quotidien ait fini par retirer au livre d'enfant le privilège de l'image en couleur. La matérialité du texte (mise en espace, modifications typographiques) ainsi que la fluidité entre lecture d'images et lecture de textes, nous incitent à repenser la notion de textualité dans une proximité plus grande avec la dimension plastique ou visuelle dans la mesure où ces pratiques créatives entrent tout à fait dans le système de signification de l'œuvre.

II. Influence de l'art contemporain sur l'écriture mutante

Les affinités entre la littérature et les arts visuels vont toutefois au-delà de l'introduction d'images dans le roman. Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora font de nombreuses références à certains artistes ou courants artistiques du monde contemporain. Nous verrons comment leurs textes sont émaillés de ces références et surtout comment cette rencontre façonne véritablement certaines de leurs pratiques narratives.

II.1 Échos référentiels

II.1.1 Agustín Fernández Mallo et l'art conceptuel

Les références aux travaux de certains artistes contemporains émaillent les trois volets de la trilogie *Nocilla*. L'intérêt que porte l'écrivain à l'art contemporain se manifeste par l'évocation de revues spécialisées telles que *Artforum* (ND : 129) ou la publication basque *Zehar* (NE : 43), du festival espagnol d'art contemporain ARCO (NE : 106) ou de la Tate Modern Gallery (NE : 121). L'art conceptuel¹ semble attirer particulièrement l'attention de l'écrivain avec plusieurs références ponctuelles comme celle à l'anatomiste allemand Gunther Von Hagens² (NE : 43) ou à l'artiste brésilien Vik Muniz (NE : 121). Le travail de Tony Smith (ND : 129), sculpteur minimaliste états-unien, notamment le récit de son voyage sur une autoroute en construction dans les périphéries de New-York, semble avoir particulièrement influencé l'écriture de Fernández Mallo qui affirme : « A esta acción, en su día polémica e inclasificable, se la considera el origen del Land Art, y a Smith el abuelo del arte minimalista norteamericano » (ND : 129). L'expérience de cet artiste est également évoquée dans la

¹ L'art conceptuel, *alter ego* de l'art minimal, est un courant artistique qui voit le jour aux États-Unis dans les années soixante et s'attache à remettre en question la notion d'objet d'art par un processus de dématérialisation de l'œuvre d'art.

² On se rappelle la polémique exposition « Body Worlds » lancée en 1997 de cet anatomiste allemand inventeur de la plastination (processus consistant à remplacer les liquides organiques par du silicone afin de conserver les tissus humains) qui a présenté des corps humains « plastinés ».

vidéo du projet *Nocilla* (21min23sec). Fernández Mallo revient dans cette vidéo sur les débuts de l'art conceptuel et affirme que l'expérience de Smith est à ses yeux importante car elle relie l'art conceptuel à la périphérie qu'il définit comme « un lugar indefinido por su propia naturaleza ». Il met immédiatement après en relation cette indétermination de la périphérie avec la maxime du Wittgenstein des *Recherches philosophiques* : « la signification c'est l'usage » qui renvoie la signification (d'un objet ou d'un syntagme) à sa pratique. Les théories et les fruits de l'art conceptuel deviennent pour l'écrivain des sources directes d'inspiration qui façonnent les singulières activités de ses personnages.

C'est ainsi que dans *Nocilla Dream*, la poétesse Hannah s'inspire de ce qu'elle a lu sur les artistes conceptuels lorsqu'elle décide de dédicacer les 2000 exemplaires de son recueil de poésie « A quien lo haya encontrado. Ahora, si quieres, ya puedes tirarlo. Afectuosamente, la autora, Hannah » (*ND* : 120) et les essaime dans les endroits les plus improbables tels que des bancs, des stations essences, des trottoirs, etc.

Ernesto, un immigré portoricain qui travaille dans le port de New-York remanie chez lui deux projets existants, aux noms énigmatiques de « Torre para Suicidas » et « Museo de la Ruina » (*NE* : 54). L'écrivain précise dans la section finale de *Nocilla Experience* qu'il s'agit de deux œuvres de l'artiste espagnol Isidoro Valcárel Medina. Ernesto rencontre un jour une femme qui a parcouru la distance qui sépare Los Angeles de New-York grâce à une voiture en bois qu'elle a fabriquée et qui fonctionne au feu de bois, pour tenter de reproduire en territoire américain l'expérience réalisée en Europe par l'artiste néerlandais Joost Conijn (*NE* : 112).

Jodorkovski, après avoir vu une exposition de l'artiste bulgare Christo, qui consistait à emballer d'une toile de coton le Palais du Reichstag à Berlin, décide de faire de même à Ulan Erge (Russie) ; il recouvre les bâtiments de vieux draps pour protéger les habitants du froid (*NE* : 60). Nous avons également évoqué avec « Recorrido por los monumentos de Passaic 2009 » le récit de voyage que Fernández Mallo écrit à partir de l'expérience de Robert Smithson¹, l'un des pionniers du land art. Nous pouvons ajouter ici que les dernières lignes de ce récit, qui mettent en scène le narrateur courant en rond dans le bac à sable, jusqu'à former un sillon circulaire, apparaissent comme une

¹ Le nom de Smithson apparaît également parmi d'autres noms d'artistes conceptuels à la page 119 de *Nocilla Dream* : « Hannah había leído muchos textos de arte conceptual, de hecho, la atracción que había sentido por los artistas agrupados en torno al movimiento del arte conceptual norteamericano de los 60, Graham, Smithson, Long, Amat, y otros era lo que inicialmente le había motivado a dedicarse a la programación informática, disciplina que veía como herramienta del arte futuro y, por supuesto, conceptual por derecho propio ».

transposition narrative en miniature de l'une des œuvres de land art les plus connues de Smithson, la « Spiral Jetty », une jetée en forme de spirale d'environ 457 mètres construite sur le grand lac gelé de l'Utah (voir annexe 19)¹.

Certains personnages du projet *Nocilla* reprennent à leur compte les principes de l'art conceptuel et particulièrement du land art qui troquent l'atelier de l'artiste et la salle d'exposition contre des grands espaces de plein air et la peinture contre le vent, l'eau et le sable. Les personnages artistes, nombreux dans la trilogie se livrent en effet à de curieuses activités. Jodorkovski peint les chewing-gums collés sur l'asphalte pour lutter contre ce qu'il appelle le cancer londonien² (*NE* : 38) et Deek, un Danois, les utilise pour réaliser de petits tableaux (*ND* : 27). Jorge Rodolfo Fernández construit un temple dédié à Borges à partir de matériaux recyclés (*ND* : 176) et Fernando confectionne des boules en papier journal qu'il lance dans le désert d'Albacete, modifiant le paysage naturel afin qu'il ressemble davantage à ceux des westerns américains (*ND* : 151). Sokolov enregistre des bruits dans la rue qu'il utilise ensuite pour composer des morceaux (*ND* : 39) et Lee-Kung réalise des collages à partir de revues chinoises gratuites (*ND* : 55). Les œuvres d'art de Steve sont sans doute les plus éphémères : il sert dans son restaurant des plats théoriques tels qu'un carpaccio de pages de littérature au poivre, un livre de poche au sirop ou un CD vierge au four (*NE* : 117). Mais le projet le plus singulier est sans doute l'entreprise de ce pêcheur galicien qui essaye de cultiver des pouce-pieds sur des disque-durs dans le but de transformer l'information contenue dans l'élément informatique, en saveur marine (*NE* : 111).

En organisant leur vie autour de ces projets artistiques, ces personnages suivent la voie ouverte par certains mouvements d'avant-garde, notamment en brisant la sacralité de l'œuvre d'art et de son exposition, en ignorant le « savoir-faire » de l'artiste

¹ L'analogie semble se confirmer par l'article publié dans le supplément culturel du journal *El Mundo* posté très récemment par Fernández Mallo. Cet article s'inscrit dans une série estivale pour laquelle le périodique a demandé à des écrivains de relater un souvenir de vacances. Fernández Mallo a répondu en écrivant sur la découverte, pendant l'été 2010, de la *Spiral Jetty* de Smithson. Il reconnaît dans ses lignes l'impact qu'a eu sur lui cette œuvre : « Una vez allí, la gran espiral de basalto negro, sobre la sal del Gran Lago Salado, impresiona mucho más de lo esperado ». Cet article, accompagné d'une vidéo est disponible sur http://www.elcultural.es/noticias/UN_LUGAR_EN_EL_MUNDO/3523/Gran_Lago_Salado_%28Utah%29, consulté le 30/07/2012.

² Ce personnage trouve sans doute un écho référentiel dans la figure de l'artiste londonien Ben Wilson, qui lutte contre le manque de conscience de l'environnement urbain des citoyens en peignant les chewing-gums. On pourra lire à ce sujet l'article suivant, publié en 2011 dans le *New York Times* : http://www.nytimes.com/2011/06/14/world/europe/14muswell.html?_r=1, consulté le 13/09/12.

ou encore le concept d'authenticité pour s'appropriier et détourner des objets du quotidien¹.

II.1.2 Vicente Luis Mora : art et déchets

Considero que tengo más antecedente a Dan Graham que a Camilo José Cela o a Torrente Ballester que son dos antecedentes muy valiosos para mí, que respeto mucho, pero que me han influido mucho menos².

Vicente Luis Mora

Au sein de l'œuvre romanesque de Vicente Luis Mora, lequel reconnaît volontiers l'influence de l'art conceptuel sur son travail d'écrivain, *Circular 07* est le livre où nous trouvons le plus de références à l'art. L'un des fragments, qui s'étend sur cinq pages, s'intitule « Campo de las Naciones. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO/ Vertedero de Madrid ». L'écrivain introduit avec ce titre l'une des thématiques que nous avons déjà abordée dans l'étude consacrée à l'espace, qui est celle qui lie la littérature au déchet et au *spam*. Cette réflexion sur l'art débute avec un texte relatant l'expérience d'un visiteur de la grande foire d'art contemporain madrilène. Il y évoque les installations du collectif barcelonais Aggtelek ou de l'artiste chinois Ai Weiwei, tous deux travaillant à partir de matériaux recyclés. Le travail plastique des artistes et celui des écrivains est lié dans la phrase qui introduit un texte de facture essayistique : « Para los escritores y artistas modernos, la basura es una metáfora de esta sociedad [...] » (*C07* : 186). Ce texte aborde de nombreux écrivains et artistes qui ont intégré le déchet dans leur pratique artistique, il cite en particulier le constat du sociologue Slavoj Žižek que *Circular 07* semble mettre en pratique :

En el arte de hoy, el hiato que separa el espacio sagrado de la belleza sublime del espacio excremental de la basura (desperdicio) se está estrechando

¹ Voir à ce sujet les pages de la thèse de Jesse Barker qui évoquent les personnages artistes de la trilogie (Barker, 2011 : 72).

² L'épigraphe provient de l'entretien inédit reproduit en annexe 29. Dan Graham est un artiste conceptuel et critique d'art états-unien dont l'œuvre est inclassable. Lors de cet entretien, Vicente Luis Mora cite en particulier l'œuvre intitulée *Poem schema* (1966), un poème dont les vers ont été publiés séparément dans différents médias. Il rapproche ce travail de la structure narrative d'*Alba Cromm*.

gradualmente, hasta la identificación paradójica de los opuestos: ¿No son los objetos del arte moderno, en grado cada vez mayor, objetos excrementicios, basura [...], que se exhiben con objeto de ocupar, de llenar, el lugar sagrado de la Cosa ? (Žižek cité dans *C07* : 188).

Le frottement littérature/déchets et plus généralement art/déchets est une tendance déjà amorcée dès la fin du siècle dernier. Comme l'illustrent ces quelques pages de Mora qui mentionnent entre autres « l'esthétique du conteneur » du sculpteur britannique Tony Cragg (*C07* : 186 et 190), l'accumulation de détritrus comme métaphore d'une société-poubelle a été utilisée par de nombreux artistes et écrivains. Nous avons constaté dans la première partie de cette étude que Vicente Luis Mora s'adonnait volontiers dans ce livre à une pratique littéraire accumulative, de collage (bibliomachie) et de recyclage¹.

Ce prélèvement du réel, cette transposition à peine manipulée de l'ordure, apparaît comme un dérivé du collage, de l'appropriation et de l'esthétique de la citation – sur lesquels nous reviendrons – que nous pourrions rassembler sous le terme de recyclage et qui sert la volonté d'échapper à la trompeuse harmonie en s'abaissant à fouiller les poubelles pour ramasser les rognures du réel et les montrer, les encadrer, les exposer ou, dans le cas qui nous occupe, les écrire. Le philosophe Alain Badiou désigne cette tendance comme spécifique à l'avant-garde du XX^{ème} siècle :

Partout il y a exercice et expérience de cet écart. C'est la raison pour laquelle le XX^{ème} siècle propose des gestes artistiques antérieurement impossibles, ou présente comme art ce qui n'était antérieurement que déchet. Ces gestes, ces présentations, attestent l'omniprésence de l'art, pour autant que le geste artistique revient à une effraction du semblant, donnant à voir, à l'état brut, l'écart du réel. (Badiou, 2005 : 78)

¹ Bien que cet artiste ne soit pas explicitement cité dans l'œuvre de Mora, nous pouvons rapprocher la pratique d'écriture mise en œuvre dans *Circular 07* du travail de l'artiste français Arman dont les premières séries s'intitulent « Poubelles » et par lesquelles les ordures ménagères s'exposent dans la galerie d'art et même le grand musée d'art contemporain. Arman est l'un des représentants du mouvement du « Nouveau réalisme », fondé par le peintre Yves Klein et le critique Pierre Restany en 1960. Les critiques font souvent référence à ce mouvement comme le pendant français du Pop art nord-américain. Le centre Pompidou a consacré une exposition de l'œuvre d'Arman et notamment la série « ordures au naturel » du 22 septembre 2010 au 10 janvier 2011. Le principe accumulatif de ces œuvres est proche à bien des égards de certains fragments de *Circular 07* qui énumèrent des éléments divers et même de la structure générale, qui consiste à juxtaposer des morceaux textuels décrivant la périphérie urbaine, où sont souvent rejetées les ordures de la ville.

À l'instar de l'œuvre de certains artistes contemporains, Mora fait de la surabondance de déchets, induite par une consommation irraisonnée, un sujet de la réflexion mais aussi le matériau même de sa création. Mora fabrique son œuvre littéraire en transposant à l'écriture des morceaux de réels qui, et c'est le cas pour l'emprunt ou les documents factuels, sont livrés sans modifications. Au-delà de la pratique de collages et d'énumérations qui transforment l'écrivain de *Circular 07*, comme nous l'avons vu plus haut, en collecteur de mots ou de bouts de phrases glanés dans la rue, nous trouvons ça et là dispersés dans le texte des retranscriptions de messages apparaissant sur des panneaux, des affiches, des annonces ou avertissements que l'on peut voir dans la rue, dont nous donnons ici un échantillon tirées des pages 46, 47 et 48 de ce texte :

[Señores estoy parado tengo 5 hijos y estoy enfermo. Por favor déjen una alluda Dios se lo page.]

[Calle cortada por obras de ampliación de a línea 9 Herrera Oria/Arganda del rey. Disculpen las molestias. Trabajamos para la Ciudad. Ayuntamiento de Madrid. Comunidad de Madrid.]

[Hospital Gregorio Marañon. Guarde silencio.]

[Aznar, España no va bien./Trabajo sí paro no./Sindicatos unidos del metal./Treinta y cinco horas./CC.OO.-UGT.]

Le premier texte reproduit, avec fautes d'orthographe et de syntaxe, le type de message que le citoyen peut trouver entre les mains d'un mendiant. Les deux suivants sont des informations institutionnelles ; on imagine le premier devant un chantier et le second à l'entrée d'un service d'urgence. Le dernier retranscrit un tract ou un slogan apparaissant sur une banderole de manifestants. Ces textes isolés, qui font partie du quotidien du citoyen, sont transportés dans le roman tels quels et leur lecture évoque leur contexte d'énonciation : la ville. Chercher la matière première dans la rue et livrer au récepteur ces morceaux de réalité brute rappelle, transposé au domaine visuel, les affiches lacérées de l'artiste français Jacques de la Villeglé, qui dérobe aux murs et aux palissades les affiches agglutinées, déchirées et délavées dont ils sont recouverts, pour les exposer dans un musée. Dans l'exemple reproduit en annexe 20, il est intéressant de

noter que l'une des affiches lacérées de La Villeglé s'intitule « 182 rue Saint Martin », à la manière des fragments de *Circular 07*, qui portent tous un nom de rue. Ces indications topographiques, qui fonctionnent comme des légendes, soutiennent encore le sceau d'authenticité que l'auteur veut donner au document exposé.

Les références fréquentes à des plasticiens du monde contemporain nous ont mis sur la voie d'une correspondance entre le monde des arts visuels et celui de la littérature. Nous avons par ailleurs pu constater que la référence n'est pas isolée dans la mesure où elle fonctionne souvent comme thème de l'écriture fictionnelle, et c'est le cas des personnages-artistes de Fernández Mallo ou de la visite du salon ARCO dans *Circular 07*. Ces transactions sont réciproques puisque de nombreux artistes ont utilisé le texte littéraire comme matière artistique et Jacques Morizot en donne de nombreux exemples dans son essai intitulé *Interfaces : textes et images* (2004). Nous nous contenterons d'évoquer ici le travail de l'artiste canadien Rodney Graham et ses appropriations de certains textes d'Edgar Poe (*The System of Landor's Cottage. A pendant to Poe's last story*), 1998 ou encore *La Véranda* (1989) qui consiste à dupliquer le texte de Melville en y ajoutant une « extension » textuelle. Ces deux œuvres n'ont pas été vendues en librairie mais exposées à la Tate Modern Gallery de Londres. Laura Borrás, depuis le projet de recherche *Hermeneia* (Université de Barcelone), qui vise à étudier les évolutions qu'entraînent les interfaces numériques dans la création, la réception ainsi que dans l'enseignement de la littérature, évoque dans ses articles certaines pratiques de création qui tirent parti de l'interaction arts visuels/littérature. Dans « Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones », elle évoque le projet *BYOB* de Celina Alvaro et Alberto G. Sánchez, une installation qui a recours au livre imprimé et au texte numérique, marquant la coexistence actuelle de ces deux supports textuels (Borrás, 2010). On voit bien par cette contamination réciproque comment l'abord devient véritable dialogue entre les arts.

À l'instar de certains artistes qui ont recours au média écrit, voire à certaines œuvres littéraires, ces écrivains puisent dans certaines pratiques appartenant aux arts visuels pour mener à bien leur projet littéraire. Ces allusions manifestes révèlent en réalité un véritable substrat théorique qui va jusqu'à modeler la matière littéraire, altérant sa forme et sa manière de se donner à lire – et à voir – au lecteur. Certaines de leurs pratiques littéraires, et c'est le cas des collages, de la fragmentarité et du détournement par exemple, nous conduisent à pénétrer plus avant dans les grands

courants d'avant-garde du siècle dernier car on peut supposer, à partir de ce réseau interdiscursif largement dirigé vers les arts visuels actuels, que c'est dans le monde de l'art – peut-être autant que dans le monde des lettres – que ces écrivains vont chercher les principes qui dirigent leur écriture.

II.2 Détour par les avant-gardes

L'analyse des caractéristiques formelles menée dans la première partie nous conduit à situer ces romans dans la zone intermédiaire qui se trouve entre le roman réaliste ou de témoignage et le roman poématique ou expérimental, pour reprendre la terminologie proposée par Gonzalo Sobejano. Nous avons en effet observé un ancrage fort dans une société contemporaine ou « surmoderne », établi par une série de pratiques narratives en contradiction avec celles généralement déployées dans le roman de facture réaliste (non-linéarité, fragmentarité, faible protagonisme, etc.). L'importance de la dimension visuelle à l'œuvre dans ces romans ainsi que de nombreuses références à des artistes d'avant-garde des années soixante nous laissent penser que, s'il est peu aisé d'appliquer à ces romans les grilles de lecture adaptées aux deux pôles du spectre narratif (d'un côté le roman réaliste et de l'autre le roman poématique), c'est peut-être au sein du champ artistique lui-même que nous pouvons trouver des pratiques et des outils d'analyse pertinents pour aborder le roman mutant. Il ne s'agit pas ici de transposer l'herméneutique propre aux arts plastiques à la littérature mais très humblement de rechercher au sein des pratiques de création provenant des avant-gardes des démarches ou des procédés susceptibles d'éclairer ces textes que nous avons auparavant placés dans ces abords du champ littéraire. C'est d'ailleurs précisément cette situation périphérique, à la frontière avec d'autres champs d'expression, qui va nous permettre d'engager le dialogue avec l'art, dialogue revendiqué par les écrivains eux-mêmes tant dans leurs œuvres que dans les documents épitextuels (entretiens, critiques, etc.)¹.

¹ Rappelons que Fernández Mallo affirme dans la vidéo accompagnant le projet *Nocilla* : « todos somos herederos de Duchamp » et que Vicente Luis Mora, dans l'entretien inédit reproduit en annexe 29 reconnaît l'influence d'un artiste comme Dan Graham sur son œuvre : « Considero que tengo más antecedentes a Dan Graham que a Camilo José Cela » (phrase citée en épigraphe plus haut).

II.2.1 Avant-gardes historiques

Un détour du côté des postulats des premières avant-gardes (ou avant-gardes historiques) qui rassemblent des artistes du début du siècle dernier¹, va nous permettre d'aborder la dichotomie Réalisme/Expérimentation afin de fixer la nature des relations entre les arts visuels et la littérature mutante. Au-delà des analogies, des références et des allusions, voire des transpositions narratives de certaines techniques provenant des arts plastiques (collages, emprunts et détournements), il nous faut interroger les fondements théoriques qui ont donné lieu à ces œuvres, afin de décider si les affinités ne sont que ponctuelles ou si elles peuvent prétendre éclairer la poétique de ces auteurs. Il semble d'emblée que ces deux manières de concevoir l'objet artistique (l'œuvre d'art d'avant-garde d'un côté, l'œuvre littéraire mutante de l'autre), séparées de plus d'un siècle, présentent de nombreuses similitudes quant au rôle que devrait avoir l'art dans la société et qu'il n'a pas dans le système en vigueur. L'Europe du début du XX^{ème} est dominée par les totalitarismes qui entendent restreindre l'art à un outil de propagande et à l'heure de la globalisation, l'art est menacé d'être réduit à une valeur marchande. Comment, à ces deux périodes, les artistes ont-ils répondu à cet état de l'art ? Plus précisément, les écrivains qui nous occupent, en introduisant dans leurs romans une forte dimension visuelle et de multiples références à l'art contemporain, prétendent-ils apporter une réponse à cette question du statut de l'art dans la société contemporaine ?

Nous aborderons ces questions à partir de deux inflexions qui semblent mettre en contact, malgré les nombreuses disparités, les deux champs d'expression artistiques : la notion de synesthésie ou d'art total et ce que nous appellerons « le désordre de l'art » pour désigner la tendance qui consiste à débarrasser l'art de toute contrainte de représentation, d'harmonie ou de beauté.

La synthèse entre les arts, concept qui prend ses racines dans le théâtre antique, est revendiquée par ce théoricien de l'art total qu'est Wassily Kandinsky², qui reprend à

¹ Nous choisissons de limiter le champ de l'avant-garde historique aux mouvements constructivistes russes (Kandinsky, El Lissitzky, Rodchenko) et aux dadaïstes du cabaret Voltaire zurichois (Schwitters, Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp).

² Né à Moscou en 1866 et mort à Paris en 1944, Kandinsky a vécu et travaillé en Suisse, en Allemagne et en France. Il est considéré comme le fondateur de l'art abstrait et ses écrits théoriques sur l'art, notamment *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912) constituent les bases de la

son compte le *Gesamtkunstwerk* wagnérien¹. Cette ambition d'accueillir l'altérité par la communion des arts se traduit chez lui par la peinture abstraite, puis, par la publication d'essais théoriques et de poèmes visant à réaliser ce qu'il nomme « La grande utopie » et qui consiste à décloisonner les différents arts.

Dans l'art constructiviste de la Russie du début du XX^{ème} siècle, nous retrouvons également cette volonté de réunion des arts, qui doit mener à une fonction sociale et utilitaire au sein de l'organisation de la communauté.

Chez les surréalistes, l'art poétique et l'art visuel, malgré la différence de leurs moyens et de leurs effets, ne doivent pas être séparés et sont destinés à concourir ensemble à la composition de ce qu'André Breton nomme l'œuvre d'art :

Il est bien entendu que la poésie et l'art véritables sont fonction de deux données essentielles, qu'ils mettent en œuvre chez l'homme deux moyens tout particuliers, qui sont la puissance d'émotion et le don d'expression... La puissance d'émotion et le don d'expression demandent à être réunis chez l'homme pour qu'on puisse attendre de lui l'œuvre d'art (tirée du *Manifeste du surréalisme* et cité par Sers, 2004 : 89).

Les textes mutants ne sont ni constructivistes, ni dadaïstes, et moins encore surréalistes. Pourtant, ces trois mouvements qui ont revendiqué, depuis des pays et une conjoncture politique différents, un art susceptible de se nourrir de différentes disciplines, le vouant à un dessein bien plus important que celui de simple divertissement, ont un écho évident dans le texte mutant. Nous avons effectivement constaté que ces derniers refusaient une structure linéaire pour préférer une organisation réticulaire plus proche de la perception humaine de la réalité. Nous avons vu comment cette tension vers le réel passait par un télescopage générique, le recours à l'image ou au texte documentaire. Dans la pratique littéraire de Vicente Luis Mora et d'Agustín Fernández Mallo, tous les moyens sont bons pour mener à bien un projet littéraire et ils

définition d'une esthétique non-figurative. À partir d'une théorie des formes et des couleurs, il revendique une dimension spirituelle non religieuse de l'art.

¹ Théoricien de l'art, poète, compositeur et musicien, Richard Wagner, depuis le romantisme allemand de la fin du XIX^{ème} siècle, rêvait de réconcilier sur scène tous les arts afin d'offrir un spectacle d'art total, qui, loin du divertissement, devait acquérir le caractère à la fois social et spirituel du théâtre antique.

s'accordent la licence de compléter ou d'augmenter¹ le format imprimé avec des photos, des vidéos ou des morceaux de musique.

La notion de synesthésie et de dialogue entre les arts, omniprésente dans ces mouvements, est au service d'une volonté plus générale de déplacement de l'art dans le réel, d'une intention de s'appliquer à libérer toutes les disciplines artistiques du joug du beau et de l'harmonieux. Chez les constructivistes russes, cette volonté se cristallise dans la conception d'un art anti-bourgeois et « utilitaire » qui doit avoir un rôle déterminant dans l'éducation du peuple mais plus généralement dans l'organisation de la vie en société et non plus celui d'un agrément réservé à une élite. À ce titre, le concept de factographie est particulièrement éclairant. Il désigne communément le photomontage très utilisé par les constructivistes mais littéralement, signifie « l'écriture des faits » et prétend livrer la réalité quotidienne sans analyse, ni médiation. Nous saisissons déjà comment ce concept fait sens à l'heure d'aborder les textes littéraires que nous étudions. La factographie, théorisée en particulier par Boris Artanov dans de nombreux articles, propose la création d'un objet d'art à partir de la collaboration d'écrivains, de cinéastes, de photographes, voire de plasticiens, dans le but de créer un discours à partir de matériaux existants, factuels. Dans la pensée constructiviste, qui prend forme entre autres à travers la factographie, l'artiste est un producteur d'objets d'art mais surtout de pensée. Victor del Río, dans un ouvrage intitulé *Factografía, vanguardia y comunicación de masas*, (ABADA, 2010), retrace la naissance et les fondements de ce mouvement afin de les mettre en relation avec certaines créations plus contemporaines². Dans cet essai, le professeur d'art moderne et contemporain de l'université de Salamanque propose la définition suivante :

La factografía, por tanto, es la organización de un discurso a partir de materiales documentales entre los que puede haber tanto imágenes como textos. La narración de los hechos, no obstante, remite a una especie de nueva literatura

¹ Nous analyserons en détail dans la troisième partie ce que nous entendons par « roman augmenté ». Dans ses grandes lignes, le roman traditionnel est amplifié par des matériaux sonores et visuels accessibles sur des plateformes numériques en ligne.

² Nous pouvons par ailleurs remarquer un regain d'intérêt pour ce mouvement artistique, issu du socialisme russe mais rapidement rejeté par le régime, avec l'exposition consacrée aux constructivistes russes *Construir la Revolución. Arte y arquitectura en Rusia, 1915-1935* qui a eu lieu à la Caixaforum de Madrid du 25 mai au 18 septembre 2011 et la rétrospective du travail de Rodtchenko, intitulée « La Révolution dans l'œil », exposée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris du 21 juin au 16 septembre 2007.

que trasciende los universos escindidos de la realidad y la ficción. (Del Río, 2010 : 35)

Le versant le plus littéraire de la factographie¹ a donné lieu à des textes dont les particularités sont la fragmentarité, le caractère ouvert, l'hétérogénéité, l'inclusion d'images, l'utilisation des nouvelles technologies de l'époque (photographie, cinéma), le recours fréquent au matériel existant et à la citation ainsi qu'à la technique du montage. Par conséquent, l'autorité de l'auteur est mise en retrait puisqu'il s'agit d'une « literatura de facto, anterior al autor y, por tanto, no sometida a su única autoridad » (*ibid.* : 111). L'énumération de ces caractéristiques formelles pourrait parfaitement s'appliquer aux textes de notre corpus. Néanmoins, précisons dès à présent que, malgré les nombreuses similitudes entre le roman mutant et la littérature factographique, les textes-objets produits par cette dernière ont peu de points communs avec les romans qui nous occupent. Nous garderons cependant de ce mouvement les caractéristiques formelles qui découlent de ces principes théoriques et éthiques fondés sur l'élaboration d'une littérature du réel.

De manière plus générale, nous retrouvons dans les romans espagnols qui sont l'objet de cette étude, cette volonté de faire entrer le prosaïque dans le texte de littérature. Nous avons pu voir comment le déchet prenait une place importante tant au niveau théorique que formel dans les textes de Mora. Sous la forme de publicité et d'annonce dans *Alba Cromm* et d'un langage dégradé dans *Circular 07*, l'accumulation de matériaux textuels disparates, les lieux et les discours détériorés retiennent l'attention de l'écrivain. Dans l'œuvre de Fernández Mallo, la focalisation sur l'espace désaffecté ainsi que le recours constant au recyclage nous ramène vers cette volonté de faire entrer l'existant ou le commun dans l'œuvre littéraire. Ce parti-pris, qui consiste à prélever le rebut de la vie quotidienne pour le fixer dans l'art, trouve ses fondements dans le mouvement constructiviste, mais est également remarquable dans le collage cubiste ou surréaliste. Le sale et l'inutile entrent dans le tableau dès le début du XX^{ème} siècle, comme en témoigne Louis Aragon lorsqu'il commente les « crises de collages » de Pablo Picasso :

¹ Del Río donne de nombreux exemples de cette littérature dont nous retiendrons les *Skaz* (transcription littéraire du discours oral) et *Ocerk* (ébauche littéraire) d'auteurs tels que Maiakovski ou Tretiakov.

Il eut une crise, il y a deux ans, une véritable crise de collages : je l'ai entendu alors se plaindre, parce que tous les gens qui venaient le voir et le voyaient animer de vieux bouts de tulle et de carton, des ficelles et de la tôle ondulée, des chiffons ramassés dans la poubelle, croyaient bien faire en lui apportant des coupons d'étoffes magnifiques pour en faire des tableaux. Il n'en voulait pas, il voulait les vrais déchets de la vie humaine, quelque chose de pauvre, de sali, de méprisé (Aragon, *Les collages*, cité par Samoyault, 2011 (2001) : 25).

Les dadaïstes adhèrent également à cet art de la récupération et parmi eux Kurt Schwitters, qui construit de grandes sculptures (le *Merzau* par exemple) à partir de matériel récupéré : « son regard se focalise ainsi non pas sur ce qui, dans le spectacle de la réalité, retient habituellement l'attention, ce qu'il est d'usage de valoriser, mais sur le rebut, et son intention le propulse du plan de l'esthétique au plan de l'éthique » (Sers, 2004 : 111).

La valorisation de ce qui est habituellement dévalorisé est particulièrement évident dans l'écriture de Vicente Luis Mora qui, tant dans *Alba Cromm* que dans *Circular 07*, tente de faire disparaître le narrateur pour livrer le bruit, la saleté et les paroles « tels quels ».

Le collage vient troubler la figuration du réel, substituant la représentation à l'assemblage. De la même manière, l'absence de linéarité qui détermine les trois volets de la trilogie *Nocilla*, manifeste ce rejet par rapport à ce qu'est généralement la construction narrative. Nous retrouvons également chez les dadaïstes l'attention au principe de hasard, cher à Agustín Fernández Mallo. Philippe Sers, dans *L'avant-garde radicale* (Les Belles Lettres, 2004), relate l'expérience de Hans Arp qui, après de longues heures de travail infructueuses, déchire un dessin et le jette à terre. Il se rend compte alors que la complexe composition tant recherchée est sous ses yeux, dans ces morceaux de papier éparpillés au hasard de leur chute. Cette expérience est qualifiée de décisive pour le mouvement mais le hasard n'est, chez les dadaïstes, pas un synonyme de non-sens ou de *statu quo*, il n'est selon Philippe Sers :

[...] pas une absence de contrôle sur la création artistique, mais un subtil dosage d'accueil et de discernement. Il n'est en aucun cas question d'accueillir tout ce qui traverse l'esprit ou tout ce qui apparaît dans le déroulement du temps, mais un choix éclairé s'opère, destiné à vérifier la pertinence de ce qui se présente. (Sers, 2004 : 173)

Mais nous ne pouvons pas aborder les avant-gardes historiques sans mentionner l'œuvre de Marcel Duchamp et notamment ses retombées théoriques sur la redéfinition de l'art du XX^{ème} siècle et des premières décennies du XXI^{ème}. Agustín Fernández Mallo, dans la vidéo qui accompagne le projet *Nocilla*, affirme « Todos somos herederos de Duchamp » (20min50 sec) et filme une reproduction de l'urinoir. L'héritage de Duchamp dans cette littérature n'est pas, nous semble-t-il, dans le geste de provocation resté célèbre d'un sanitaire élevé au statut d'œuvre d'art mais plutôt dans l'idée que l'objet usuel (textuel) devient un objet d'art parce que l'artiste en décide, et nous revenons une fois encore à la maxime de Wittgenstein : « La signification, c'est l'usage ». Duchamp affirme d'ailleurs l'importance de la plasticité du langage dans ce qu'il appelle les « texticules », des contrepèteries jouant avec le sens, la forme et la sonorité du langage. Tentant durant toute sa vie de rester éloigné des mouvements artistiques de son époque, il revendique ce qu'il nomme « l'anti-art » qui donne lieu à un art sans œuvres d'art, au sens où nous l'entendons généralement. La principale affinité entre les écrivains qui nous occupent et l'héritage de Duchamp, notamment ses ready-made, est ce geste de déplacement que Deleuze et Guattari conceptualiseront quelques décennies plus tard sous le nom de « déterritorialisation », qui consiste à déclarer que l'art doit s'émanciper d'un nombre restreint de techniques (peinture, sculpture). Le concept deleuzien doit surtout permettre, par le déplacement, de mettre la pensée en mouvement afin d'interroger les limites et le statut généralement attribués à l'art. Dans la ligne directe de Duchamp, Agustín Fernández Mallo affirme : « cualquier cosa que ponga encima la palabra novela es novela. Cualquier cosa que ponga encima la palabra poema es poema, sea un artículo científico o sea un verso » (Film *Nocilla*, 20min35sec).

Toutefois, l'ambiguïté, voire la polémique, surgie autour de la notion de « cualquier cosa » ou du « n'importe quoi » souvent attribuée à l'œuvre de Duchamp, est à interroger. Il ne s'agit pas de choisir au hasard un objet, ou un texte, et de décider de manière arbitraire qu'il a sa place dans un musée, ou un roman. Il s'agit au contraire d'ouvrir les portes de l'art à des objets ou des textes qui n'en ont traditionnellement pas le droit d'entrée afin d'en révéler la charge sémantique ou affective et d'interroger des concepts fondamentaux tels que la légitimité sociale, le canon esthétique ou l'œuvre d'art.

L'importance de la fonction interprétative de l'instance de réception (visiteur ou lecteur), indispensable pour aborder l'écriture mutante, a été théorisée en littérature avec les travaux d'Umberto Eco et l'École de Constance¹ à partir des années soixante mais Duchamp expose déjà dans *Le processus de création* cette idée : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif » (Duchamp, 1987,[1957]).

Ce détour du côté de « l'avant-garde radicale », selon la désignation de Philippe Sers, afin nous a permis de révéler les analogies avec le roman mutant pour dépasser le caractère provocateur ou encore l'effet de mode et réfléchir plutôt sur la mise en œuvre d'une utopie, qui consiste à faire de l'art une recherche et une résistance, un mécanisme de pensée au service de la transformation, même ponctuelle et localisée, du monde. Mais le geste des avant-gardes du début du siècle dernier a-t-il le même sens dans le contexte économique et socio-culturel actuel ? Pour cette génération d'écrivains née dans les années soixante-dix, renouer avec les postulats des avant-gardes ne signifie pas refaire, récupérer ou recopier mais plutôt proposer un dépassement de l'interprétation postmoderne qui se résume souvent à l'insignifiance et au *statu quo*. Les écrivains mutants actualisent, à partir des possibilités techniques et des problématiques propres au XXI^{ème} siècle, les principes théoriques (l'art comme support de vérité) et éthiques (art comme outil de transformation du quotidien) tout en distinguant, comme le faisaient les avant-gardes, idéologie et transformation du monde. Il s'agit donc de faire entrer le prosaïque dans une poétique artistique que nous n'aurons pas l'audace de nommer totale mais qui déborde effectivement sur un certain nombre de disciplines allogènes.

¹ Nous reviendrons sur l'importance de l'instance de réception dans le troisième chapitre de la troisième partie de cette étude.

II.3 Collages, ready-made et performances en littérature

L'héritage des avant-gardes historiques est indéniable dans les évolutions de la création artistique, notamment depuis les années soixante avec des propositions telles que l'art conceptuel, le land art, le happening, l'arte povera ou encore le pop art¹. Il s'agit d'un art qui sacrifie l'harmonie et même le beau, un art qui retarde la satisfaction esthétique pour privilégier, depuis Duchamp, l'acte plutôt que l'œuvre. L'œuvre devient geste pour ôter la croûte de simulacre à la réalité pour « force(r) la reconnaissance du présent » (Badiou, 2005 : 189). C'est un réel qui s'expose nu dans l'art contemporain et s'infiltré depuis le début de ce siècle dans la vidéo, la danse, le théâtre, la poésie et force même la forteresse bien gardée du roman.

Dans son dernier essai, *El lectoespectador* (2012), Vicente Luis Mora propose les caractéristiques de ce qu'il nomme le livre pangéique (*libro pangeico*). Selon Mora, l'une des propriétés de cet objet littéraire est qu'il présente un certain nombre d'affinités avec l'art contemporain :

Lleno de conceptos supraliterarios, a veces incluso de imágenes diseñadas, collages y fotografías, el libro pangeico se convierte en una exposición, o en el catálogo de una exposición imaginaria, o, mejor dicho, imaginada. [...] El lector espectador cruza los libros contruidos por Danielewski, Fernández o César Gutiérrez con el mismo espíritu con el que el amante del arte contemporáneo visita las salas de la muestra individual de un artista: atendiendo a la vez al detalle y al todo, a la pieza puntual y a la trayectoria (Mora, 2012 : 118-119).

Cet essai prétend analyser certaines créations littéraires contemporaines et c'est en ce sens que l'auteur cite abondamment des écrivains tels que Danielewski et *La maison des feuilles* sur lequel nous reviendrons, ou encore *Casa abierta* de Javier Fernández, deux œuvres qui présentent un travail sur l'espace de la page immédiatement évident. Le travail de Fernández Mallo est également largement cité dans cet essai. Et s'il ne s'auto-cite pas, les créations littéraires de Mora entrent évidemment dans cette catégorie. À partir de ces différentes propositions théoriques, il faut nous interroger sur l'éventuelle application de certaines manifestations

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alfredo Sagredo Saldaña *No todo es superficie, Poesía española y posmodernidad*, (Universidad de Valladolid, 2009) et notamment le chapitre 5.

caractéristiques de l'art contemporain (le collage, le ready-made et la performance) à ces textes, afin de déterminer si l'analogie va plus loin que l'allusion et la récupération de certains postulats hérités des avant-gardes.

II.3.1 Collages et appropriation

Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire.

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*

Les cas de textes empruntés sont nombreux dans l'ensemble du corpus d'étude. L'omniprésence de cette pratique par la citation, la reproduction d'extraits d'articles, ou d'ouvrages critiques devient dans *El hacedor de Borges*, *Remake*, le moteur même du texte de fiction. Cette invasion de la fiction par le texte allographe est déroutante et ébranle les notions d'authenticité, d'autorité et d'originalité. Étant donné les multiples implications de la notion d'emprunt dans ces textes, nous avons choisi d'étudier l'influence des pratiques d'appropriation sur l'autorité de l'écrivain dans la troisième partie de cette étude, consacrée aux influences des mutations internes au roman sur les instances externes (écrivain, objet-livre, lecteur). Nous limiterons ici l'étude à la transposition de cette pratique originellement artistique au monde textuel, afin de mesurer, d'une part les enjeux théoriques qu'implique l'appropriation artistique, d'autre part les répercussions sur l'expression littéraire.

L'appropriation devient une pratique artistique à partir des années soixante et remet en cause la notion d'originalité par l'emprunt et le détournement d'œuvres ou d'objets existants. Les œuvres d'appropriation les plus célèbres sont sans doute les copies de Warhol mais nous pouvons également citer le travail d'Elaine Sturtevant qui copie à l'identique des œuvres de Rauschenberg ou de Warhol lui-même, ou encore celui de Sherrie Lévine, qui photographie les photos de Walker Evans et les publie dans un livre intitulé *After Walker Evans* (1981)¹. L'appropriationnisme est une notion très

¹ On pourra consulter à ce sujet le dossier « La notion d'auteur comme objet de l'art » de Frédérique Entrialgo, qui donne dans ces pages de nombreuses clés théoriques et d'exemples précis de plasticiens appropriationnistes. Ce dossier est disponible en ligne sur le site <http://www.articule.net>, à l'adresse :

large qui peut réunir des créations dont la relation à l'œuvre de référence peut aller de l'emprunt ou l'allusion, à la copie exacte. Les emprunts peuvent concerner aussi bien des œuvres antérieures que des éléments issus du réel. Elle est capable par conséquent de rassembler des pratiques diverses telles que le collage ou encore le ready-made. Nous retiendrons des multiples implications théoriques développées par Entrialgo, trois axes qui nous semblent avoir un écho particulier dans les romans de notre corpus : le rapport avec les techniques de reproduction, la volonté de combler le vide entre la réalité et l'art et enfin le fait que l'appropriation « prône la libération des cadres de la création, mais qu'elle ne rejette pas pour autant toute reconnaissance et toute admiration envers les maîtres qui l'ont précédée » (Entrialgo, 2005-2006 : 4-5)

Chez Vicente Luis Mora, particulièrement dans *Circular 07*, l'appropriation se fait par le travail de citation. L'épigraphe est foisonnante et la citation est aussi présente dans le corps des fragments. Nous avons également détecté un cas où plusieurs pages étaient tirées directement et sans modification du blog d'un médecin (p. 72,73,74). Nous reviendrons plus en détail sur ce que nous appellerons « l'esthétique de la citation », dans la troisième partie de cette étude, mais nous pouvons dès à présent signaler la pratique « bibliomachique » dont Vicente Luis Mora expose plusieurs exemplaires dans *Circular 07* (aux pages 37, 69, 121, 136, 170). La bibliomachie selon Mora consiste à construire un discours (poème, essai) uniquement composé de citations. Le collage, auquel s'apparente ce procédé, consiste à assembler des fragments d'objets hétéroclites. Inauguré au début du XX^{ème} siècle par Braque et Picasso, puis Matisse et Pollock, cette pratique est poursuivie par les artistes du pop-art dans les années soixante. L'historien de l'art Hans Betling décrit la confrontation à la copie qu'inaugurent les collages comme « Le besoin de s'approprier ce qui est perdu à travers la représentation va de pair avec le désir de déformer un argument antérieur pour l'utiliser dans un sens différent » (Betling cité par Entrialgo, 2005-2006 : 1). À partir de ce moment, copier peut signifier créer, et ces artistes rejoignent en ce sens le concept de création lié à la représentation d'une œuvre existante généralement confiné aux domaines de la scène théâtrale ou du concert. Cette pratique est issue des arts visuels mais elle a également une histoire dans la littérature. Dès 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*,

Breton se réclame de Braque et de Picasso pour défendre le droit d' "intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit (observons, si vous

voulez, la syntaxe) de titres ou de fragments de titres découpés dans les journaux” ou même aux poèmes-conversations d’Apollinaire qui mêlent des bribes de paroles entendues à la texture du poème (Morizot, 2004 : 64).

Il faut aussi mentionner l’antécédant littéraire que constitue la technique du cut-up mise au point par Brion Gysin et pratiquée par l’écrivain états-unien William Burroughs dès les années cinquante. Dans un cut-up (annexe 21), un texte se trouve découpé au hasard puis réarrangé pour produire un texte nouveau. Des fragments de textes d’autres auteurs ou des images sont parfois ajoutés aux portions découpées du texte original. Le cut-up, par la mise en page et la composition des fragments, ainsi que par l’aspect « artisanal » de l’ensemble, se situe véritablement, comme nous pouvons le constater dans cet exemple daté de 1977, à mi-chemin entre l’œuvre plastique et l’œuvre textuelle. Dans le texte mutant, nous retrouvons du cut-up le texte découpé et intégré par la citation, l’origine hétéroclite des emprunts (presse ou poème) et l’inclusion d’images. En revanche, la dimension « artisanale » est nettement moins visible dans les romans qui nous occupent. L’aspect plus lissé, homogène, voire normalisé de ce procédé peut trouver une explication dans l’évolution numérique des techniques de reproduction. Ces découpages, collages et expositions d’objets trouvés sont d’abord passés des mains des enfants à ceux des artistes et sont aujourd’hui en passe de devenir – on le voit dans les réseaux sociaux, les blogs et les tweets – un jeu que pratiquent les écrivains ou simples écrivains, quotidiennement. Le livre électronique, et particulièrement l’hypertexte de fiction, tendent également, par le lien actif vers d’autres textes, vers cette indifférenciation entre l’écriture originale et l’écriture empruntée.

Dans ces emprunts, le texte ou le fragment de texte devient un objet que l’on trouve et que l’on garde, pour l’ajouter à une collection. Le geste de collecter des objets trouvés participe à la fois d’une intention de prélever des éléments de la réalité mais aussi de réinvestir depuis un point de vue différent les œuvres du passé. L’artiste collectionneur par excellence est sans doute Christian Boltanski, plasticien français se revendiquant peintre mais qui a abandonné très tôt les pinceaux pour se consacrer à l’élaboration d’installations. Dans l’*Inventaire* (1970) ou *Objets ayant appartenu à une*

femme de Bois-Colombes (1974), Boltanski se propose de construire une histoire en mettant en scène des objets trouvés et notamment des photographies¹.

Mora ne collectionne pas les photos² mais les citations, dans *Circular 07*, il raille lui-même cette pratique frôlant le délire dans un texte qui pastiche le compte rendu policier : un homme nommé VLM présentant un cadre mental confus, semble atteint du syndrome de Diogène qui consiste à accumuler une série d'objets hétéroclites. Ce sujet est arrêté par les autorités car il était en train d'élaborer un écrit très long qu'il définit comme l'inventaire de tous les déchets accumulés chez lui. Cette manie de collectionneur, ainsi que l'assimilation de la citation à un objet, devient particulièrement manifeste dans ce fragment. La dimension manuelle impliquant la manipulation d'une matière textuelle, est, nous l'avons vu dès les modifications de la mise en espace, déterminante dans l'approche du texte littéraire de ces deux écrivains. Borges est le seul auteur cité dans ce fragment et cette mention n'est pas anodine. Chez Vicente Luis Mora comme chez Fernández Mallo, Borges apparaît comme l'incitateur de cette pratique littéraire de l'appropriation, de la manipulation et de la construction. La section d'*El hacedor* intitulée « Museo », dans laquelle l'écrivain argentin juxtapose des citations de livres anciens, ainsi que de nombreux textes comme *El Quijote de Pierre Ménard*, prouvent l'écho que prend la notion d'appropriation dans l'œuvre de Borges. Le fragment cité plus haut, par son caractère métatextuel évident – le sujet atteint du syndrome de Diogène se nomme VLM –, présente donc *Circular 07* comme une fiction élaborée à partir de cette collection de textes allographes.

Dans l'œuvre de Fernández Mallo, certains personnages sont eux-mêmes collectionneurs. Dans *Nocilla Dream*, Pat Garret voyage avec une valise remplie de photos trouvées et traverse les États-Unis afin de compléter sa collection. Lee Kung, depuis Pékin, collectionne des magazines gratuits pour réaliser ses collages. L'un des fragments de *Nocilla Dream* évoque le musée des objets trouvés de Los Angeles qui expose les objets oubliés par les clients d'une grande chaîne hôtelière. Agustín Fernández Mallo est lui-même un grand collectionneur d'objets trouvés qu'il expose dans l'espace de son blog. L'un des derniers billets postés à ce jour évoque de

¹ Dans les années quatre-vingt, Christian Boltanski poursuit cette pratique qui prend alors une dimension plus évidente de témoignage, notamment avec l'exposition, à la biennale de Cassel en 1987, intitulée *Archives* où il présente une série de 350 portraits de déportés, sans aucune indication contextuelle.

² Cette affirmation n'est pas tout à fait exacte ; sur l'un des réseaux sociaux, Mora constitue depuis plusieurs mois un album de photos intitulé « Espejos, sujetos, desdoblamientos, notredades ». Cette collection s'accroît au fil de ses trouvailles.

singulières petites billes de plastique trouvées sur la plage (« Playa », 27/07/2012). C'est d'ailleurs à partir de cette collection, souvent présentée sur le blog sous forme de photos accompagnées de quelques commentaires, que Fernández Mallo trouve le moteur de la plupart de ses textes de fiction.

Si cette pratique est largement répandue dans les arts visuels et de ce fait généralement « admise » par le public, l'appropriation est beaucoup plus rare en littérature. À partir de la notion de littéralité, Morizot étudie ce procédé qu'il nomme, après Michel Lafon (*Borges ou la réécriture*, Gallimard, 2008), la « ménardisation ». Selon le modèle borgésien, ce terme rassemblerait les pratiques d'appropriations littéraires et Morizot souligne longuement dans son ouvrage les analogies avec la pratique artistique, ainsi que l'effet sur le récepteur :

Un des traits qui déroutent le public dans de nombreuses œuvres contemporaines est précisément l'accentuation du découplage entre l'acte et le contenu, qui conduit à envisager des actes artistiques dont le contenu devient indifférent ; de fait la manière la plus franche de souligner la prépondérance de l'acte sur le contenu consiste soit à rendre ce dernier vacant, soit à l'emprunter au répertoire existant, ce qui nous ramène une nouvelle fois à la question entêtante de la littéralité. (Morizot, 2004 : 71).

La proposition de différencier le contenu et l'acte, courante dans les arts plastiques, est donc d'après Morizot applicable à certaines œuvres littéraires dont Borges serait le représentant, et parmi lesquelles nous pouvons à présent compter les romans mutants. Entre les collages cubistes et les romans mutants, de nombreux plasticiens puis écrivains ont utilisé des matériaux existants, tirés du réel ou d'autres œuvres, pour créer. Fabriquer un texte à partir de ce que nous pourrions appeler des pièces détachées, comporte des risques que souligne Antoine Compagnon. Ces risques sont selon lui comparables à ceux que l'on encourt lors de toute opération chirurgicale de greffe :

La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation. (Compagnon, 1978 : 31)

La métaphore de la greffe met en lumière cette procédure de la citation qui, lorsqu'elle est coupée de son contexte (ou hypotexte), s'assimile dans un nouveau réseau de significations et, par ce transfert, devient un texte nouveau.

Le collage ou la greffe que constitue la citation, met en évidence ce déplacement d'une œuvre à l'autre permettant de poser la question de la relation entre l'œuvre d'origine et l'œuvre d'accueil, et de mettre en évidence ce travail de manipulation, de mise en forme d'une matière première, d'ailleurs inhérent à toute création. Le collage, plastique ou littéraire, met en évidence le fait que l'appropriation soit une pratique finalement essentielle à la création artistique. Nous avons cependant relevé que ce mouvement général de re-présentation d'une création existante, se manifeste de manière explicite à travers l'usage de la citation, mais donne également lieu à deux pratiques artistiques contemporaines spécifiques, le ready-made et la performance, qui semblent avoir été adaptées au roman. Nous avons fait le choix de séparer ces trois pratiques artistiques que sont le ready-made, le collage et la performance, mais les frontières de ces catégories ne sont pas imperméables, un texte pouvant à la fois relever de deux catégories.

II.3.2 Le ready-made littéraire

Agustín Fernández Mallo affirme être héritier de Duchamp mais peut-on transposer ce processus créatif à la littérature ? Un ready-made littéraire pourrait-il désigner toute inclusion d'un matériel allographe dans l'œuvre de fiction ? Il faut sans doute commencer par rappeler les principes de cette pratique artistique inaugurée par Duchamp au début du siècle dernier.

Il est intéressant de noter que ce sont des écrivains qui ont donné très vite au ready-made une définition. Dès 1937, quelques années après « La roue de bicyclette » et « Le porte-bouteille », Breton et Éluard réservent une entrée pour cet objet d'art dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme* où ils le définissent comme un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste » (Breton, 1991 [1937] : 23). Le ready-made est communément désigné comme : « Objet d'art fait d'une réunion

d'objets naturels sans aucune élaboration»¹. Ces deux définitions insistent sur l'appropriation par l'artiste d'un objet non seulement existant mais aussi ordinaire. Déplacé dans le domaine de la littérature, la notion de ready-made qui, rappelons-le, signifie littéralement « prêt à l'emploi », s'apparente par conséquent à la pratique d'emprunt et donc de collage que nous venons d'aborder mais, contrairement à la citation ou au remake, il ne s'agit pas d'avoir recours à une œuvre existante, mais bien à un matériau textuel qui appartient à une situation d'énonciation non-littéraire.

Dans *Circular 07*, l'inclusion d'articles de journaux ou d'extraits de blogs participe de cette pratique, dans les cas où ils occupent l'intégralité d'un fragment. Ils ne sont plus alors seulement des citations ; ils deviennent une unité textuelle empruntée, déplacée dans l'espace du roman. Le cas de l'extrait de blog est sans doute le plus révélateur de cette pratique. Un extrait du carnet de bord d'un médecin urgentiste anonyme est reproduit à la page 72 de *Circular 07*². Le fragment s'intitule « Crítica literaria de los servicios de urgencia de Córdoba (baremo, ajuste y propuestas de reciclado administrativo) ». Le lecteur est loin d'imaginer que ce curieux titre annonce un long texte composé alternativement de posts fictifs et de posts directement tirés du blog d'un médecin urgentiste cordouan. L'auteur donne l'adresse du blog ainsi que la date à laquelle a été posté le billet, rendant ainsi la vérification aisée. Il aurait été intéressant d'observer ce même texte au sein de son contexte original, le blog, et au sein de son contexte d'emprunt, le roman. Mais le conditionnel est de rigueur car si l'information a été vérifiée par nos soins il y a quelques mois, le blog est à ce jour fermé. L'urgentiste continue à écrire sur un autre blog (<http://medicodelsas.blogspot.fr/>) mais n'a pas jugé utile d'y transférer les archives de son précédent carnet de bord. Il n'existe par conséquent à présent aucun moyen de justifier la provenance factuelle de cet extrait, qui rejoint en quelque sorte le domaine du fictionnel. Nous avons cru bon de souligner ce fait, car il pose de nombreuses questions quant au statut des documents issus d'Internet et de leur archivage. Le post du médecin reproduit dans son intégralité dans le roman de Mora garde son statut de ready-made car il reste une unité textuelle issue d'un contexte non-littéraire, mais le lecteur ne pourra à présent pas vérifier ce fait et devra alors accepter de croire ce que lui affirme l'auteur, ce qui revient en somme à

¹ Cette définition est tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (en ligne).

² Le billet reproduit était disponible en ligne sur le blog « Diario de un médico del SAS » à l'adresse <http://blogs.ya.com/medicodelsas/200506.htm>, consulté le 3/04/2012.

adopter une « feintise ludique partagée » (Searle cité par Schaeffer, 1999 : 147) qui caractérise le régime fictionnel.

Dans l'œuvre de Fernández Mallo, ce que nous nommons le ready-made littéraire est également récurrent. Les fragments textuels qui reproduisent de longs extraits d'articles d'origines diverses en sont un exemple. Onze fragments de *Nocilla Experience* – environ 10% de l'ensemble des fragments – reproduisent des extraits d'articles divers allant de l'art à la science, en passant par les Nouvelles Technologies. Dans *Nocilla Dream*, la plupart des articles inclus dans le roman sont d'ordre scientifique et la majorité est tirée de la version espagnole de la revue états-unienne *Scientific American*, comme nous pouvons le constater dans la section finale « crédits » qui apparaît à la fin du roman. Ils tiennent par conséquent une place non-négligeable dans la trilogie et nous nous arrêterons sur l'un d'eux. Le fragment 64 de *Nocilla Experience* est une reproduction d'un extrait de l'article « Las caras de Bélmez » de la version espagnole de l'encyclopédie en ligne Wikipédia. Si nous comparons les deux textes, l'original et le ready-made de Fernández Mallo, nous observons que le texte reste quasiment inchangé. Seule la ponctuation a été apparemment altérée par l'auteur. Mais là encore, dans la mesure où chacun peut changer à son gré les articles de cette encyclopédie, les altérations peuvent provenir d'une troisième source auctoriale inconnue. D'autre part, nous pouvons remarquer un message issu de la direction de l'encyclopédie (en haut de la page) qui prévient que cet article évoquant un phénomène paranormal¹ n'est pas « neutre » et ne correspond pas aux « normes » de Wikipédia. Connaissant le fonctionnement « libre » de l'encyclopédie, nous pourrions même supposer que cet article abordant un fait paranormal a été écrit par Fernández Mallo lui-même².

Il ne s'agit pas là d'un matériel « ordinaire » mais ces textes n'appartiennent pas originellement à une situation d'énonciation littéraire et c'est en ce sens que nous pouvons considérer ce déplacement comme étant similaire à ceux opérés par Duchamp dans le monde de l'art. Dans *Nocilla Experience*, nous pouvons également citer les sept extraits d'interviews à des musiciens et chanteurs tirés de *El pop después del fin del pop* de Pablo Gil qui illustrent ce déplacement sans modification au sein du roman, d'un

¹ Le phénomène mentionné est l'apparition, en 1971 dans un village espagnol, de tâches ayant la forme de visages humains, sur le sol d'une cuisine.

² Cet article est disponible à l'adresse suivante http://es.wikipedia.org/wiki/Caras_de_B%C3%A9lmez, consulté le 10/10/2012. Il est intéressant de lire également la discussion ouverte parmi les internautes sur cet article, qui consiste à débattre la crédibilité de ce phénomène. Il semble donc que ce texte se place définitivement dans un territoire indécidable.

texte provenant d'une source non-littéraire et factuelle. Ces textes n'ont pas une valeur littéraire intrinsèque, c'est dans le geste de déplacement ou d'exposition dans le roman et son univers de fiction, qu'ils acquièrent cette valeur littéraire. Cela ne signifie pas que ces fragments perdent leur signification d'origine mais plutôt qu'ils deviennent, ainsi déportés dans la diégèse, signifiants au sein de l'économie générale du récit. Ils acquièrent donc ce que nous pourrions nommer « une valeur ajoutée ».

Comme dans le ready-made ou d'autres pratiques courantes dans les arts plastiques, c'est ce geste de déplacement qui fait sens autant, voire davantage, que le contenu déplacé : le point décisif est que l'acte de création ne réside pas – en ce qui concerne les cas mentionnés – dans la fabrication d'œuvres d'art mais dans un acte d'intervention sur elles. Ainsi, le déplacement d'une œuvre est logiquement plus pertinent que la question de sa nature (Morizot, 2004 : 85). Le siège du sens du texte est par conséquent déplacé, depuis le texte même jusqu'à la situation d'énonciation, comme nous le suggère Geneviève Champeau dans « Narratividad y relato reticular en la novela española actual » : « En este caso, por muy factuales que sean las historias contadas, puede haber ficción por la mera virtud del pacto enunciativo, ficción enunciativa análoga al ready-made en el arte » (Champeau, 2011 : 77)¹.

Il faut cependant émettre une réserve quant à l'analogie exacte entre le ready-made duchampien et ce que serait un ready-made littéraire. Chez Duchamp, ainsi que chez ses disciples, le ready-made ne consiste pas à intégrer un objet usuel dans l'œuvre d'art mais à lui en donner le statut par le simple fait de la signer, de lui donner un titre et de l'exposer dans une galerie d'art. Dans l'écriture mutante, la richesse du déplacement vient au contraire de la transaction qui s'opère avec les fragments qui l'environnent. En d'autres termes, la littérarité n'est pas une qualité constitutive de ces textes empruntés, elle dépend principalement du mouvement de parallaxe, par lequel la perception de l'objet change dès lors que le regard de l'observateur se déplace. Le déplacement est aussi significatif que la contiguïté avec l'ensemble du texte de fiction et particulièrement les fragments fictionnels, qui donnent leur sens à ces prélèvements. Ces textes nous mènent donc à soutenir après les artistes conceptuels, mais aussi après le Gérard Genette de *L'œuvre de l'art* qui défend la notion d' « œuvre plurielle », que le contexte (chez Genette, « l'histoire de production ») est capable de transformer la signification d'un texte même si l'identité syntaxique d'origine est scrupuleusement

¹ Pour une analyse détaillée des transactions et contagions mutuelles entre le texte factuel et le texte de fiction, nous renvoyons au chapitre 2 de la première partie de cette étude (II.2).

conservée : « [...] hors de leur contexte les actes changent de fonction, et le vrai est qu'en art tout n'a pas le même sens à toute époque et à toute culture » (Genette, 1994 : 285). Les articles scientifiques ou les interviews de musiciens déportés dans la trilogie *Nocilla*, se chargent d'un sens qu'ils n'avaient pas originellement, ils viennent structurer le récit et également éclairer les thématiques abordées par le roman, nous le verrons dans les lignes que nous consacreront respectivement aux relations littérature/science et littérature/musique. Jusqu'ici, nous avons suivi le processus de re-présentation d'une œuvre existante, qu'elle soit littéraire ou pas. Nous allons aborder à présent un autre type de représentation par lequel le texte littéraire s'échappe à son tour de son contexte, et de son texte pour se donner en spectacle.

« Afterpop, Fernández y Fernández » ou la littérature spectaculaire

Le roman peut devenir plastique, en ce sens qu'il peut intégrer au sein de la page d'écriture des dispositifs visuels qui donnent le texte à voir ou bien accueillir des images qui deviennent des prolongements de la fiction littéraire. Nous voudrions nous arrêter ici sur le cas singulier de la performance littéraire que pratique Fernández Mallo. La performance littéraire consisterait à regarder et à écouter la littérature le temps d'un spectacle. Le lecteur – comme le suggère le dernier essai de Mora (*El lectoespectador*, Seix Barral, 2011) – deviendrait un spectateur assis face à un écrivain changé en performeur. Mais que devient la littérature sans la lecture silencieuse et solitaire d'un lecteur ? Le roman est-il susceptible de devenir un spectacle vivant, au même titre que le théâtre ou la poésie déclamée ? Qu'est-ce que la performance peut abîmer ou apporter à la réception d'une œuvre littéraire ?

La performance, issu de l'anglais *to perform* qui signifie « interpréter », est un terme récemment entré dans les encyclopédies et les dictionnaires français. Il provient du champ artistique, plus précisément de ce que les critiques états-uniens nomment depuis les années soixante-dix le *Performance art*. La performance – dont le happening fait partie¹ – consiste à présenter l'œuvre en cours de création, dématérialisant l'œuvre pour la transformer en un acte qui se passe ici et maintenant et dont la pérennité ne peut

¹ Nous avons écarté le happening car cet événement artistique se déroule sans que le public ne soit averti. Généralement, le public est préparé à la performance et c'est le cas de « Afterpop, Fernández et Fernández ».

exister qu'à travers les succédanés que sont les photos et les vidéos. Les performeurs sont des artistes qui ne sont ni peintres, ni sculpteurs, ni musiciens ou parfois tout cela à la fois comme Laurie Anderson, qui, avec sa formation de violoniste classique, est sans doute la performeuse la plus reconnue dans le monde de l'art. L'artiste états-unienne présente dans chacune de ses interventions des projets tels que *The End of the Moon* (2005) ou *Delusion* (2010) qui sont des narrations chantées, des paysages sonores et des ambiances vidéographiques¹. Car nous sommes avec la performance non plus dans un dialogue mais dans un véritable syncrétisme entre les différentes disciplines artistiques. C'est en cela que nous pouvons désigner cet événement artistique pluridisciplinaire comme héritier des principes de l'art total, forgé par les avant-gardes historiques.

C'est dans cet esprit que depuis 2009, Agustín Fernández Mallo et Eloy Fernández Porta, auteur d'*Afterpop, la literatura de la implosión mediática* (Bérénice, 2007) ou *Homo Sampler*, collaborent, pour présenter ensemble un « spectacle » proche de ce que l'on nomme parfois *Spoken Words*² et qui porte le nom d'« Afterpop, Fernández y Fernández » (voir annexe 22). Chaque session est différente et dure environ quarante cinq minutes durant lesquelles les écrivains, derrière leurs ordinateurs, déclament des textes, mixent de la musique, et projettent sur grand-écran des montages vidéo. Les textes déclamés sont extraits de l'œuvre essayistique de Fernández Porta ou de l'œuvre poétique et romanesque de Fernández Mallo. L'intention de personnaliser les conventionnelles présentations de livres dans les librairies est à l'origine de ces sessions multimédias, qui par bien des aspects, s'inscrivent dans un premier temps dans une stratégie promotionnelle. Effectivement, ces sessions se déroulaient à leurs débuts dans des librairies mais, très vite, la dimension artistique a pris le dessus dans la mesure où Fernández Mallo et Fernández Porta se sont produits dans des bars, des centres culturels et des festivals de poésie ou de littérature (Kosmopolis à Barcelone ou encore Cosmopoética à Cordoue en 2010). Le duo a également présenté sa performance en Argentine en juillet 2010 (Centro Cultural de España en Buenos Aires). Ils ont également présenté ce spectacle aux États-Unis au printemps 2012, à l'université de Brown à l'occasion du « Congreso Transatlántico » annuel (Providence, Rhode Island) ou encore au centre Cervantès de Chicago. De nombreuses vidéos « amateur » sont

¹ En Espagne, nous pouvons renvoyer au travail d'Esther Ferrer qui travaille depuis de nombreuses années sur la performance (<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>, consulté le 20/09/2012).

² Le *spoken words* est proche du slam et consiste à déclamer de la poésie devant un public avec ou sans accompagnement musical.

disponibles sur le blog de l'auteur ou sur les sites des organismes ayant couvert l'événement¹.

Le slam, le *spoken words* ou simplement la poésie déclamée ainsi que la combinaison de sons, vidéos et voix ne sont pas choses nouvelles mais restent assez minoritaires parmi les auteurs de roman et plus encore parmi les critiques culturels². « Afterpop, Fernández y Fernández » a pourtant un antécédent dans l'œuvre de Fernández Mallo qui, depuis sa première publication, semble accompagner la sortie de ses livres de sons et d'images. Dans la réédition du recueil de poèmes *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (Alfaguara, 2012), l'écrivain raconte comment au début des années deux-mille, il essayait de diffuser cette première édition à compte d'auteur à travers de petites présentations pour lesquelles il avait conçu une musique et projetait des diapositives (majoritairement des photos d'écrans de télévision) tout en lisant ses poèmes. Il reconnaît dans ce texte le caractère à la fois spectaculaire et dérisoire de ces sessions : « Recuerdo ahora todo eso como un aparatoso tinglado ambulante a lo "hermanos Lumière" » (Fernández Mallo, 2012 : 106). Ces sessions qui, par leur caractère événementiel, multidisciplinaire et fluctuant, peuvent être assimilées à la performance, mettent en scène des textes, qui restent le moteur du spectacle mais dévoilent leur potentialité scénique à partir des possibilités que leur offrent les nouvelles technologies, notamment à partir d'accompagnements sonores et visuels empruntés au DJ et au VJ³. Côte à côte devant un grand-écran, Fernández Mallo et Fernández Porta se tiennent debout derrière un micro et un ordinateur. Ils déclament leurs textes d'une voix monocorde et de manière assez hiératique tout en mixant les matériaux sonores et visuels qui accompagnent le récital. Ces interventions renouent avec la tradition de la poésie orale, mais dans le cas de Fernández Mallo, s'inscrivent également dans cette volonté de faire sortir la poésie de son support privilégié qu'est le livre, afin de la laisser plus librement interagir avec le son et l'image. Nous constatons aujourd'hui un certain retour vers des formes de représentations vivantes ou « en direct » de la littérature, par

¹ La vidéo filmée à l'Institut Cervantès de Chicago, sans doute celle qui jouit de la meilleure qualité, est visible en ligne à l'adresse

http://www.youtube.com/watch?v=GIexMsbKxVw&feature=player_embedded, consulté le 20/09/2012.

² Eloy Fernández Porta exerce la critique dans de nombreux médias tels que *Quimera*, *Ajoblanco* ou *The Barcelona Review* et dispense également des cours de littérature et d'histoire du cinéma à l'université Pompeu Fabra de Barcelone. Auteur de trois essais publiés chez Anagrama et de nombreuses anthologies, il a également écrit deux recueils de récits.

³ Sur le modèle du Disc Jockey qui mixe des sons, le VJ, ou Vidéo Jockey, mixe des images tirées de films, de publicités, de séries ou de documentaires.

le biais de performances telles que la « Jam littérature »¹, qui rencontre un certain succès à Buenos Aires et consiste à écrire un récit projeté sur un écran derrière l'écrivain, dans la rue, face à un public. Toujours dans le domaine latino-américain, nous pouvons citer la *lucha libro*, un concours de récits brefs ayant lieu chaque année à Lima, écrits en direct et plebiscités ou éliminés par un jury et le public. Les écrivains y sont masqués à la manière des lutteurs de la *lucha libre* mexicaine². Ces manifestations relèvent parfois de l'anecdotique ou de la promotion commerciale, plus que de la véritable création littéraire mais il nous semble néanmoins intéressant de pointer ce glissement de l'activité littéraire dans des domaines généralement réservés à l'art scénique.

Nous avons constaté que ces écrivains semblaient considérer le mot dans sa dimension matérielle, doté d'une texture et d'une plasticité, c'est ici sa dimension sonore qui est explorée, puisque si les deux écrivains ne chantent pas, leurs voix opèrent des variations de rythme et de fréquence qui habillent véritablement le texte. La mise en voix de ces textes est donc, comme sa mise en espace et son caractère plastique, une manière d'étendre le rayonnement de la signifiante du texte, au-delà de sa signification. Vicente Luis Mora ne se produit pas en public mais il n'opère pas moins de déplacements littéraires et c'est en ce sens qu'il nous faut à présent interroger le caractère performatif de l'un de ses textes de fiction publié sous la forme d'une revue.

Quimera 322, une revue performative ?

Le numéro 322 de la revue littéraire espagnole *Quimera*, malgré sa présentation et son contenu à première vue conforme à ce que publie habituellement ce média, a été écrit dans son intégralité par Vicente Luis Mora, qui a emprunté ou inventé une multitude de signatures tant de journalistes et de critiques que d'écrivains, pour constituer une véritable « fausse » revue. Tous les articles et interviews proposés par ce numéro ont pour objet la falsification dans la littérature, les médias et la science. En

¹ L'argentin Adrián Haidukowski, créateur de la *jam de escritura* explique les principes de ce spectacle littéraire sur un blog dédié à cette activité : <http://jamdeescritura.wordpress.com/>, consulté le 10/10/2012.

² On pourra lire à ce sujet l'article publié dans *El País* : http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/04/actualidad/1346751738_781406.html, consulté le 20/09/2012.

activant les réflexions théoriques et esthétiques développées dans ses pages, en d'autres termes, en élaborant une falsification qui a pour objet d'analyse la falsification, Mora fait de cette revue un véritable artefact performatif¹. De l'œuvre performative qui accomplit ce qu'elle énonce, nous passons à la performance. Se rapprochant de l'événement artistique, la performance s'inscrit non dans la durée mais au contraire dans le présent de l'action éphémère. Le numéro de *Quimera* est pourtant un objet clos et fixe, voué à demeurer, et ainsi, la propriété d'instantanéité qui caractérise habituellement la performance ne semble pas applicable à cette œuvre. Pourtant, lorsque nous avons interrogé l'auteur sur la portée d'un tel objet, celui-ci inscrit volontiers *Quimera* 322 non seulement parmi ses œuvres de fiction, mais la qualifie également de performance textuelle :

Para mí, el número 322 de Quimera es una performance textual. Va dirigido a provocar un caos en el sistema. Una revista de veinticinco años que de pronto presenta como verdadero algo que es falso, totalmente ficticio y que se inserta en el sistema sin que casi nadie se de cuenta. Me parece una intervención en lo real. Es como cuando un artista interrumpe en la calle y hace algo allí que no estaba previsto. Intervenir de una forma artística. (annexe 29)

La performance textuelle est donc définie par Mora comme une intervention artistique dans la réalité et ici dans un média qui se consacre à transmettre une information factuelle. Nous n'irons pas jusqu'à tenir responsable ce numéro d'avoir provoqué le chaos dans le système médiatique ou même éditorial ou journalistique, mais la publication de ce faux numéro au sein d'une revue jouissant d'une notoriété certaine est bien un dérèglement ou un court-circuit affectant le pacte de lecture basé sur la confiance du lecteur face à l'information qu'il reçoit d'un média renommé. C'est en ce sens que nous pouvons envisager avec Mora que cette revue comme la performance soit capable de modifier la perception habituelle du récepteur.

Nous trouvons dans l'essai de Morizot déjà mentionné un cas proche à bien des égards de l'intervention de Mora au sein de la revue *Quimera*. Dans un essai collectif sur l'art conceptuel publié en 1973, *Idea Art*, l'un des articles de Cheryl Bernstein intitulé « The Fake as More » se présente comme le compte rendu d'une exposition par

¹ Pour une étude détaillée du contenu de la revue et de ses implications théoriques, nous renvoyons au troisième chapitre de la troisième partie, consacrée aux supercheres littéraires (II.2.1).

un critique d'art. Il se trouve que l'auteur, l'artiste ainsi que l'exposition commentées sont entièrement imaginés par le véritable auteur, Carol Duncan (cité par Morizot, 2004 : 83). Cette falsification est absolument similaire à celle que Mora propose aux pages 98-99 d'*Alba Cromm*, au sein de la section intitulée « Recomendaciones Upman. Arte y exposiciones ». Écrire la critique d'une exposition, implique, comme dans le cas évoqué plus haut, d'inventer un artiste, un parti-pris esthétique ainsi que les caractéristiques formelles de l'œuvre. Mora va jusqu'à insérer des photos censées représenter le travail du photographe critiqué. Cette section, périphérique quant à la trame narrative principale, accède à un statut métafictionnel puisque le photographe affirme s'inscrire dans une ligne artistique interrogeant : « la relación entre el espacio ficticio y el espacio artístico, esta vez mediante una serie de fotografías que vinculan palabra y espacio, literatura y fotografía » (AC : 98). La différence entre cette section d'*Alba Cromm* et les critiques apparaissant dans le numéro de *Quimera* ou l'essai *Idea Art*, ne se situe pas dans le contenu de l'information transmise mais dans le média qui la diffuse. *Alba Cromm* est un roman, même s'il pastiche une revue, le lecteur sait qu'il est en train de lire de la fiction. Le texte qu'il est en train de lire le lui rappelle puisque sous les photos reproduites, les dates 2014 et 2015 accompagnent les titres. En revanche, lorsqu'il lit un essai ou un numéro de revue littéraire, le lecteur reçoit une information factuelle, qu'il considère véridique.

Dans *Quimera* 322 comme dans *Alba Cromm*, Vicente Luis Mora utilise la revue comme support de transmission de la fiction, visant à interroger le fonctionnement même de ce média. Il semble cependant que l'effet recherché, celui de troubler le lecteur dans sa réception d'informations, soit autrement plus efficace dans le numéro de *Quimera* que dans le roman, précisément parce que le cadre global de représentation est factuel d'un côté, et fictionnel de l'autre.

La dimension performative de cette revue permet d'articuler, sur plusieurs plans, cette perturbation de l'instance de réception. Cette intention est particulièrement évidente dans les articles de fond de la revue et notamment « Hoax y medios de comunicación » qui s'attache à cataloguer les impostures médiatiques tant nationales qu'internationales, fustigeant spécialement les informations télévisuelles et dénonçant « la credulidad con la que acogemos lo que muestran los medios, sobre todo los audiovisuales, cuyo nivel de creación de verdad resulta sobrecogedor debido al poder persuasivo de las imágenes » (Q322 : 15). Affirmer le pouvoir persuasif et manipulateur des images frôle de nos jours la lapalissade mais la presse écrite

(quotidiens nationaux, revues scientifiques) continue de jouir d'une certaine crédibilité. Cependant, la manipulation textuelle dans la presse existe et Mora le souligne en évoquant de nombreux exemples.

Le cas Debenedetti est sans doute le plus édifiant. Ce journaliste et professeur de littérature italien, jouissant de la renommée d'écrivain de son père, a publié pendant dix ans dans la section culturelle d'un journal italien (*Libero*) de fausses interviews, données à des écrivains tels que Le Clezio, Philip Roth ou Saramago. Le journaliste a justifié son larcin en alléguant qu'il œuvrait dans le but de révéler au grand public la faiblesse des moyens de communication. Immédiatement licencié du journal, Debenedetti continue de sévir sur *twitter* où il est surnommé le « coucou » car – comme cet oiseau qui a pour habitude de s'installer dans le nid des autres – le journaliste usurpe des comptes et diffuse de fausses nouvelles, afin de contraindre les journalistes à vérifier leurs informations¹.

La thématique de la manipulation de l'information dans les médias vient rejoindre l'entreprise menée dans l'intégralité des articles de ce numéro ainsi que le geste même de falsification de Mora. Une fois l'usurpation révélée (à la fin du numéro, puis par l'auteur et le rédacteur en chef de *Quimera* sur Internet), quel statut (fictionnel ou factuel) devons-nous accorder aux articles de *Quimera 322* ? Un article signé par un faux nom peut-il être porteur d'un quelconque message digne de confiance ? En filigrane, apparaît bien évidemment la question principale de cette intervention : quel crédit pouvons-nous donner aux médias ?

Le détournement des grands médias de communication de l'information a été inauguré par les artistes du Pop art, tels qu'Andy Warhol ou Roy Lichtenstein, qui manipulaient affiches et publicités. Ils sont eux-mêmes sans doute héritiers de l'art de la factographie russe qui, nous l'avons vu, fonctionne à partir de documents factuels, issus des moyens de communications. Victor del Río s'appuie sur les théories de Marshall McLuhan, l'un des premiers à étudier les moyens de communication contemporains, pour affirmer que la pratique artistique et la communication de masse sont indissociables dans l'art contemporain, notamment à travers ce que l'on nomme l'*art media* (Del Río, 2010 : 214). Cette même ligne de pensée est défendue par l'historien de l'art Nicolas Bourriaud dans son dernier essai *Radicant*. Pour lui, l'art qu'il nomme

¹ Il est responsable entre autre de la nouvelle de la mort de Fidel Castro ou encore de Gabriel García Márquez diffusées immédiatement sur les réseaux sociaux puis sur les sites de la presse mondiale et démenties quelques heures plus tard.

radicant a recours aux médias pour manipuler, détourner, révéler, à partir des outils mêmes de la globalisation afin de proposer une alternative au *statu quo* de la postmodernité :

Le rôle politique de l'art contemporain réside dans cet affrontement avec un réel qui se défile, n'apparaissant que sous forme de logos et d'entités infigurables : flux, mouvements de capitaux, répétition et distribution de l'information, autant d'images génériques qui entendent échapper à toute visualisation non contrôlée par la communication. Le rôle de l'art est de devenir l'écran-radar sur lequel ces formes furtives, repérées et incarnées, peuvent apparaître et se voir nommées ou figurer (Bourriaud, 2009 : 66).

Les courants artistiques que nous venons d'aborder partagent avec les textes mutants le même champ d'action. Ils utilisent des médias, des figures et des stratégies différentes mais agissent dans la même revendication d'un art qui ne se réduit pas au savoir-faire et dont les nombreux emprunts ou appropriations ne signifient pas l'échec du sens ou la mort de l'art, annoncée par certains théoriciens de la postmodernité (Jameson, Vattimo ou Virilio) mais plutôt son déplacement dans la sphère du réel afin d'avoir une emprise sur lui, voire de pouvoir le modifier. Ces écrivains ne produisent pas une littérature engagée au sens d'une littérature exposant manifestement un certain nombre de positionnements politiques mais nous pourrions qualifier plutôt de littérature interventionniste, et nous retrouvons ici la performance, qui investit avec ses propres outils les territoires qu'elle souhaite remettre en question.

Au terme de ce premier abord, nous pouvons situer certains textes mutants (*Quimera 322* et *El hacedor (de Borges)*, *Remake* dans leur intégralité) dans la droite lignée du *Ménard* de Borges que Jacques Morizot situe dans « une histoire de l'art élargie » (Morizot, 2004 : 87). On a montré une profonde affinité avec les manifestations contemporaines des arts visuels issue d'un héritage des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle (constructivistes, dadaïstes, surréalistes). Ce legs s'articule autour des deux notions d'art total et de ce que nous avons nommé « le désordre de l'art », qui consiste à décharger l'œuvre des contraintes d'harmonie et de beau. En effet, ce dialogue avec les arts visuels s'articule à partir de trois degrés d'infiltration. L'art visuel impose sa marque sur le texte mutant à travers la multiplication d'allusions ou de références mais aussi en devenant sujet de la fiction. Le troisième degré concerne

l'influence la plus irrégulière qui consiste à transposer au récit de fiction un certain nombre de techniques issues des arts visuels (collages, appropriation) afin d'attribuer à certains textes des fonctions propres à des objets d'art (texte visuel, ready-made, performance). Les références interdiscursives qui donnent au roman mutant son caractère extraverti sont autant de points de contact qui permettent d'ouvrir un dialogue fécond avec l'art. Aborder le monde de l'art visuel signifie dans ces textes ouvrir au roman les portes d'un monde plastique dans lequel la fiction se déploie dans la signification du texte mais également dans la signification de sa mise en scène spatiale et d'un appareil iconographique composite.

Chapitre 2

Littérature musicale, architecturale ou scientifique ?

Si l’empreinte des arts plastiques est sans doute la plus visible dans le texte de fiction mutant, d’autres transactions doivent être analysées afin de saisir la portée de ces objets littéraires car l’hétérogénéité de ces romans nous laisse supposer que l’abord n’est pas unidirectionnel. Nous avons constaté jusque là un certain nombre de corrélations avec d’autres champs d’expression et nous nous attacherons ici à l’examen de trois types d’interaction qui mettent en relation la littérature et la musique, l’architecture et la science, domaines qui nous semblent dépasser le cadre interdiscursif pour accéder au statut de modalités constitutives de ces fictions. Au-delà de l’allusion, de la citation, autrement dit de l’inscription dans le texte de courants musicaux, architecturaux ou scientifiques, nous soutenons que ces textes entretiennent un rapport d’influence allant modifier jusqu’à leur manifestation, leur forme littéraire. Nous proposons ici d’explorer ces abords dans l’œuvre des deux écrivains, afin d’interroger la capacité du texte littéraire à s’imprégner de codes allogènes, sans pour autant cesser d’être lui-même. Il ne s’agira en aucun cas d’analyser le texte mutant selon une grille d’analyse architecturale ou musicale, mais au contraire d’étudier comment ce texte littéraire, risquant le déséquilibre, voire l’opacité, semble s’ouvrir sur d’autres systèmes sémiotiques afin d’y puiser sa propre dynamique. Le texte mutant reste sans nul doute un texte littéraire mais son « extraversion », sa perméabilité, nous engage à l’aborder selon un angle d’approche plus large, qui excède le cadre herméneutique purement littéraire.

I. Compositions, variations et sampling

Lea como quien escucha música.

Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*

I.1 La littérature *samplée* de la trilogie *Nocilla*

[...] a la batería de Stewart Copeland, que me indicó que también en la narrativa otros ritmos eran posibles [...]

Agustín Fernández Mallo,
extrait des remerciements apparaissant à la fin de *Nocilla Experience*

Les références musicales se multiplient dans la trilogie de Fernández Mallo et, bien que moins nombreuses dans l'œuvre de Mora, elles sont cependant présentes dans *Circular 07*. Nous examinerons le rapport que le roman mutant entretient avec le domaine musical à partir du relevé et de l'analyse du réseau interdiscursif, afin d'en déterminer ses influences thématiques mais également formelles.

Dès la couverture du premier volet de la trilogie, élaborée par l'auteur lui-même, l'élément musical est introduit en bas à droite de l'image, avec la reproduction d'une affiche du groupe de rock indépendant britannique Belle & Sebastian¹. Fernández Mallo évoquera de nouveau ce groupe dans *Nocilla Lab*, qui apparaîtra comme décisif dans la gestation du projet : « [...] como decía aquel LP de Belle & Sebastian que el año anterior habíamos escuchado a todas horas mientras también a todas horas gestábamos el Proyecto, nuestro Proyecto, ambos en silencio [...] » (*NL* : 39). L'importance de la musique dans la poétique de Fernández Mallo est également immédiatement visible sur

¹ Le groupe a été fondé par Stuart Murdoch en 1996 et puisque nous étudions ici les transactions intersémiotiques nous relèverons que le nom du groupe provient du livre pour enfants de l'écrivaine française Cécile Aubry, plus connu par son adaptation pour la télévision.

la carte de l'univers *Nocilla*, qui clôt le premier volet car elle compte de nombreuses références à des groupes de rock britanniques parmi lesquels les groupes de rock et punk anglais célébrés dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix tels que The Smiths, les Sex Pistols ou encore Radiohead. Mais la musique espagnole n'est pas en reste ; le groupe punk-rock galicien Siniestro Total a donné son titre à la trilogie de Fernández Mallo¹, inspiré du morceau « ¡Nocilla qué merendilla ! » (1983). Par ces nombreuses références, Fernández Mallo désigne comme décisif dans sa formation culturelle le mouvement contre-culturel des années quatre-vingt ainsi que ses retombées sur les années quatre-vingt dix. À la page 147 de *Nocilla Dream*, l'auteur reproduit un texte décrivant le choc culturel provoqué par la musique des Sex Pistols, tiré d'un essai intitulé *Lipstick traces : une histoire secrète du vingtième siècle* écrit par le journaliste et critique rock de la revue *Rolling Stones* Greil Marcus. Dans cet ouvrage publié en 1989, le critique américain propose une histoire « alternative » de la culture américaine du XX^{ème} siècle, désignant les mouvements d'avant-gardes du début du siècle comme déterminants dans le développement des courants contre-culturels des années quatre-vingt. De nombreux éléments nous mettent sur la piste d'une influence de la culture musicale contre-culturelle des années quatre-vingt, la plus évidente dans le réseau interdiscursif, mais Fernández Mallo ne semble pas ignorer que le caractère transgressif et anti-conformiste revendiqué par ses groupes, du moins à leur débuts, est effectivement issu d'expériences musicales datant de la première moitié du siècle dernier.

Des échos de la musique expérimentale, laquelle émerge au milieu du XX^{ème} siècle grâce aux possibilités ouvertes par les découvertes en électronique, sont présents au sein même des fragments fictionnels, notamment dans le premier volet de la trilogie, à travers le curieux personnage de Sokolov (*ND* : 39, 141). Exilé polonais vivant à Chicago, Sokolov s'adonne au bruitisme², courant souvent associé au mouvement de musique concrète qui naît en France dans les années cinquante et qui consiste à composer des morceaux, à partir de sons enregistrés ou « concrets », sans avoir recours à des instruments. Les œuvres les plus reconnues sont celles de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry qui s'associent dans les années cinquante pour fonder la musique

¹ Dans la section finale de *Nocilla Dream*, « Créditos », Fernández Mallo déclare la filiation.

² Aussi appelé *Noise music* en anglais et *ruidismo* en espagnol, ce courant musical a notamment été expérimenté par le futurisme italien au début du siècle dernier et consiste à intégrer à la musique des sons bruts enregistrés. Notons au sujet du personnage musicien polonais Sokolov, que Grigory Sokolov est un pianiste russe d'une renommée internationale.

électroacoustique. *Messe pour le temps présent*, commandée par Maurice Béjart pour l'un de ses ballets éponyme, est celle qui a connu le plus de succès, cet opus « fut érigé en pierre angulaire de l'histoire de la musique réalisée par collage, et devint ainsi un des ancêtres des musiques samplées du monde entier »¹ (Shapiro, 2010 [2000] : 20). Cette citation, tirée d'un essai sur l'histoire de la musique électronique, pointe selon nous deux éléments essentiels dans la poétique de Fernández Mallo. Le premier est la notion de collage.

Que cette technique ait des antécédents dans les arts visuels ou dans la musique, la sélection, la découpe et l'inclusion du discours allographe est, nous l'avons vu avec le travail de la citation, sans doute l'une des pratiques littéraires les plus fécondes de ces romans. Le deuxième élément en découle ; les techniques artisanales de collage musical (couper des bandes magnétiques avec des ciseaux et les coller à d'autres avec de la colle) ont vite été abandonnées pour exploiter les possibilités de l'électronique (enregistrement, oscillateur, synthétiseur, etc.). C'est ainsi que la notion de « manipulation » de la bande magnétique a en réalité engendré la plupart des musiques actuelles par la technique du *sampling* ; dub, trip-hop, drum and bass, disco, hip-hop, électro, house et même, selon Peter Shapiro, le rock'n roll (Shapiro, 2010 [2000] : 12).

Mais avec le personnage de Sokolov, Fernández Mallo revient aux origines de la matérialisation de la musique², qui doit beaucoup aux singuliers projets des deux français dont Shapiro nous dit : « Avec du matériel sonore glané dans des gares, le cliquetis des docks, les clameurs de la ville, le grincement des portes ou des soupirs, sanglots, chuchotements, la nouvelle approche cherchait à amener au premier plan l'environnement de la vie contemporaine » (Shapiro, 2010 [2000] : 22).

À l'instar des fondateurs de la musique concrète, le personnage de *Nocilla Dream* parcourt la ville en enregistrant des bruits qui ressemblent fort à ceux que recherche Pierre Henry : « desde el clásico clac-clac al paso de coches sobre una tapa de alcantarilla mal ajustada, hasta la ventosidad que, de principio a fin, emite el bote de spray de un grafitero » (*ND* : 40). Sokolov rapporte ensuite ces sons dans son studio, pour les travailler comme s'ils étaient des « instruments urbains » (*ibid.*) dans le but de créer sa propre musique : « después remezclaba y sampleaba esos sonidos con otras

¹ Pour être tout à fait précis, cette citation concerne Psyché Rock, la seconde piste de *Messe pour le temps présent* qui a été représentée pour la première fois au Palais des Papes d'Avignon en 1967.

² La musique n'est plus une harmonie éphémère qui ne peut qu'émaner d'instruments de musique à vent ou à cordes, elle devient avec la bande magnétique manipulable et reproductible, et se fait donc matérielle, concrète.

grabaciones, propias o ajenas, y así fue cómo comenzó a grabar sus primeros CD's [...] » (*ibid.*).

En plus d'être directement issues de la musique concrète telle qu'elle était pratiquée dès les années cinquante, les méthodes de création de Sokolov présentent un écho métatextuel évident dans la mesure où, comme nous l'avons vu dans la première partie en explorant la notion de « réel in-filtré », la matière sur laquelle travaille Fernández Mallo est bien cet « environnement de la vie contemporaine » dont parle Shapiro au sujet de la musique concrète, dans sa manifestation la plus fragmentaire et chaotique. Quel est le sens, dans la trilogie, de ces différents mouvements musicaux évoqués et de ce personnage solitaire qui « fabrique » de la musique ?

La composition à partir d'éléments factuels et fictionnels que nous avons vu au cours de la première partie est particulièrement évidente dans la section finale de *Nocilla Dream* intitulée « Créditos », qui fonctionne à la manière d'une bibliographie ou d'un générique, et permet à Fernández Mallo de livrer ses sources de manière plus ou moins précise comme nous le verrons. L'écrivain donne tantôt les références complètes ainsi que le code ISBN qui correspond, tantôt de simples indications de provenance, qui ne permettront pas au lecteur d'aller identifier clairement la nature de la filiation : « También se han manejado diferentes artículos de *The New York Times* » (ND : 220). Il est intéressant de noter dans cette formulation le verbe *manejar* qui appelle la dimension manuelle de la manipulation de matériaux textuels. La pratique littéraire de Fernández Mallo porte à croire que lorsque Sokolov enregistre les bruits du réel pour ensuite les composer, l'écrivain sélectionne, copie, emprunte et transcrit, pour ensuite mêler et organiser ces textes choisis à d'autres textes originaux, et ainsi créer sa propre fiction.

Fernández Mallo amplifie la méthode qui consiste à inclure des fragments fictionnels dans le second volet de la trilogie, qui présente un nombre accru de fragments citationnels. C'est également dans *Nocilla Experience* que les références musicales sont les plus nombreuses. Nous avons pu en comptabiliser vingt-quatre dont huit sont l'objet de l'intégralité d'un fragment. Ces huit fragments reproduisent des extraits de l'ouvrage *El pop después del fin del pop* de Pablo Gil (Rockdelux, 2004), une compilation d'interviews données à de grandes figures de la musique underground ou alternative des années quatre-vingt, allant du rock alternatif de PJ Harvey ou de Bobby Gillespie à l'inclassable Björk en passant par DJ Shadow, le premier à avoir produit un disque entièrement composé à partir de samples (*Endroducing*, 1993). Si ces

artistes ne peuvent en aucun cas être rassemblés sous la même étiquette, ils ont tous provoqué une rupture dans le panorama musical de leur époque, proposant des sons qui n'entraient pas dans les catégories génériques préétablies. Par le truchement de ces extraits d'interviews, Fernández Mallo revendique une certaine culture alternative, plaçant sa propre pratique littéraire dans les marges des conventions liées au domaine romanesque. Relevons cependant l'ambiguïté du statut « underground », alternatif ou indépendant de ces musiciens et groupes qui ont effectivement débuté dans les marges du champ culturel, mais ont tous joui d'un succès commercial important qui les a bien souvent déplacés vers le centre du champ (diffusion par les majors du disque et concerts dans les plus grandes salles du monde). Il est intéressant de remarquer que Fernández Mallo lui-même est en train de se déplacer des bords du champ littéraire vers son centre, mais nous reviendrons sur ces déplacements dans le champ culturel au sein du chapitre consacré aux projections sociales de l'écrivain. C'est ici le déplacement de la simple référence interdiscursive à la pratique littéraire qui va nous intéresser.

I.1.1 Mixage littéraire

L'extrait de l'interview de DJ Shadow qu'Agustín Fernández Mallo choisit est le suivant :

Por la manera en que trabajas el sonido en texturas, ¿te sientes como un escultor o un arquitecto?

Es una buena analogía. Como un arquitecto, sí, porque para mí las baterías son los cimientos. Una vez que tienes los cimientos, cada planta que añades al edificio es más y más difícil. Añadir las cosas que puedan ayudar, y que formen parte del conjunto, es algo aún más complicado; sería como si construyeses un edificio que se va haciendo más pequeño conforme aumente la altura. (NE : 30)

Ce texte constitue le fragment seize, qui est suivi par le fragment dix-sept ; un extrait du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), une autre des séries récurrentes de ce roman. En effet, outre les neuf fils narratifs qui s'entremêlent dans *Nocilla Experience*, les fragments citationnels isolés et les fragments que nous avons

nommés réflexifs, nous pouvons dégager trois séries de fragments citationnels récurrents. Le premier concerne les extraits d'interviews tirées d'*El pop después del pop* (huit occurrences), la seconde est constituée par des extraits du film *Apocalypse Now* (six occurrences) et la dernière par des extraits de *Rayuela* de Cortázar (trois occurrences). Tel DJ Shadow qui se propose de créer son propre son à partir d'un mixage savant de ceux des autres, Fernández Mallo compose son roman en arrangeant, en combinant des textes originaux à des textes existants.

Le ready-made de Duchamp ou le *Pierre Ménard, autor del Quijote* de Borges évoqués plus haut peuvent être considérés comme les ancêtres du mixage musical contemporain revendiqué par les DJ¹, qui consiste à composer un morceau de musique en opérant des sélections, des répétitions et des variations de thèmes existants, sans respecter une unité de style musical ou d'époque. Si nous avons pu rapprocher les procédés de l'écriture mutante de nombreuses propositions de l'art d'avant-garde, il nous semble indispensable d'engager à présent, à partir de cette référence à DJ Shadow, une approche de la pratique littéraire de Fernández Mallo autour de la notion de *sampling*² musical. Le *sampling* consiste à prélever une partie d'un son enregistré ou morceau existant (un *sample*), pour l'intégrer ou le combiner à d'autres, afin de créer un morceau nouveau. La voie de la « création de seconde main » a été ouverte, il y a plus d'un siècle par Dada, puis par les représentants de la musique concrète ou de la musique minimaliste, mais le *sampling* quitte les scènes peu fréquentées de la musique expérimentale ou d'avant-garde et devient populaire aux États-Unis à partir des années soixante-dix avec la naissance du hip-hop, puis, l'avènement de la musique électronique et de la figure du DJ. Le DJ fait d'ailleurs son apparition dans la littérature assez tôt avec Mucho Maas, l'un des personnages du second roman de Thomas Pynchon, dont le titre a été traduit en français par *Vente à la criée du lot 49* (1966). Il n'existe pas de filiation manifeste, mais il semble bien que le Pynchon de *Vente à la criée du lot 49*, en imitant lui-même la technique du DJ, mélangeant textes, musiques, et d'autres éléments

¹ L'Académie Française recommande d'utiliser le terme « animateur ». Si animer une soirée et passer des disques était à l'origine le travail du disc-jockey, c'est davantage la dimension technique, de manipulateur et surtout de créateur de sons qui a pris le pas dans l'acception actuelle et courante de DJ, acception qui n'est en aucun cas évoquée par « animateur », ce qui justifie le choix de l'anglicisme et de l'abréviation.

² Le terme *sampling* n'a pas encore fait son apparition dans l'*Encyclopédie Universalis* mais *Le Petit Robert* lui accorde une place minime en définissant « sampleur » (ou « sampler ») comme « un échantillonneur de sons ». Le dictionnaire unilingue Oxford, *Advanced Learner's dictionary* (en ligne), en donne cette définition qui constituera le point de départ de notre analyse : « the process of copying and recording parts of a piece of music in an electronic form so that they can be used in a different piece of music ».

étrangers tels que des dialogues de théâtre ou des citations, inaugure l'une des caractéristiques formelles essentielles du roman mutant.

Il est également intéressant de souligner le goût partagé par DJ Shadow et Fernández Mallo pour la sérendipité qui consiste à dénicher au hasard, ou du moins sans connaître avec précision le but de la recherche, des objets (vinyles pour l'un, textes pour l'autre), insolites et singuliers, qui serviront à la création. DJ Shadow passe une grande partie de son temps à chercher des sons étranges dans de vieux vinyles oubliés¹, les parcours des personnages de la trilogie ont été plus haut qualifiés de « singuliers » et une recherche systématique nous permettrait sans doute de raccorder les étranges occupations de ces personnages à des faits divers glanés dans les journaux.

Nous pouvons pour illustrer cette pratique que l'auteur suggère à la fin de *Nocilla Dream* lorsqu'il affirme avoir « manejado diferentes artículos de *The New York Times* » (ND : 220). Nous avons pu constater qu'un article paru dans le *New York Times* du 20 juin 2004 et intitulé « Where chess is king and the people are the pawns »² est effectivement à l'origine du fil narratif de *Nocilla Experience* qui se déroule en Russie. Cette diégèse met en scène deux enfants qui tentent de quitter leur Ukraine d'origine pour rejoindre le Kazakhstan en passant par les oléoducs qui relient les deux pays. Ils doivent pour cela traverser le Sud-ouest de la Russie. En remontant à la surface par une bouche d'aération, ils se retrouvent dans le *palacio del parchís*. Ce palais a déjà été décrit quelques pages auparavant, au début du roman :

En la árida estepa marrón situada al suroeste de Rusia, se alza una gigantesca construcción de cristal culminada en una cúpula, destinada a albergar todo cuanto uno pueda llegar a imaginar con tal de que eso imagina que tenga que ver con el juego del parchís. Brilla con fulgor suprafotográfico ese bloque de cristal sólidamente clavado a una tierra de nieve immaculada y piedras sueltas. En apariencia, un espejismo (NE : 15).

Voici à présent comment le journaliste du *New-York Times* amorce son article :

¹ À la question d'un journaliste à propos de l'un des morceaux de l'album *The less you know, the better*, DJ Shadow expose ainsi sa pratique créative : « C'est un sample qui vient des seventies. Il m'a intéressé tout de suite car avant le punk-rock, c'est très rare de trouver ce type d'émotion à la fois brute et dépouillée. Quand j'ai trouvé le disque, j'ai tapé le nom sur Internet et rien n'est sorti. Il est totalement inconnu. En général, les extraits que j'utilise proviennent de ce type de vinyles que je trouve dans des endroits complètement reculés » (Fall, 2011).

² Écrit par Seth Mydans, cet article est disponible sur <http://www.nytimes.com/2004/06/20/world/where-chess-is-king-and-the-people-are-the-pawns.html?pagewanted=all&src=pm>, consulté le 29/09/12.

Back in the days of the Silk Road caravans, this is what people might have called a mirage a huge glass dome, surrounded by a California-style housing development, rising from the parched brown steppe (Mydans, 20/06/2004)

Les similarités lexicales ainsi que d'autres échos rassemblant ces deux textes, tels que des données numériques et des anecdotes consignées par le journaliste états-unien, ne laissent pas l'ombre d'un doute : les échecs sont remplacés par le jeu du *parchís*¹ chez Fernández Mallo², mais la description de la situation géographique, du luxe de la construction et de la pauvreté des environs, ainsi que de la folie de l'homme à l'origine de ce projet ruineux alors président – portant le nom fantasque mais vrai d'Iluminizhov – sont similaires. À partir de cet ancrage insolite déniché dans le journal, Fernández Mallo va dérouler une fiction sur dix-huit fragments. Comme nous l'avons vu dans l'étude des transactions entre fragments factuels et fragments fictionnels, des contaminations mutuelles s'opèrent, teintant la fiction de réel, le factuel se fondant dans l'économie du récit de fiction, à la manière du morceau de musique échantillonné.

Les propos de DJ Shadow cités plus haut révèlent que les extraits d'interviews à des musiciens sont scrupuleusement choisis afin d'exercer sur la fiction une double ascendance. D'une part, par son caractère invasif (le même ouvrage cité à plusieurs reprises), Fernández Mallo désigne la musique comme une source d'inspiration importante s'inscrivant dans la lignée de ces artistes qui ont su troubler l'ordre établi et proposer de nouvelles formes de création musicale, et allant parfois jusqu'à redéfinir les notions de compositions, d'interprète et de musiciens. D'autre part, pris individuellement, chaque texte trouve un écho dans le réseau de significations qui se met en place dans l'ensemble des fragments. En rapportant les propos de DJ Shadow, qui compare son travail de composition à celui d'un architecte, nous revenons à la conception du texte comme matériau (le journaliste parle pour Shadow de « textures »), que nous avons pu observer dans la première partie de cette étude à partir des propositions théoriques de Michel de Certeau (*L'invention du quotidien, Arts de faire*) ou de Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*) autour des notions de bricolage,

¹ L'équivalent français du *parchís* espagnol serait le jeu des petits-chevaux.

² La modification n'est pas anodine puisque nous avons vu comment le hasard était une notion très largement développée par Fernández Mallo. A la page 44 de *Nocilla Experience*, l'un des personnages affirme d'ailleurs : « el parchís se fundamenta en la tirada de un dado y esa emersión del azar a lo real es lo más complejo que una persona puede llegar a imaginar ». Sur la quatrième de couverture de ce roman, on peut également lire la citation suivante : « El mundo se rige por el azar del parchís, no por las mecánicas leyes del ajedrez ».

d'amateurisme et de détournement. À l'instar du morceau de musique dans la pratique musicale de Shadow, le texte est chez Fernández Mallo susceptible d'être emprunté, découpé, collé, modifié et transposé. En référence à cette pratique qui permet l'expression d'une sensibilité individuelle à partir d'un bagage collectif, DJ Shadow, dans une interview publié en 2011 dans *Les Inrockuptibles* (Fall, 2011) est qualifié de metteur en son, et Fernández Mallo assumerait sans nul doute le statut de metteur en textes.

I.1.2 Littérature répétitive

Indépendamment de cette alternance du mixage entre fragments factuels et fictionnels, la musicalité apparaît dans la trilogie sous la forme de répétitions de séquences fonctionnant à la manière du refrain, et donnant un rythme particulier à la progression du texte. Dans *Nocilla Dream*, la répétition s'opère sous la forme de motifs, qualifiés plus haut de nœuds réticulaires, dont le plus récurrent est l'arbre à chaussures. La structure réticulaire repose sur des rapports d'analogie qui impliquent par conséquent un certain nombre de ressemblances, d'échos, de correspondances, en somme d'identité partielle ou complète entre des fragments éloignés. Mais l'analogie devient ponctuellement une véritable répétition lorsque des paragraphes entiers se répètent à plusieurs pages d'intervalle.

Aux pages 194 et 201 de *Nocilla Dream*, le lecteur se trouve devant deux fragments qui s'amorcent et se terminent exactement de la même manière. Pourtant, l'identité entre ces deux fragments est partielle car le cœur du texte, lui, varie comme nous pouvons le constater en comparant les deux extraits suivants :

El día en que el interventor del banco, que trabajaba en el periódico local, le encargó a Robert, habida en cuenta de su precedencia de la clase culta londinense, que escribiera una pequeña reseña laudatoria sobre Sunny Avenue, la nueva calle asfaltada de Carson City, en especial acerca de la alameda sembrada de gardenias, pensamientos y rosas que acogía en su interior un lago artificial al que se vertieron unos peces de colores y un par de cisnes conseguidos tras años de peleas con el concejal de urbanismo, quien se negaba a traer el agua y los animales necesarios para semejante proyecto, ese día, decíamos, nadie supuso que Robert se encerraría en la cabina de su avioneta 3 días y 3 noches, quieto en el silencio metálico del hangar, con las manos sobre los mandos y la vista fijada en el horizonte artificial del panel de control, sin comer y apenas beber, sin admitir visitas y mucho menos sugerencias, para al final entregar a la imprenta : ... (ND : 194)

El día en que el interventor del banco, que trabajaba en el periódico local, le encargó a Robert, habida en cuenta de su precedencia de la clase culta londinense, que escribiera una pequeña reseña laudatoria en torno al movimiento de colonos ingleses que habían llegado a las costas americanas en el siglo 18, qué alimentos comían, en qué número se podía estimar su población, los cultos religiosos que practicaban, cómo terminaron por domar en aquel momento de la Historia la salvaje naturaleza que era el territorio americano, y cómo ocurrió que tras esos años iniciales se adentraran hasta nevada para fundar con un poco de barro y cuatro maderas lo que hoy es Carson City, ese día, decíamos, nadie supuso que Robert se encerraría en la cabina de su avioneta 3 días y 3 noches, quieto en el silencio metálico del hangar, con las manos sobre los mandos y la vista fijada en el horizonte artificial del panel de control, sin comer y apenas beber, sin admitir visitas y mucho menos sugerencias, para al final entregar a la imprenta :... (ND : 201)

Dans le premier cas, le paragraphe reproduit est suivi, dans une police différente, de la retranscription de l'introduction d'un célèbre film d'horreur des années soixante-dix (*Massacre à la tronçonneuse*, Hooper, 1974). Le second est suivi par une réflexion quelque peu fantasque sur la théorie de l'expansion de l'univers. Les techniques de mixage et l'usage massif de la citation ouvraient déjà la voix vers un texte re-présenté, constitué par des éléments allographes, et en ce sens d'une reproduction de passages « déjà écrits ». Avec l'exemple que nous venons de voir, le texte littéraire ne répète plus les textes antérieurs mais se reproduit lui-même, comme s'il était atteint d'un virus le condamnant à recommencer sans cesse, comme un disque rayé.

La répétition altérée d'un même texte au sein d'un même roman, semble indiquer que Fernández Mallo reprend la technique de la variation qui, en musique, consiste à reprendre le même thème tout en lui appliquant des modifications rythmiques ou mélodiques (contractions, répétitions de notes, allongement). L'exemple le plus représentatif de la variation littéraire, dans le domaine français du moins, est *Exercices de style* de Raymond Queneau, qui relate 99 fois la même histoire, de façon différente. Dans le cas qui nous intéresse, le procédé est inverse : l'auteur relate deux histoires différentes en conservant scrupuleusement le même style, mais aussi la même phrase introductive et conclusive. Dans l'œuvre de Queneau, c'est le plaisir du jeu qui prime ainsi que l'intention de déployer (sous la contrainte) les possibilités de la langue et la capacité de modification d'une même succession de faits, lorsque ceux-ci sont contés de manière différente. Fernández Mallo expose au contraire ici un mécanisme essentiel

dans sa pratique créative. Pour lui, comme dans les classiques variations pour piano de Mozart ou Beethoven ou les « Variations pour une porte et un soupir » de Pierre Henry¹, la répétition est source de création ; le même engendre l'altérité, la répétition suscite une fiction chaque fois différente. Nous pouvons dans ce cas parler de répétition créative.

Le processus répétitif s'affirme dans le second volet par les séries récurrentes (répliques d'*Apocalypse Now*, extraits d'*El pop después del fin del pop* ou de *Rayuela*) qui ponctuent le texte. La série *Apocalypse Now* se compose de cinq fragments (p.17, 31, 59, 105, 150). Le premier ne comporte qu'une seule phrase, qui est reprise dans le fragment suivant (fragment 17), et se voit amplifiée par une nouvelle section textuelle. Ce même procédé d'augmentation se répète au fil des fragments. Nous sommes dans ce cas face à un double processus de répétition puisque ce texte est d'une part allographe, et d'autre part repris tout au long de ce roman. L'extrait reproduit les premières répliques du film, prononcées en voix *off* par le personnage principal, un soldat américain de la guerre du Vietnam en permission, seul et ivre, dans une chambre d'hôtel. Au delà du succès de ce film réalisé par Francis Ford Coppola qui a gagné la palme d'or du festival de Cannes en 1979, il est intéressant de noter les interactions particulières que la réalisation de ce film suppose. Il est issu à la fois d'une source littéraire, une nouvelle de l'écrivain anglais Joseph Conrad, parue en 1899 – elle-même inspirée du récit de l'explorateur Henry Morton Stanley – et aussi d'une source factuelle, la guerre du Vietnam, terminée seulement quatre ans avant la sortie du film. La répétition de cet extrait, au-delà de sa signification, convoque donc les mouvements et fluctuations de la même histoire au sein de différents formats de diffusion, du factuel au littéraire, de la littérature au cinéma, et du cinéma au roman de Fernández Mallo. Nous sommes ici face à un cas que nous pourrions qualifier de répétition croissante.

Ce procédé est également appliqué à une série de trois fragments (2, 66 et 94) dans lesquels la même phrase évoquant le flottement d'un corps humain dans un lac, est

¹ Cette pièce, qui comporte vingt-cinq mouvements composés à partir de trois sons différents (1963) a donné lieu à deux ballets ; l'un de Maurice Béjart en 1965 et l'autre de Georges Balanchine en 1974. Pour respecter l'esprit de cette musique et peut-être transposer à la danse la variation musicale, Béjart choisit de changer à chaque représentation les sept danseurs de la pièce qui interprètent tous scrupuleusement la même chorégraphie ce qui donne un résultat chaque soir différent. Dans la volonté de révéler un même fil de pensée qui traverserait différents arts, précisons que cette pièce de Pierre Henry a été inspirée par l'œuvre d'Arman, dont le travail et notamment la série *Poubelles* a été citée plus haut. Pour une approche synthétique et précise de l'œuvre de Pierre Henry, on peut consulter la page hébergée par le site de l'INA intitulée « Artsonores » consacrée à cet artiste : <http://www.ina.fr/fresques/artsonores/fiche-media/InaGrm00064/pierre-henry-entretien.html>, consulté le 08/08/2012.

répétée puis augmentée par des réflexions n'ayant pas de rapports directs entre elles. Ici, tout comme dans les répétitions créatives que nous venons de voir dans *Nocilla Dream*, qui poursuivent un texte avec lequel elles n'ont aucun lien apparent, Fernández Mallo met en marche ce principe qui sera souvent revendiqué dans ses écrits théoriques ou littéraires : celui des « correspondances secrètes entre les choses », qui reprend la théorie synesthésique baudelairienne, donnant lieu à ce que nous pourrions appeler l'écriture par analogie, déroutante au premier abord, mais que nous considérons comme tout à fait caractéristique de l'œuvre de Fernández Mallo.

Il faut, pour clore l'inventaire des procédés de variations dans l'œuvre de Fernández Mallo, mentionner une dernière série récurrente de *Nocilla Experience*, composée de cinq fragments. Là encore, par un procédé similaire à ceux que nous venons de voir, le même paragraphe amorce les différents fragments (excepté dans le premier fragment) :

Dentro sólo se oye el viento que fuera golpea. Los libros están en sus estantes, los ordenadores cargados de programas, los platos de las cocinas limpios y perfectamente superpuestos, la carne intacta en las salas frigoríficas, los tableros de colores en las vitrinas y las fichas y cubiletes encubando teóricas partidas. También hay una radio que un obrero se dejó encendida (NE : 16, 40, 62, 125, 167).

Les cinq fragments présentent ce même début puis, les guillemets sont ouverts et c'est le programme diffusé par la radio, bien évidemment chaque fois différent, qui est reproduit. Ces messages radiophoniques ont un contenu informationnel de type fait divers mais sont tous fictionnels. Le bulletin d'information de la radio, qui par nature, met en contact des informations extrêmement diverses, contraste dans cette série avec le calme, le luxe et le silence de ce *palacio del parchís*. La radio laissée allumée maintient dans cet environnement déserté et immobile, un contact avec l'extérieur fluctuant et agité.

Les références à certains groupes de musique ne sont donc pas une couche de vernis qui donnerait un reflet « alternatif », brillant mais superficiel, aux romans de Fernández Mallo. Nous n'avons pas mentionné *Nocilla Lab* dans cette proximité musicale. Elle en est pourtant aussi très proche, notamment par le choix d'une

ponctuation exclusivement rythmique et non grammaticale pour la première partie. Un autre élément récurrent apparaît à présent comme fondamental. Le Projet, préparé par le personnage Agustín et sa compagne tout au long de ce dernier volet, n'est que très peu défini. En revanche, le lecteur apprend que tout le matériel rassemblé en vue de constituer ce Projet, que nous pouvons assimiler à la trilogie, est transporté par le personnage dans un étui à guitare Gibson Les Paul : « la misma funda de guitarra en la que ahora ella traía todo lo necesario para acometer el Proyecto » (NL : 33). L'auteur désigne par là le caractère indispensable de l'élément musical au sein de la genèse de la trilogie *Nocilla*.

Une analyse du texte tant dans ses thématiques (Sokolov, D.J Shadow), que dans sa forme (*sampling*, variations), permet par conséquent de constater que la musique, ou plutôt une certaine idée de la musique, imprègne véritablement cette littérature. Pour définir cette « certaine idée de la musique » il est préférable de revenir aux paroles de Pierre Henry, qui n'explique sa musique que par sa capacité à imaginer qu'autre chose est possible : « son essence est imagination. Cette imagination est liée à une technique : celle de la fabrication de la musique » (Shapiro, 2010 [2000] : 33). Comme Henry, tout semble porter à croire que la véritable activité de Fernández Mallo n'est pas d'écrire des histoires mais bien de « fabriquer de la littérature ».

Force est de constater que la frontière entre musique et littérature n'est pour Fernández Mallo qu'une convention aisément franchissable puisqu'il vient de composer un album, en collaboration avec un membre du groupe de trip-hop Vacabou, Joan Feliu Sastre. Le groupe s'appelle Frida Laponia et leur premier album, *Pacas go downtown*¹.

I.2 *Circular 07*, une tentative de littérature sonore

La technique d'enregistrement qui caractérise le personnage de Sokolov rencontre un écho saisissant dans les quelques références à la musique présentes dans *Circular 07* de Vicente Luis Mora. Par rapport à des domaines comme la philosophie ou

¹ Le disque est téléchargeable gratuitement dans son intégralité sur <http://www.fridalaponia.com/>, consulté le 26/08/12.

l'art, les références musicales sont nettement plus rares dans *Circular 07*¹, l'une d'elle devient néanmoins essentielle pour comprendre l'économie générale de ce roman.

Nous avons souligné dans la première partie de cette étude le protagonisme de la ville à travers son influence constante sur la vie de ses habitants. L'une de ses tentacules, nous l'avons dit, est le son, ou plutôt le bruit qui s'infiltré jusque dans l'intimité de la population rendant le sommeil mais surtout le silence impossible : « un ruido terrible nos despierta » (C07 : 148) ou encore : « está en la cama escuchando el silencio, cuyo velo rasgan ruidos estúpidos y entrecortados : platos, aparatos de aire, ascensores, coches, ambulancias, frenazos, puertas. (C07 : 59). La cacophonie induite par la cacographie des innombrables fragments brefs de ce texte, ainsi que la place accordée à l'espace blanc, engagent une tension permanente entre le bruit et le silence. La dichotomie bruit/silence est par ailleurs manifeste à divers endroits du texte. L'extrait suivant évoque la persistance du silence intérieur, malgré le vacarme d'une boîte de nuit : « -...Vaya...Oye, tío, una cosa...Entonces, si estás en un garito con la música a toda leche, y sin embargo te oyes por dentro y te deprimes, eso debe ser grave...¿verdad? » (C07 : 36). Le narrateur de *Circular 07* est attentif à ce que dit la ville, témoignant, par la transposition du dialogue, des conversations attrapées au vol. Mais il est également attentif à ce que la ville ne dit pas, consignait par écrit les pensées intimes de personnages anonymes.

Mélodies extérieures et paroles intérieures² se complètent pour construire le paysage sonore de la ville, qui passe par des constructions textuelles non pas harmonieuses mais qui transmettent au contraire la brutalité et la confusion des sonorités urbaines. Le défi que relève Vicente Luis Mora dans *Circular 07* est bien de rendre lisible la cacographie ou écoutable la cacophonie urbaine, par le travail de composition littéraire. Enregistrer la musique de la ville est le défi relevé dans le domaine cinématographique par le réalisateur cubain Fernando Pérez avec *Suite Habana* en 2003. Ce film-poème sans dialogue, ni acteur professionnel, enregistre les sons de La Havane (cris, travaux, circulation automobile) pour témoigner du quotidien de ses habitants. La démarche esthétique de ce film est à bien des égards, malgré la différence de média, proche de celle que choisit Vicente Luis Mora dans *Circular 07* notamment dans le choix de retrait du narrateur, qui se traduit dans le film documentaire

¹ Quatre occurrences seulement contre dix-huit faisant référence au domaine de la philosophie et vingt au domaine de l'art.

² La dichotomie extérieur/intérieur est assimilable à d'autres tensions déjà évoquées que sont le centre et la périphérie, le silence et le bruit, l'obscurité et la lumière.

par une absence de voix *off*, par la multiplication des personnages anonymes et le grand protagonisme de la ville. Ces affinités esthétiques participent dans les deux cas à construire une poétique de la cité contemporaine, transformant le bruit de la ville en musique de film dans un cas, et en littérature dans l'autre.

Travailler la dimension sonore de la ville en associant ses aspects les plus prosaïques à la poésie, est ce que propose Vicente Luis Mora dans ce livre, faisant passer fréquemment la dimension sonore du langage avant la signification. Le texte, à l'instar de ce que nous avons appelé « séries récurrentes » dans la trilogie *Nocilla*, est rythmé par des variations sur le même thème tel que l'échange amoureux par SMS ou la visite d'appartement. Nous trouvons également quelques cas de répétition aux pages 206 et 207 par exemple où le même texte est scrupuleusement recopié à une page d'intervalle et dont l'unique altération est le changement de pronom. De même, une citation de Michel Foucault tient lieu d'épigraphe au fragment de la page 62 ainsi qu'à celui de la page 67.

Le motif de la répétition est l'un des marqueurs les plus significatifs de la dimension sonore du texte au niveau de l'organisation générale du roman, mais également à l'échelle du fragment textuel. Une vingtaine de fragments adoptent la forme et la facture du poème en prose. Ces poèmes présentent un large panel des figures de la répétition avec de nombreuses allitérations, consonances, anaphores et échos. Deux d'entre eux s'inscrivent résolument dans la chanson, exhibant de manière encore plus évidente leur rapport à la musicalité et au rythme, puisqu'ils prennent la forme de paroles de *slam* ou de rap (p. 55, 133). Ces deux formes d'écriture sont vouées à être déclamées ou chantées. La musicalité de ces deux textes provient à la fois du rythme imposé par une césure des vers, le retour à la ligne et les enjambements ainsi que d'un travail sur la rime qui, s'il elle ne suit pas la métrique traditionnelle, impose cependant les échos sonores propres au vers libre, comme l'illustre la fin du fragment de la page 134:

[...] ¿cómo comprenderán
los memos mi acento, mi afinar, mi voz, mi discrepar, mi lucha,
agente, no me escucha, mi quebrar, mi puente a otro lugar,
mi apechugar, mi ducha de rimar y especular- ¿se me oye,
presidente ?-, mi llorar, este potente tente continente
de letras por montar, el rap, el as, el gap,

el respirar, mi par, mi dar, el rítmico batiente del hogar,
el zar de todo ese hip-hop para escapar ? (C07 : 134)

L'ancrage musical est abondamment marqué à la fois par la référence manifeste au genre (« rap », « hip-hop ») mais également par le déploiement du champ lexical du son, constitué par les vocables « acento », « afinar », « voz », « escuchar », « rimar », « oír », « rítmico », qui font véritablement de ce poème un texte à écouter ou à déclamer. Les nombreuses virgules, ainsi que la brièveté des mots (« rap », « as », « gap », « par », « dar », « zar ») génèrent le rythme extrêmement saccadé, presque haletant, caractéristique du rap, dont les paroles généralement revendicatrices sont scandées, privilégiant la pulsation et la répétition au détriment de l'harmonie ou de la mélodie. Ce rythme correspond en musique au phrasé *staccato* par lequel le musicien joue les notes « piquées », détachées les unes des autres, ce qui donne un rendu musical haché. Le *staccato* s'oppose au phrasé *legato* qui consiste à lier les notes sans laisser de silence entre elles. L'absence de lien ou de « liant » entre les mots permet une diction plus vive, plus nette, plus abrupte. C'est la dimension rythmique qui est privilégiée, et donc l'aspect matériel ou sensible des mots, au détriment du sens, qui passe au second plan¹. La tension rythmique véhiculée par ces textes est ici présente dans la répétition par douze fois du pronom possessif « mi » ainsi que dans les allitérations de la palatale alvéolaire « lucha »/ « escucha » « apechuga »/ « ducha » ou encore dentales « potente tente continente ». Notons dans cette dernière expression que la répétition excessivement rapprochée de syllabes identiques constitue la figure de la paréchèse qui s'apparente au martèlement. Enfin, la tension sonore est également constante, tout au long de ces huit lignes, à travers la tonalité ascendante induite par la proposition interrogative contenant elle-même une interrogative enchâssée.

L'introduction du rap dans le roman participe, au-delà d'une volonté d'ancrage dans un réel urbain que nous avons vu avec le SMS par exemple dans la première

¹ Rappelons que le choix du décousu, de l'abrupt plutôt que du lié et de l'harmonieux, est présent dans tous les arts. Ce dépouillement correspond à l'art abstrait ou minimaliste en peinture. Nous avons déjà parlé du refus du raccord dans l'esthétique d'Antonioni qui s'apparentait à l'absence de transition chez Fernández Mallo. Le choix, à tous les niveaux du texte, d'une esthétique de la parataxe provient d'une volonté de présenter plutôt que de représenter, en d'autres termes, de refuser l'harmonie de la syntaxe logique et signifiante qui entrerait en conflit avec la réalité dépourvue de sens et d'ordre dont veulent témoigner ces écrivains. La parataxe supplante l'hypotaxe.

partie¹, à cette volonté d'enregistrement urbain, dans la mesure où le rap est, dès ses origines, une musique de rue. La scansion, propre aux paroles de rap, vient également nourrir cette approche musicale du texte écrit, que l'écrivain traite parfois comme un matériau sonore, plus que comme un outil de communication. En effet, ici le message s'apparente à celui des chansons de rap par la lutte contre une société de classes et d'exclusion² par l'opposition entre le nanti désigné par les termes « agente » et « presidente » et le paria protestataire (« mi discrepar », « mi lucha », « mi llorar »). Mais sans contexte et sans indications précises sur les acteurs de l'opposition, ce texte devient une imitation, susceptible de s'appliquer à n'importe quelle revendication.

L'enregistrement des bruits de la ville nous ramène aux bruits enregistrés du Sokolov de *Nocilla Dream* et à la musique expérimentale. Mora inscrit tout à fait son récit dans cette perspective en évoquant aux pages 36-37 le cas-limite opéré par John Cage avec la composition pour piano intitulée *4'33*. Interprétée par un pianiste pour la première fois en 1952 à Woodstock, *4'33* est un morceau de silence. Sa partition est blanche et l'expérience consiste à n'écouter que le bruit du silence. Par la transcription d'un cours donné sur Cage à l'école d'architecture de Madrid, l'auteur explique en quoi l'expérience *4'33* est une expérience non pas d'écoute du silence, mais bien d'écoute de l'environnement sonore : « La partitura puede estar en blanco, y el intérprete quieto, pero *el mundo suena* » (C07 : 36). Les analyses de *4'33*³ signalent deux antécédents majeurs dans l'exécution de ce projet expérimental de Cage. Cage assure que son expérience a été inspirée par les *White paintings* de Robert Rauschenberg (1951), avec qui il a collaboré pour de nombreux projets. Repousser les limites de la représentation picturale en exposant des tableaux entièrement blancs est l'acte qui a incité Cage à faire écouter du silence, afin d'amplifier la gamme de notes aux bruits concrets. Le deuxième antécédent est la visite, à l'université d'Harvard, d'une chambre insonorisée dans laquelle au grand étonnement de Cage, on entend le bruit du sang couler dans les veines

¹ L'épigraphe de l'un de ces poèmes chantés illustre cette volonté d'allier poésie et prosaïsme : « Abrazo lo vulgar ; me siento a los pies de lo familiar, de lo humilde y lo exploro » de Ralph Waldon Emerson (C07 : 55)

² L'un des premiers groupes de rap américain, *Public Enemy*, reste célèbre pour le caractère revendicatif voire agressif de ses textes, qui dénoncent les conditions de vie de la communauté afro-américaine et appellent à la rébellion.

³ La page web intitulée « John Cage, le génie ingénu », hébergée par le site du Centre Pompidou, rassemble deux articles d'un musicologue et d'un plasticien qui permettent d'aborder la grande majorité des propositions artistico-musicales de John Cage : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-cage/ens-cage.html>, consulté le 08/08/12.

et l'activité du système nerveux. L'artiste découvre là que le silence n'existe pas et va chercher à le démontrer en composant 4'33.

À la page 37 de *Circular 07*, le titre « Cámara aneoica » ne comporte que deux citations, l'une de Cage lui-même évoquant l'épisode de la chambre insonorisée et l'autre de Kandinsky, qui, comme nous l'avons vu plus haut, inaugure la peinture abstraite et revendique le dialogue entre les arts. Le texte qui rapporte la singulière expérience sonore de Cage n'occupe que la moitié de la page 36 et les deux citations sont disposées en haut de la page 37 (annexe 22). Pourtant, ce fragment s'étend jusqu'à la page 39, les deux dernières pages étant laissées vierges. Ces deux pages blanches apparaissent au lecteur comme une transposition à la littérature de l'expérience de Cage : une musique sans notes et une littérature sans mots. Cette « pratique » littéraire de la page blanche, invitant le lecteur, à l'instar de l'auditeur de 4'33, à écouter le bruit environnant, n'est pourtant pas une simple expérimentation imitant, plus d'un demi-siècle après, le geste de Cage. Elle prend au contraire tout son sens si on la confronte au parti pris général de l'œuvre qui met en scène cette multitude de fragments de dialogues que l'on peut entendre dans la rue. Cette tension vers l'écriture sonore d'un paysage urbain est manifeste dans l'un des fragments les plus métafictionnels de *Circular 07*, qui se présente sous la forme d'une lettre de présentation du livre que le lecteur a entre les mains à une maison d'édition. Le narrateur qualifie ici son livre de « literatura de magnetófono » (C07 : 104). Il y défend une écriture littéraire qui privilégie la perception auditive, contrairement à d'autres ouvrages sur la ville qui se centrent sur la perception visuelle ou même olfactive (l'inévitable best-seller de P. Suskind intitulé *Le parfum* ou encore *L'odeur de l'inde* de P. P. Pasolini¹). Et c'est véritablement une littérature sonore que propose Mora avec *Circular 07*, qui ne repose pas sur une complexe composition musicale mais qui, à la manière du personnage de Sokolov de *Nocilla Dream*, capte la bande son du quotidien.

Littérature et musique se sont souvent rencontrées dans l'espace du roman. À titre d'exemple, nous pouvons citer dans le domaine hispanique contemporain *El invierno en Lisboa* (1987) dans lequel Antonio Muñoz Molina rend hommage au jazz afro-américain, ou, dans un tout autre registre, le roman *La ley del amor* de l'écrivaine

¹ Dans ce même texte, Mora mentionne un roman de l'écrivain José Cardoso Pires (et non pas Benjamin Cardoso Pires comme il est nommé dans le texte), *Lisboa diario de a bordo* qui dresse également le portrait olfactif de la capitale portugaise.

mexicaine Laura Esquivel qui est accompagné d'un CD. *Concierto Barroco* de l'écrivain cubain Alejo Carpentier est tout entier construit autour de l'évocation de la musique classique. Les romans de la Génération X et particulièrement ceux de José Ángel Mañas sont profondément marqués par le rock. Par ailleurs le roman de Paul Auster *La musique du hasard* dans lequel le jazz est très présent, apparaît à plusieurs reprises dans la première partie de *Nocilla Lab*.

La liste des romans sur la musique est très longue, ce qui prouve une grande affinité entre les deux domaines d'expression s'expliquant sans doute par les similitudes du travail de composition : le musicien assemble des notes et l'écrivain des mots. Pourtant, aucun des romans de ce corpus ne peut être assimilé à aucun de ces romans sur la musique. Les références à des musiciens y ont leur place mais sont presque noyées dans le réseau interdiscursif dense de ces textes. Ce que nous avons tenté de montrer ici est que la nature du mouvement vers la musique ne s'articule pas seulement à partir des références à certains genres musicaux mais bien plutôt à travers l'adoption de certaines structures propres à la composition musicale et notamment celle de certains styles musicaux contemporains (hip-hop, musique électronique) issus de la musique concrète des années cinquante, telles que la variation ou le *sampling*.

Dans les expressions d'art contemporain ou musicales, c'est finalement le même mouvement d'appropriation et de représentation qui nous a permis de jeter des ponts entre ces deux langages et la littérature mutante. Nicolas Bourriaud témoigne de cette pratique commune à plusieurs formes d'expressions artistiques et choisit de la nommer « postproduction », en référence à cette phase de montage propre au langage cinématographique ou télévisuel (Bourriaud, 2009). Il définit les œuvres d'art issues de la postproduction comme fondamentalement hybrides :

[...] pratiques artistiques formellement hétérogènes qui ont pour point commun le fait de recourir à des formes déjà produites. Elles témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale (Bourriaud, 2009 : 10).

Le *sampling*, tout comme le ready-made, consiste effectivement à exprimer sa propre sensibilité ou son propre discours à partir de celui des autres, ce qui revient à se réapproprier la production culturelle existante, en sortant les œuvres des musées et les

livres des bibliothèques, pour les réinvestir à partir d'une perception singulière. Les nombreux liens que nous avons pu tisser entre le texte mutant et des artistes et musiciens de la première moitié du XX^{ème} siècle, montrent que les techniques utilisées ont été inaugurées sous d'autres formes et à des époques antérieures. Pourtant, les similitudes avec d'autres champs d'expression actuels, nous permettent de déplacer ces pratiques de la sphère restreinte de l'avant-garde pour les situer comme marqueurs d'une réaction face aux bouleversements économiques et technologiques qui ont récemment modifié en profondeur la notion de culture. Il ne s'agit plus ici de proposer des œuvres d'art dans l'unique but de questionner les limites de l'art, à la manière de la partition vide de Cage, des toiles blanches de Rauschenberg ou de l'urinoir de Duchamp, mais plutôt de réinvestir ces expériences depuis le contexte actuel et également depuis la perception singulière de l'écrivain, dans un effort « d'invention d'itinéraires à travers la culture » (*ibid.*).

Nous sommes donc dans ces textes loin de cette culture que certains ont appelé *light*, *kleenex* ou *de usar y tirar*. Loin du fast-food culturel et contre la consommation effrénée, c'est au contraire une lente absorption de productions culturelles de tout bord (culture élitaire et culture de masse, littéraire, visuelle ou musicale actuelles ou dépassées) qui est ici proposée. Cette digestion de ruminant, qui contraint à une lecture lente, difficile et répétée, permet pourtant d'appréhender les complexes mutations que la culture traverse aujourd'hui.

II. Vicente Luis Mora et l' « architexture »

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

Charles Baudelaire, Dédicace des *Petits poèmes en prose* à Arsène Houssaye

Nous avons vu dans la première partie de cette étude consacrée à l'espace comment cette instance avait dans le roman mutant une telle importance qu'elle en venait à réduire le temps à l'instant et à éluder les personnages. La structure réticulaire

sur laquelle repose ces récits a également montré l'importance que ces écrivains accordaient à la composition de leurs textes. Il n'est pas question ici de revenir sur les territoires déjà explorés mais de partir de ces constats pour poser l'hypothèse selon laquelle la construction textuelle rejoindrait la construction architecturale dans un travail du texte privilégiant le projet, la dimension spatiale et matérielle de l'écriture ainsi qu'une certaine idée de la notion d'habitat.

Roland Barthes, dans un article intitulé « Sémiologie et urbanisme », jette les bases de ce qu'il nomme une « sémiotique urbaine » à partir du constat suivant : « La cité est un discours ». Cette citation du sémiologue français apparaît sous forme d'épigraphe à la page 134 de *Circular 07*. Barthes poursuit : « et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant » (Barthes, 1985 : 265).

L'analogie entre discours du texte et discours de la ville convoque immédiatement *Circular 07*, ouvrage dans lequel nous avons déjà constaté la prépondérance de la ville dont les 137 fragments qui le constituent, rappelons-le, portent le nom d'une rue. Chaque fragment est également couvert d'au moins une épigraphe. L'intrication du discours (littéraire, poétique, théorique) des épigraphes et de la toponymie urbaine est par conséquent réaffirmée à chaque section textuelle de ce texte. Cette proximité annoncée se déploie dans des textes où les éléments urbains (routes, zones industrielles, hôpitaux, tours), ainsi que les cartes et les théories les plus récentes sur le fonctionnement de la ville contemporaine (Auger, Koolhaas, Virilio), structurent le récit. Cette concentration particulière autour du fait urbain nous mène à faire l'hypothèse selon laquelle littérature et architecture¹ sont dans ce texte intimement liées. Comment l'écrivain a recours à un discours architectural pour construire non pas l'ancrage spatial de la diégèse, qui consisterait à décrire les caractéristiques architecturales de tel ou tel bâtiment, mais qui impliquerait de construire le texte comme l'architecte conçoit un projet.

Architecture et littérature partagent dans leur terminologie respective nombre de termes dont les plus évidents peuvent être : seuils, structures, lisibilité, ou encore tissu. De nombreux écrivains se sont de tout temps attachés à encenser, dénigrer ou témoigner

¹ Nous prenons ce terme dans son sens le plus large, désignant l'art de la construction et recouvrant également son pan le plus global, l'urbanisme en tant qu'organisation et l'aménagement de l'espace urbain.

d'une ville ou d'un monument. Victor Hugo, dans un chapitre intitulé « Ceci tuera cela » – qui n'apparaît que rarement dans les éditions classiques de *Notre dame de Paris* – introduit au beau milieu de son roman cet aparté théorique qui s'attache à démontrer que l'édifice, le monument et la ville étant des « écritures de pierre », l'imprimerie était vouée à tuer l'architecture :

L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne (Victor Hugo cité par Choay, 1965 : 404).

Nous partons de cette analogie et de deux textes écrits respectivement par Roland Barthes en 1985 et par Philippe Hamon en 1988¹, afin de vérifier la pertinence et le potentiel herméneutique d'un tel rapprochement.

Le projet de Roland Barthes, celui d'engager à appréhender la ville comme un ensemble de signes s'articulant à la manière d'une écriture, est fondé sur cette analogie – déjà commentée dans la première partie avec les déambulations psychogéographiques – entre le marcheur urbain et le lecteur : « Quand nous nous déplaçons dans une ville, nous sommes tous dans la situation du lecteur de *100 000 millions de poèmes* de Queneau, où l'on peut trouver un poème différent en changeant un seul vers ; à notre insu, nous sommes un peu ce lecteur d'avant-garde lorsque nous sommes dans une ville » (Barthes, 1985 : 268). Dans un article intitulé « Texte et architecture », écrit trois ans après celui de Barthes, Philippe Hamon semble souscrire aux propositions barthiennes, affirmant en ces termes l'analogie des deux codes spécifiques :

La fabrication de la fiction semble s'alimenter comme naturellement et spontanément aux fabriques, maisons, villes, monuments et habitats divers qui ponctuent le réel, comme si l'artifice littéraire (ensemble sémiotique articulé produisant du sens) avait quelque connivence avec ce qui est déjà artificiel dans le réel, le bâtiment (ensemble matériel articulé produisant l'espace) », (Hamon, 1988 : 3)

¹ Hamon a également préfacé l'ouvrage collectif dirigé par Pierre Hyppolite intitulé *Architecture, littérature et espaces*, publié en 2006.

Dans quelle mesure les références à certains architectes, la place centrale que tiennent des notions telles que la superposition, la dimension et le volume mais aussi la focalisation sur l'espace de la ville dans *Circular 07*, mettent en œuvre un dialogue fertile avec l'architecture urbaine en tant que sémiotique ayant des codes et un langage spécifiques ?

Il faut d'abord s'attacher aux références les plus manifestes, afin de déterminer à quelle architecture s'identifie *Circular 07*.

Les références manifestes à des architectes sont dans *Circular 07* au nombre de quatre. Michael Sorkin (p.58), est critique et professeur à l'école d'architecture de New-York et Ludwig Hilberseimer (p.136) est un architecte allemand et théoricien du mouvement Bauhaus. Ce mouvement, issu de l'institut fondé à Weimar en Allemagne en 1919 et dirigé par Walter Gropius, a un écho particulier dans ce roman notamment par ses fondements théoriques, essentiellement transdisciplinaires et fonctionnalistes (non décoratifs), qui inspireront à la fois le style international et les constructivistes russes, mais qui provoqueront également l'adhésion de nombreux artistes de l'avant-garde (Kandinsky, Klee). Dans la volonté de ne pas séparer l'art du réel, les architectes du Bauhaus prescrivent la collaboration étroite entre artistes, artisans et architectes, qui doivent interagir dans l'intérêt de l'œuvre architecturale. L'autorité de l'architecte est donc dissolue entre différents corps de métiers. Nous avons vu dans la partie précédente l'héritage que manifestait la littérature mutante avec les avant-gardes, et notamment dans la tension vers un art total. Le Bauhaus ajoute à cette dimension syncrétique la volonté, évidente aussi chez les constructivistes russes, de produire un art du réel. Les affinités avec la poétique de Vicente Luis Mora s'affichent donc à partir de l'exposition de matériaux bruts (fragments factuels, extraits de dialogues partiels) qui induisent le retrait de la voix narrative ainsi que la réduction de ce que nous pourrions nommer l'ornement narratif (transitions, contextualisation, unité).

Rem Koolhaas, dont nous avons déjà mentionné les écrits sur le junkspace et l'espace surmoderne, est cité trois fois dans *Circular 07* (p.136, 154, 196). L'architecte néerlandais est l'une des figures les plus célèbres de l'architecture contemporaine notamment pour les polémiques qu'il a soulevées dans le monde de l'urbanisme avec la conception de projets aussi déroutants que spectaculaires tels que la CCTV Tower à Pékin. Mais l'architecte est presque moins connu pour ses réalisations architecturales

que pour ses textes sur les mutations urbaines du monde actuel¹, qui hésitent toujours entre sarcasme et fascination pour le chaos des flux urbains.

Enfin, Vicente Luis Mora cite Max Frisch, un architecte allemand né au début du XX^{ème} siècle ayant obtenu un grand prix national non pas pour son architecture, mais pour sa littérature. Au-delà de leurs disparités (origines, préoccupations esthétiques et époque), ce qui réunit ces architectes invités dans le roman, dont le nom apparaît ponctuellement au détour d'une des nombreuses épigraphes de *Circular 07*, est qu'ils sont tous davantage producteurs d'architecture de papier, que de livres de pierre, pour reprendre le mot de Victor Hugo².

Dans *Circular 07*, les architectes sont écrivains et la ville est empreinte de références littéraires. L'intrication ville/littérature est sans cesse affirmée, tant au niveau de la structure générale que ponctuellement, à travers des indices laissés au fil du texte : [(Calle Ruiz de Alarcón, 10) En esta casa vivió el insigne escritor Pío Baroja los últimos años de su vida] » (*C07* : 47). Ces références à certains courants architecturaux mais surtout à des architectes porteurs d'une conception de la ville et de projets urbains, préparent le terrain narratif sur lequel la description de l'espace architectural urbain va devenir le véritable moteur de la fiction.

II.1 L'espace urbain, de haut en bas

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amointrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges.

¹ Parmi ses ouvrages, on peut citer *New York délire* (1978), un essai fragmentaire et elliptique sur la folie urbanistique de Manhattan ou bien *S, M, L, XL* (1995) un objet textuel hybride qui mêle graphismes et analyses architecturales. Il y développe en particulier les notions de *Bigness* qui désigne le gigantisme des buildings (ce livre en est la manifestation, il pèse 2,720 kg) ou de « ville générique », un modèle urbanistique transposable dans tous les points du monde.

² Rappelons également le fragment cité plus haut qui évoque l'expérience de John Cage intitulé « Escuela Técnica Superior de arquitectura, Universidad Complutense de Madrid. Conferencia de Josep Quetglàs » (*C07* : 36). Là encore, c'est l'interdisciplinarité, ici musique/architecture dans le texte littéraire, qui est mise en valeur.

La génération de la fiction par la construction architecturale urbaine est particulièrement remarquable dans deux fragments successifs de *Circular 07* (« El Tejar », p.61 et « Faro de Madrid », p.62) qui constituent une vue aérienne de la ville de Madrid, depuis le sommet des buildings Torre Picasso et Faro de Madrid, deux des plus grandes tours de Télécommunication madrilènes. Ces deux textes fonctionnent en miroir (vue du Faro de Madrid depuis El Tejar et vue d'El Tejar depuis Faro de Madrid) à partir de la répétition de certains syntagmes (« con sus moles », « oscuras y tercas en su altura, grises, despiadados »).

Ces constructions gigantesques, depuis la cime desquelles la ville ressemble à une carte, abolissent la frontière entre fiction et réalité (« La realidad y la representación se confunden tras los cristales manchados », p.61) et donnent lieu à une métaphore maritime par laquelle les tours deviennent des bateaux, et Madrid une ville côtière (« la costa de Madrid, sus velas habitadas, este faro » p.62). Depuis ces belvédères, le narrateur peint Madrid, comme une marine, dans un dégradé de gris (« grises », « icebergs ensuciados » p.62). Dans ces textes, la construction humaine et l'organisation urbaine incitent à la contemplation, à la rêverie et à l'imagination.

Ces deux fragments, par leur objet, leur disposition sur la page (deux blocs de textes séparés) suscitent une interpénétration entre bâtiment et écriture, architecture et littérature. En effet, comme s'il s'agissait d'un ordre renversé, les buildings apparaissent comme des inscriptions humaines couchées dans la verticalité de l'édifice : « Torrepicasso con sus líneas blancas y negras, parece una escritura vertical, ilegible, una partitura dodecafónica clavada en los substratos de la ciudad » (p.62).

Les vues aériennes lointaines et panoramiques de la ville qu'offrent les buildings, apparentent le tissu urbain à un dessin, les passants à de petits personnages, et constituent donc un emplacement très favorable au développement de la fiction. Vicente Luis Mora pénètre pourtant dans ces tours et descend dans l'intimité du logement en ponctuant *Circular 07* d'une série de sept textes, qui évoquent la visite d'appartements¹. Le même scénario se reproduit dans l'ensemble de ces textes où la voix du narrateur est

¹ Aux pages 26, 40, 90, 122, 157, 178, 209 de *Circular 07*.

indiquée par l'italique¹. La visite d'appartement est à la fois sujette à une description très précise de l'espace traversé, mais aussi à l'imagination de la vie de celui qui a quitté les lieux. On constate en effet dans cette série des détails relatifs à la distribution des pièces² à l'orientation et à la luminosité³.

C'est à partir d'une description minutieuse de l'espace habité puis abandonné, que le narrateur, assimilé à l'auteur⁴, va accéder à l'intimité des anciens occupants qui n'hésitent pas à raconter leur séparation (p.122), leur vie sexuelle (p.26), leurs souvenirs de jeunesse (p.157) ou leur deuil (p.178). Là comme du haut des tours, nous allons voir comment l'architecture même de l'habitation va exciter l'imagination et engager la fiction.

Le fait de pénétrer dans l'espace de l'appartement inoccupé, vide, ainsi réduit à ses caractéristiques structurelles qui sont scrupuleusement décrites dans ces textes, va systématiquement mettre en marche la machine narrative permettant au narrateur de combler les blancs laissés par les anciens occupants. Bien que dans un contexte et des thématiques actuelles, cette série opère une réactivation moderne de la poétique des ruines romantiques. La déambulation dans l'espace abandonné permet en effet – sans la nostalgie d'un Chateaubriand ou d'un Diderot – de recueillir les vestiges d'un passé révolu et d'activer l'imagination du narrateur en quête d'histoire, comme en témoigne l'un des extraits de ces visites :

-Sin embargo, no es suficiente la luz que entra. ¿Esto era el dormitorio de su hermano verdad?

-...

- Lo sé porque es la única habitación que no tiene muebles en absoluto. La han limpiado totalmente, como queriendo...

-Cómo queriendo ¿qué ?

- Cuando hablé con usted por teléfono, me comentó que su hermano había muerto hace pocas semanas.

-...Sí...

-¿Cómo se quitó la vida? (C07 : 179)

¹ Nous avons constaté plus haut que dans ce roman, l'écriture en italique indiquait la voix du métapersonnage.

² « el dormitorio de invitados, ¿da a la calle? », p.41, « ¿Eso es un patio interior? » ou encore p.179, « ¿Me enseña usted la terraza? », p.90.

³ « la orientación es muy buena », p.122, « Mire cuanta luz, todo el piso es muy luminoso... », p.178

⁴ Le narrateur est assimilé à l'auteur par l'italique ainsi que la mention, dans l'un de ces textes, de la profession : « -¿Es usted periodista ? -No, por Dios... soy escritor, sólo tenía curiosidad », p.157.

Dans cet extrait, le narrateur apparaît manifestement, un peu à la manière du détective, comme celui qui rassemble les indices pour reconstituer l'histoire de l'absent. Pourtant, le fragment se termine sur une question, transmettant au lecteur le soin de raconter l'histoire du disparu. Ce fragment clôt la série des visites d'appartement de manière circulaire, revenant sur la thématique de la mort, amorcée dès le premier texte de la série, dans lequel le narrateur converse avec l'employé d'un crématorium, ce dernier déplorant un individualisme généralisé : « A nadie le importan ya nada los demás. Y si están muertos, menos » (p.27). L'écrivain et le lecteur, par l'incitation finale à prolonger la diégèse, apparaissent dans ce texte comme chargés de témoigner de l'histoire de l'anonyme à partir d'une déambulation attentive dans l'espace de la ville ou de l'appartement. Cet intérêt à raconter l'histoire minime des autres apparaît également dans les fragments qui se déroulent dans le taxi, dont le chauffeur, comme l'écrivain visiteur d'appartement, est collectionneur d'histoires. Cette obsession qui consiste à recueillir l'histoire de l'autre va jusqu'à devenir source d'angoisse dans l'un des textes, écrit lui aussi en italique, dans lequel le narrateur confie l'état de panique que lui provoque l'idée de ne jamais revoir les passants anonymes (p.120). Mais dans la série de la visite d'appartements, cette thématique découle toujours d'une observation technique du lieu visité.

Les ruines d'habitats décrites dans cette série, qui semblent n'intéresser que le narrateur avide d'histoires pour abreuver sa plume d'écrivain, fonctionnent dans ce récit comme un moteur de la narration, dans la mesure où la fiction vient combler le vide créé par la dichotomie habité/inhabité, présence/absence. Dans ces textes, le narrateur est celui qui investit, qui projette une histoire à partir des caractéristiques architecturales d'un lieu. Ce procédé fait écho aux dispositifs référentiels plantés dès les premières lignes du roman réaliste ou historique qui consistent à ancrer souvent de manière très précise le récit dans un lieu déterminé. La ville dans sa manifestation la plus matérielle et prosaïque (le building, l'appartement) engendre dans ces textes la diégèse. Si la construction architecturale engendre dans *Circular 07* la construction fictionnelle, est-il envisageable d'assimiler le travail de l'architecte à celui de Vicente Luis Mora?

À l'instar de l'architecte (lors de toutes les phases précédant le chantier), l'écrivain projette une fiction, construit des scénarios, imagine les déplacements, les besoins et le quotidien de ceux qui vont habiter l'espace imaginé. Philippe Hamon

désigne ce point d'intersection entre le travail de l'écrivain et celui de l'architecte par le terme de « narrativité » :

Destinataire de prescriptions, de manipulations ou de persuasions, régissant des rituels sociaux ou amoureux, des tactiques locales ou des stratégies globales, donc des déplacements de personnages, donc de la séquentialité, donc du récit, l'architecture, réelle ou « de papier », devient ainsi accessible (peut-être) à une sémiotique générale de la narrativité (Hamon, 1988 : 10).

La narration intervient chez l'architecte sous forme graphique dans le plan. Mais tout projet architectural doit être accompagné de pièces écrites décrivant avec précision le modèle constructif¹. Ajoutons qu'il est de plus en plus courant que le plan et le dossier écrit soient de nos jours accompagnés par une image exposant l'intégration du projet dans l'espace réel (conception graphique du projet à partir d'une photo) ou encore d'une vidéo permettant de pénétrer et de visiter l'espace imaginé. La notion de « projet », dans le sens de ce qui est encore à l'état de fiction et qui stimule l'organisation de l'espace à partir d'une construction mentale ou écrite, apparente véritablement le travail de l'écrivain à celui de l'architecte. C'est du moins ce que semble affirmer Philippe Hamon dans son introduction à l'ouvrage *Architecture, littérature et espaces* (PULIM, 2004), qui se propose d'aborder l'espace architectural et textuel, dans une démarche interdisciplinaire : « Tous deux sont bien des spécialistes de la construction de « fictions », de la mise en scénarios, en plans, en modèles réduits, en cloisons ou en séquences narratives, du monde réel [...] » (Hamon dans Hyppolite, 2006 : 9). Texte et architecture, écrivains et architectes, partagent ce culte de l'imagination et de la projection, indispensables pour mener à bien leur projet. Pourtant, l'architecte est voué à élever les constructions qu'il conçoit, élément qui semble modérer l'analogie architecte/écrivain. *Circular 07* met cependant en place un certain nombre de stratégies narratives qui permettent au texte de rendre cet espace en trois dimensions, inhérent à toute édification.

II.2 Édification du texte

¹ Ces pièces écrites sont rassemblées dans le CCTP, Cahier des Clauses Techniques et Particulières qui sert à décrire les matériaux et les différentes phases de mise en oeuvre.

Vicente Luis Mora choisit, pour l'une des neuf épigraphes qui précèdent son roman une citation de *Divagations* de Stéphane Mallarmé : « Un libro como no me gustan, los desparramados y privados de arquitectura » (C07 : 13)¹. On sait que le poète français, dont Mora revendique l'influence, a, avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), renouvelé l'espace poétique en investissant la page blanche dans toute sa matérialité, ouvrant le fait poétique à la composition typographique et au déploiement du vers sur la page. Avant même d'entrer tout à fait dans *Circular 07*, et grâce à l'importance de l'appareil épigraphique, le lecteur pénètre à la fois dans l'espace référentiel de la ville avec une citation de Belén Gopegui : « Le alegró que llegara el momento de volver a Madrid » (C07 : 11) et, avec la citation de Mallarmé, dans l'architecture du livre.

Ces deux épigraphes « plantent le décor » mais ne sont que les premiers maillons d'une mécanique plus vaste. Ils relèvent d'un paratexte foisonnant composé d'une dédicace, de deux épigraphes, d'un prologue auctorial précédé de trois autres épigraphes (dont celui de Gopegui). Le lecteur doit encore passer par quatre épigraphes supplémentaires (celui de Mallarmé est le dernier), avant d'accéder au texte. Exploitant de manière singulière la notion genettienne du « seuil », Mora investit le paratexte par un prologue et la multiplication des épigraphes afin d'allonger cette périphérie littéraire qui annonce l'arrivée dans le grand texte, à la manière de ces interminables zones industrielles qui signalent la proximité de la ville. Cette impression de pénétrer un espace urbain est encore illustrée par le tout premier fragment, qui se déroule dans le métro et se termine par « Bienvenido a circular, muchacho » (C07 : 25), ouvrant au lecteur l'espace de la narration.

Dès les seuils du texte, l'auteur semble donc inviter le lecteur à confondre espace de la ville et espace du roman. C'est dans ce sens que nous pouvons alors interroger les stratégies qui vont permettre à Vicente Luis Mora de déployer, tout au long de *Circular 07*, l'espace de la narration comme s'il s'agissait d'un espace urbain.

Nous avons déterminé la fragmentarité et la non-linéarité comme essentielles dans l'économie du roman mutant. Le fragment apparaît comme pièce ou nœud qui fonctionne en réseau avec l'ensemble des autres fragments, au service d'une représentation plus fidèle de la réalité actuelle. Il facilite le passage d'une diégèse à

¹ Cette phrase ouvre le recueil *Divagations* : « Un livre comme je ne les aime pas, ceux éparés et privés d'architecture » (Mallarmé, 2003 [1897] : 79).

l'autre sans aucune forme de transition. Ces ruptures successives de la lecture, comme des intersections, exigent de la part du lecteur une constante adaptation à un nouvel environnement ou contexte diégétique. Roland Barthes, lorsqu'il pose les conditions d'une sémiologie urbaine, rappelle cette diversité caractéristique de la ville :

[...] il existe dans toute ville, à partir du moment où elle est véritablement habitée par l'homme, et faite par lui, ce rythme fondamental de la signification qui est l'opposition, l'alternance et la juxtaposition d'éléments marqués et d'éléments non-marqués (Barthes, 1985 : 264).

La discontinuité liée à cette agglomération de différents îlots textuels, ainsi que le caractère variable de leur extension donnent à *Circular 07* une dimension visuelle inégale ; les textes comme des blocs disposés sur la page, tous coiffés d'un titre comme couverts d'un toit, laissent entre eux les espaces vides qui, comme des voies, permettent au lecteur de se mouvoir (ou de se perdre) sans être contraint au sens unique. Ces inégalités trouvent dans les textes leur reflet par l'alternance de fragments « déchets »¹ dans lesquels toute syntaxe est abandonnée au profit d'une logique accumulative, à des fragments dont le discours est construit, hiérarchisé et logique, comme c'est le cas pour les fragments de type essayistique notamment. La juxtaposition de textes désordonnés, « polluants », et ceux organisés, savants, « propres », ainsi que la contigüité de textes brefs (une phrase, p.134) ou longs (plus d'une dizaine de pages, p.45) rendent cette diversité urbaine où cohabitent les grandes artères des centres financiers et institutionnels telles la calle de Alcalá madrilène citée à la page 138 et les ruelles malfamées des quartiers populaires comme la calle Cosmos qui apparaît à la page 167.

La plurigénéricité² permet de réunir au sein du même livre un slam et un cours d'esthétique à l'université, un SMS et un essai sur l'art contemporain, mais elle participe également de cette diversité permise par la multiplication et la multiplicité des personnages, qui envahissent l'espace du livre dans une grande dissemblance discursive, provoquant un effet de confusion.

Le fragment, par son extension variable et son adaptation à tout type de discours, installe l'hétérogénéité qui va permettre de rendre au mieux la bigarrure de la métropole. En effet, la répétition, la juxtaposition et l'accumulation – des ressources

¹ L'exemple qui illustre le mieux ce type de fragment a déjà été cité, il s'agit de l'énumération nominale du contenu d'une poubelle, à la page 203 de *Circular 07*.

² Nous reviendrons sur cette notion dans la troisième partie de cette étude.

récurrentes de *Circular 07* – mais aussi le manque de hiérarchie et de composition, expriment l'exigüité et le désordre de la grande ville. De la même manière, le langage abîmé du SMS, le registre parlé du bar, les mots déliquescents du drogué ou encore la copie des messages signalétiques de la rue participent à l'exposition d'une mixité culturelle et langagière et de la fluidité du passage d'un lieu à un autre (d'un texte à un autre).

Écrire le bruit, le déchet, l'amoncellement par la mise en place de blocs de textes disparates, loin de l'harmonie et du grandiose des monuments du centre historique, fait écho à l'état de la périphérie urbaine. La tension centre/périphérie, permanente dans *Circular 07*, est rendue par l'organisation spatiale de ce livre dépourvu de trame principale mais non de construction : un centre, indiqué par l'auteur aux pages 214-215 presque vides, se trouve à la fin du livre (annexe 7). Ces pages constituent le point zéro (« kilomètre zéro ») et les fragments de ce livre sont par conséquent des périphéries, qui tournent autour d'un centre vide qui nous le verrons, sera investi par l'instance de réception.

La construction non-linéaire ainsi que la juxtaposition conduisent à une circulation incertaine dans le roman et provoquent chez le lecteur un effet de désorientation, mais aussi l'impression qu'il pénètre un espace en construction, qui, contrairement à l'unilatéralité de la ligne droite, acquiert une profondeur, une hauteur et une épaisseur. Tout se passe comme si la fiction émergeait ici d'une accumulation de procédés visant à donner du volume à l'écriture. Il nous faut ici évoquer *La maison des feuilles* (2000 et 2002 pour la traduction française¹), le roman de l'écrivain états-unien Marc Daniewleski, qui présente également des caractéristiques formelles singulières ayant pour conséquence cette « mise en volume » du récit. Ce long roman de presque 700 pages relate l'installation d'une famille dans une maison labyrinthique aux dimensions instables. Ce n'est donc non pas à l'échelle de la ville mais à celle de l'espace domestique de la maison que Daniewleski, avant Mora, privilégie l'architecture au détriment de l'histoire ou des personnages. La lecture difficile de ce livre criblé de références théoriques, de ratures, de listes interminables, de pages vides, d'images, de textes en couleur ou à l'envers, permettent à Valérie Dupuy d'affirmer qu'« on ne lit pas

¹ Notons que le traducteur de *La maison des feuilles* est l'écrivain français Claro, qui fait partie du groupe Inculte rassemblé autour de la maison d'édition du même nom, dont les choix esthétiques ont beaucoup à voir, nous y reviendrons, avec les choix esthétiques des écrivains mutants. C'est d'ailleurs cette maison d'édition qui a publié en 2010 *London Orbital* d'Iain Sinclair qui, comme nous l'avons vu dans la première partie, s'apparente à *Circular 07* dans l'exploration des périphéries urbaines. L'une des pages de *La maison des feuilles* a été reproduite en annexe 18.

un roman à propos d'une maison-labyrinthe, on pénètre véritablement dans le labyrinthe, matérialisé par le livre » (Dupuy dans Hyppolite, 2004 : 46-47). Ces effets que nous venons d'énumérer et dont nous retrouvons la plupart dans le roman de Vicente Luis Mora, contribuent selon Dupuy à « introduire dans l'écriture la troisième dimension propre à tout projet architectural » (Dupuy dans Hyppolite, 2004 : 52-53). *La maison des feuilles* a eu un certain écho dans la critique qui l'a souvent désigné comme héritier de Mallarmé, Burroughs, Borges ou Joyce, autant d'auteurs que nous avons déjà croisés dans cette étude. Ces écrivains, s'il faut leur trouver un point commun, ont tous écrit des livres dans lesquels on entre difficilement, dans lesquels on progresse laborieusement et que l'on termine péniblement, mais qui offrent tous des expériences de lecture fascinantes suscitées précisément par un traitement atypique de l'espace de la narration et de la page¹. C'est le caractère confus, chaotique voire « illisible » de ces textes qui ont secoué tant positivement que négativement les critiques.

Pourtant, nous avons démontré que l'apparent chaos qui règne dans ces textes s'éclipsait face à une structure réticulaire complexe, dont le sens se construit de manière analogique et non plus linéaire. C'est en ce sens que nous pouvons une fois de plus appliquer les propositions de Philippe Hamon aux textes de notre corpus. Il souligne en effet le caractère essentiel de la notion d'« objet hiérarchisé » comme faisant partie des propriétés communes à la conception architecturale et à l'écriture littéraire :

Tout objet architectural peut être conçu prioritairement par la littérature comme un objet hiérarchisé, comme un système de contraintes définissant des emboîtements, des organisations comportant corps principaux et dépendances, de l'œuvre et des hors d'œuvres, des niveaux et des paliers, des englobés et des englobants, des contenant régissant des contenus, contenant eux-mêmes régis par un tissu d'artificialité plus vaste, plus englobant (tel bâtiment dans telle rue, telle rue dans tel quartier, tel quartier dans telle ville). Sous cet aspect, l'objet architectural pourra donc devenir pour la littérature l'occasion, ou la suggestion, de déployer les stratégies de pouvoir-faire des acteurs sémiotiques les uns sur les autres, de susciter la description de phénomènes de dépendances, ou d'influence entre la partie et le tout, l'englobant et l'englobé (Hamon, 1988 : 7).

¹ On peut mentionner les constructions labyrinthiques de Borges, les *cut-up* de Burroughs, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé ou le *Finnegans Wake* de Joyce.

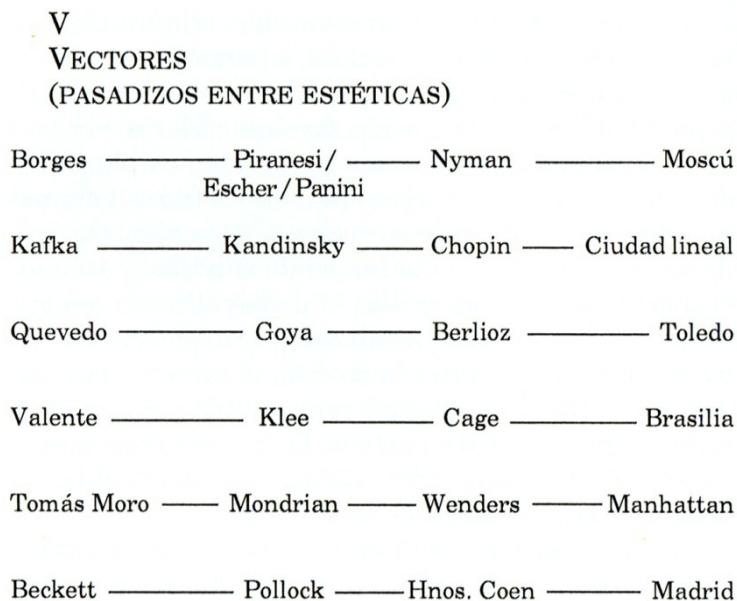
Il faut nous arrêter un instant sur cette longue citation dont l'insistance sur la notion de hiérarchie peut paraître paradoxale lorsqu'elle est appliquée au roman mutant qui, nous l'avons vu, s'applique plutôt à détruire les frontières et ignorer les classifications conventionnelles de genre ou de réseau discursif (transgénéricité, intersémiotité, etc.). Philippe Hamon, qui choisit de mettre la formule « *objet hiérarchisé* » en italique, en donne une définition qui s'écarte de celle d'ordre ou de subordination que donnent les dictionnaires, pour insister sur la notion de « système de contraintes » et d' « organisation ». La hiérarchie dans l'objet architectural rassemble chez Hamon l'ensemble des relations d'influences qui s'établissent entre la partie et le tout. Dans le champ de l'architecture, l'ordre se déploie donc, non pas comme en littérature, dans la progression linéaire du schéma actantiel, mais plutôt dans l'interdépendance des différents éléments qui entrent en jeu au sein de l'économie générale du projet. Et nous retrouvons par conséquent ici l'organisation réticulaire du roman mutant. C'est en ce sens que le terme architecture exprime selon nous cette hiérarchie non-linéaire propre aux deux types de constructions que sont le roman mutant et le projet architectural.

Dans l'essai intitulé *Pasadizos* (Páginas de espuma, 2008), Vicente Luis Mora aborde précisément cette organisation supra-syntagmatique qu'il nomme « syntaxis que rige la falta de syntaxis » (Mora, 2008 : 104). *Circular 07*, comme *La maison des feuilles* de Daniewleski, sont des livres dans lesquels la page « prend du volume » en accumulant ces différentes strates de discours et de matériaux différents et en ayant recours à tous les effets spatiaux que permet la mise en page¹. L'essai *Pasadizos* porte le sous-titre *Espacios simbólicos entre arte y literatura* et évoque les passages, particularité *architexturale* à laquelle Mora a recours tant dans ses textes théoriques que dans son œuvre poétique ou romanesque. Telles les traboules lyonnaises, les passages de Mora sont des dispositifs qui permettent de passer d'un domaine de pensée (ou genre, ou diégèse, ou système sémiotique) à un autre, apparemment éloigné, en empruntant une voie invisible. Ces passages sont des correspondances analogiques par lesquelles l'écrivain rassemble par exemple dans le même poème la voix de Fédor Dostoïevski et de Marabunta, un groupe pop galicien (*C07* :136).

¹ Valéry Dupuy affirme après les différentes critiques parues dans les journaux que la publication du roman de Daniewleski a représenté un véritable défi pour l'imprimeur (Dupuy dans Hyppolite, 2004 : 40).

Mais plus que des traboules lyonnaises ce sont des passages parisiens décrits par Walter Benjamin dans *Le livre des passages* que Mora puise son inspiration. Dans cet ouvrage, Benjamin, prétextant la description technique de ces particularités architecturales qui fleurissent dans le Paris du XIX^{ème} siècle, écrit un essai dans lequel esthétique, politique et économie se mêlent étroitement, sans oublier les nombreuses références à la littérature (notamment Zola, Balzac).

L'intérêt de Mora pour les architectes contemporains et le lien qu'il voit entre architecture et littérature est l'objet de cet essai qui comporte une partie intitulée « Abecedario incompleto sobre arquitectura y literatura ». Cet abécédaire vient confirmer la profonde intrication entre l'architecture et la littérature que nous avons détectée dans son œuvre. Il assigne en effet à chaque lettre de l'alphabet une pensée qui évoque pour lui ces deux domaines de prédilection. La lettre V, consacrée aux « vecteurs » exprime graphiquement le fonctionnement de ces passages entre différents champs de la culture (Mora, 2008 : 198) :



Ces passages illustrent les similitudes qui existent entre des pensées issues d'esthétiques différentes. Des écrivains, des peintres, des réalisateurs et des compositeurs sont associés entre eux. Nous remarquons également que chaque ligne associative aboutit à une ville. La ville est en ce sens assimilée à un objet ayant une sémiotique et un discours propres, et par conséquent peut être assimilée à une esthétique.

D'autres entrées de cet abécédaire relient directement architecture et littérature à travers un substantif ayant un écho dans les deux domaines (« muro », « laberinto », « paisaje »), ou à travers un nom propre (les architectes Frank Lloyd Wright ou Eisenman et l'écrivain James Joyce), ou encore des maximes : « Las casas de arquitectos valiosas del punto de vista de la indagación proyectiva pero donde no se puede vivir son como mala poesía », « el modelo ideal es el mecano, para la obra literaria: construcción y juego concienzudo » (Mora, 2008 : 166).

Ces passages chers à Mora, ouvrent la voix vers des associations inattendues et souvent fructueuses et font la singularité de la structure porteuse des textes d'un écrivain qui n'hésite pas à qualifier la littérature, d'« urbanisme mineur » (Mora, 2008 : 192).

II.3 L'« anarchitecture » dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo

Nous avons choisi de centrer l'abord littérature/architecture sur *Circular 07* de Vicente Luis Mora pour son caractère particulièrement riche, tant thématiquement que structurellement, dans son rapport au fait architectural. L'espace tient cependant une place primordiale dans la trilogie *Nocilla* ainsi que dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, se déployant dans les lieux que nous avons nommés plus haut « désaffectés ». Le nomadisme qui caractérise les personnages d'Agustín Fernández Mallo s'articule autour de ces non-lieux de la surmodernité décrits en particulier dans les essais de Marc Augé. Dans les déserts, les aéroports ou les hôtels que fréquentent les personnages, c'est l'image d'une architecture impossible ou impersonnelle qui est renvoyée. Le désert, espace sans limites et naturellement inhabitable de la trilogie *Nocilla*, annihile la possibilité même d'une architecture qui par essence, sépare, cloisonne et ordonne¹. Le nomadisme des habitants de ces romans contribue à l'instabilité de l'espace environnant, mais également à la succession des espaces précaires ou de transit. Lorsque les personnages décident de s'établir, c'est un espace « inhabitable » qu'ils choisissent : la chambre monacale d'un hôtel pour Jorge Rodolfo (*Nocilla Dream*), les salles d'attente d'un aéroport pour Kenny (*Nocilla Dream*) ou le toit d'un building pour Josecho, Marc et Julio (*Nocilla Experience*). Sans revenir davantage sur les

¹ Le préfixe *archè* signifie en grec commandement, pouvoir, autorité.

particularités spatiales de la trilogie, nous voudrions centrer notre propos sur l'hypothèse d'une mise en échec permanente du concept d'architecture dans l'œuvre de Fernández Mallo.

Au-delà du parti pris de l'auteur, qui consiste à ancrer ses personnages dans l'instabilité du non-lieu surmoderne, il semble en effet que Fernández Mallo s'attache à démontrer, au fil des trois romans de la trilogie *Nocilla*, la faillite de toute construction rationnelle d'un espace habitable. Cette hypothèse émerge à partir de trois événements : la construction du temple dédié à Borges dans *Nocilla Dream*, l'incendie de la tour Windsor dans *Nocilla Experience* et la description de Las Vegas dans *Nocilla Lab*. Ces trois événements, malgré leur disparité, construisent une certaine posture face au concept d'architecture, pris au sens large de construction, de monument et d'espace à vivre.

Jorge Rodolfo vit dans un apparthotel minable de la périphérie de Las Vegas et voue un véritable culte à l'écrivain argentin. Anxieux de voir sa foi décroître, il se fait architecte afin de construire un hommage au maître :

[...] día y noche relejendo la obra del Maestro, tomando anotaciones de detalles de la obra que pudieran transfigurarse en símbolos, buscando el material de construcción más ajustado a su orbe simbólico, levantando planos y más planos, consumiendo, en definitiva, la salud y la vista y el escaso dinero que tenía en lo que sería la obra de su vida (ND : 176).

L'insistance sur le dévouement absolu du personnage pour cette œuvre, rendue ici par les structures accumulatives et superlatives, se poursuit dans la suite de ce texte avec une description précise du temps passé à construire, des détails techniques de la structure ainsi que des matériaux de construction employés. Ce déploiement d'énergie pour mener à bien un projet qui promet d'être monumental, entre en contradiction avec le résultat qui, s'il correspond aux attentes de l'architecte amateur Jorge Rodolfo, semble bien dérisoire : la conception et le choix des matériaux font que personne ne pourra jamais entrer dans le temple : «[...] ese potaje metálico provoca que en invierno hiciera un frío insoportable y en verano un calor muy por encima de la temperatura media, lo que haría un templo invisitable, [...] » (ND : 178). La réalisation absurde d'un personnage marginal qui n'apparaît que quatre fois dans le roman semble à priori insignifiante. Cette curieuse construction sera pourtant le premier échelon d'une

réflexion qui sera menée dans les trois volets et qui deviendra dans *El hacedor* (*de Borges*), *Remake*, nous y reviendrons, le moteur des trois récits de « Mutaciones ».

Dans *Nocilla Experience*, c'est l'incendie de la Tour Windsor qui apparaît comme révélateur de cet échec à la fois de la construction, du monument et de l'habitable. La tour Windsor, construite en 1979 dans le quartier des affaires à Madrid a entièrement brûlé durant une nuit de février 2005. Après l'incendie – dont la cause est inconnue – l'édifice de 106 mètres a été démantelé, démonté, étage par étage. En 2011, la tour Titania du Corte Inglés a été élevée au même endroit mais en 2008, date de publication de *Nocilla Experience*, le lieu restait marqué par l'accident. Le personnage de Josecho vit dans une cabane de fortune sur le toit de cette tour madrilène. Il y développe une théorie transpoétique dans une solitude absolue et revendiquée. C'est au moment où le personnage renonce à son isolement que l'accident se produit : « [...] se encontraba escribiéndole a Marc por primera vez en año y pico, dándole explicaciones del porqué de su silencio, contándole que, en realidad, no quería ser un solitario, sino un tipo normal, cuando comenzó a oler a quemado » (*NE* : 157). La scène d'incendie et la mort du personnage est remarquable quant à l'économie globale de la trilogie. En effet, nous avons montré plus haut l'absence totale de tension dramatique qui caractérise *Circular 07*. Cette propriété est également applicable à la trilogie d'Agustín Fernández Mallo dans laquelle la déambulation, la contemplation ou la réflexion prédominent et où la multiplication des trames narratives dissout véritablement toute intrigue. Un tel accident, ainsi que la mise en scène de la mort d'un des personnages brûlé vif donnent un certain relief à l'anéantissement de ce gratte-ciel, symbole de l'hégémonie capitaliste.

Le dernier élément qui vient compléter cette vision en négatif de la construction architecturale est l'évocation de la ville de Las Vegas, délayée dans l'ensemble de la première partie de *Nocilla Lab*. La première partie de ce roman répertorie, par un mode aléatoire que nous avons comparé au flux de conscience, les différents lieux, objets ou idées, désignés comme essentiels dans l'élaboration du Projet *Nocilla*. De ce flux émerge l'évocation récurrente d'un voyage dans la ville ayant la plus grande capacité hôtelière du monde, la ville du jeu, de l'argent, de la prostitution et du spectacle, celle qu'on a surnommée *Sin city* car elle concentre au milieu du désert les sept péchés capitaux. Les constructions architecturales fantasques qui caractérisent le strip végasien semblent elles aussi contaminées par l'excès qui caractérise cette ville. Dans *Nocilla Lab*, cette ville est l'occasion pour les personnages d'une réclusion dans une chambre

d'hôtel que nous situons au Luxor¹, l'un des plus grands hôtels du monde, qui fait aussi office de casino, et dans lequel on entre par un immense sphinx. À titre indicatif, les clients pouvaient, il y a encore quelques années, naviguer à l'intérieur de l'hôtel sur un Nil artificiel, mais l'activité a été remplacée par une exposition d'objets ayant séjournés sur le Titanic. L'hôtel propose même de se marier sur une reproduction de l'escalier du navire pour une somme extravagante. Le Luxor est situé entre le Mandalay bay, ayant pour thème l'Asie, et l'Excalibur, dont l'architecture imite un château médiéval tout droit sorti des dessins-animés de Walt-Disney. Las Vegas apparaît dans le troisième volet de la trilogie à travers l'évocation de la démesure et de l'artificiel : « [...] lo supe porque un vagón de la montaña rusa, que circunvala la reproducción de Nueva York se desprendió en su punto más álgido a eso de las 3 de la madrugada [...] » (NL : 71) ou encore « [...] oíamos cómo miles de camareros preparaban cócteles a miles de personas vigiladas por miles de videocámaras [...] » (NL : 51). Le couple, en marge des accidents et de la foule, reste enfermé dans la chambre d'hôtel pour lire le même livre (La traduction portugaise de *La musique du hasard* de Paul Auster, achetée dans la seule librairie de la ville) et regarder la télévision. Entre aversion et ironie, c'est une fascination pour le simulacre, le factice et la réunion forcée du dissemblable, qui prime dans l'expérience végasienne :

Pero me di cuenta de que también habíamos sido llamados allí para comprender el significado de la palabra Las Vegas que, como los bikinis, tienen un barrio alto : las cámaras de seguridad que día y noche te observan, y un barrio bajo : las tragaperras, sólidamente atornilladas al suelo, y llegas a Las Vegas, quizá la mejor ciudad en el mundo para vivir, con su poética de la moneda, esa que afirma que el dinero es pura poesía porque en cualquier moneda, por humilde que sea, se concentran millones de posibilidades de compra, de productos y sueños, de la misma manera que en un verso se concentran millones de metáforas, de relecturas [...] Las Vegas es ese producto de consumo felizmente adulterado que genera paradoja, entropía, vida [...] (NL : 41).

Entre fascination et répulsion, la célébration de cette ville, souvent considérée comme une catastrophe architecturale et écologique, a un caractère ambigu chez

¹ L'hôtel dans lequel le couple séjourne n'est pas expressément nommé mais grâce à l'indication « hotel con forma de pirámide » (NL : 71), nous en déduisons qu'il s'agit du Luxor, un hôtel-casino qui a la forme d'une pyramide égyptienne et ne mesure que 10 mètres de moins que la pyramide de Khéops (136 mètres) qu'elle prétend imiter.

Fernández Mallo qui en souligne surtout ses plus grands défauts. Las Vegas se réduit, chez cet écrivain, un peu à la manière de l'Amérique de Baudrillard, à un laboratoire de recherche, puisqu'au-delà de ce qu'elle représente véritablement, c'est l'extraordinaire nombre de paradoxes¹ que cette ville concentre qui va être source d'inspiration pour l'écrivain.

Le temple de Borges, l'incendie de la tour Windsor et Las Vegas fonctionnent, depuis leur disparité, comme une série d'arguments qui alimente une réflexion constante sur la faillite d'une architecture qui devient inhabitable, déconstruite ou paradoxale dans la trilogie. C'est à partir de ces éléments que nous choisissons d'explorer l'écho que peut avoir la notion d'« anarchitecture » dans l'œuvre de Fernández Mallo.

L'anarchitecture est l'architecture précédée du -a privatif qui annule l'ordre tout en appelant l'anarchisme, qui érige en doctrine l'absence d'autorité et de contraintes. L'anarchitecture contient la contestation des normes de l'architecture et ouvre la porte à une occupation « alternative » des lieux et c'est cette proposition qui semble habiter les romans de Fernández Mallo. Ce néologisme n'a pas d'origine fixe et a donné son nom à des projets très divers tels que des sites d'architectures alternatives ou même une chanson (Saez).

Dans le domaine de la pensée, nous retiendrons la proposition de définition qu'en fait Frédéric Yvan, professeur de philosophie à l'école d'architecture de Lille, qui intitule l'un de ses articles « Échappement au lieu : récits an-architecturaux », dans lequel il propose d'explorer « le non- ou hors- lieu comme moment de faillite de l'architecturalité » (Yvan dans Hyppolite, 2004 : 163). Il développe ce concept en parallèle à celui d'hétérotopie forgé par Foucault et dont nous avons déjà parlé. L'hétérotopie, tout comme l'anarchitecture, s'oppose à l'utopie parce qu'elle nie l'idée même de lieu (et donc de construction ou de monument). L'anarchitecture, que Frédéric Yvan détecte dans l'œuvre d'écrivains que nous avons déjà évoqués dans cette étude et en particulier Borges, Baudelaire ou Blanchot, désigne cette négation du lieu « comme effort continu et divers d'une transgression – dissolution, dislocation, échappement... – de la limite » (Yvan dans Hyppolite, 2004 : 170). Cette négation de la construction et de toute monumentalité a été détectée chez Fernández Mallo dans les trois récits qui

¹ Outre la contiguïté d'une pyramide égyptienne et d'un château médiéval, nous pouvons ajouter aux paradoxes de la ville du luxe et de l'argent le plus fort taux de suicide des États-Unis ou encore le fait qu'étant plantée au milieu du désert, l'acheminement de l'eau constitue un véritable contresens environnemental.

constituent « Mutaciones ». Dans ces textes, nous avons vu comment, après l'artiste conceptuel Smithson, qui érige un pont en construction ou un bac à sable au statut de monument, l'écrivain détournait cette notion de monument pour l'appliquer au prélèvement d'un sol radioactif ou à un stylo Bic. En redéfinissant le monument comme un objet digne d'être conservé parce qu'il touche la sensibilité, il refuse les codes généralement attribués au monument (grandeur, autorité, etc.). Car il est vrai que, comme nous le rappelle Philippe Hamon, l'architecture est « une représentation, au sens théâtral du terme, ostension (ostentation) et exposition des signes d'une vanité sociale privée ou d'un pouvoir social qui « s'affiche », marquage, balisage et surveillance d'un territoire que l'on s'approprie » (Hamon, 1988 : 13)¹. Le monument en est l'exemple par excellence puisqu'il constitue « une inscription de l'homme », une écriture qui affiche une valeur ou un discours dont les exemples occidentaux disent difficilement autre chose que domination, pouvoir et faste, qu'ils soient institutionnels, économiques ou religieux. Fernández Mallo détourne sans en avoir l'air cette monumentalité en donnant, comme dans l'exemple du temple dédié à Borges de Jorge Rodolfo, une importance démesurée à de minimes monuments.

Dans « Mutaciones », le narrateur explore des territoires désaffectés et glane des objets pour les garder comme des reliques toute chargées de symbolisme et d'affectivité reprenant, de manière sans doute ironique, ou tout du moins décalée, la thématique de la ruine romantique. Hamon cite un texte dans lequel Chateaubriand avoue avoir dérobé une pierre du Parthénon et affirme que ce dernier a pour habitude de toujours voler quelque chose des monuments qu'il visite, pour en faire des témoins de son histoire personnelle. Fernández Mallo, dans une démarche sans doute moins lyrique, ramasse de la terre et des stylos au cours de ses propres dérives. La démarche n'est pas seulement parodique, elle ne l'est même sans doute pas du tout chez cet auteur, pour qui la terre radioactive ramassée près de la centrale nucléaire représente une agression invisible que l'on ne doit pas oublier. De la même manière, le stylo trouvé sur l'île Lisca Bianca, en tout point identique à celui qu'utilisait l'un de ses maîtres, Wittgenstein, prend également une grande valeur affective.

Les mouvements d'égarement, de nomadisme, de déambulation, de dérives régies par le hasard sont effectivement déterminants dans les récits de Fernández Mallo

¹ Roland Barthes dans l'article déjà cité, qui paraît quelques années avant celui de Hamon, écrit une proposition très similaire : « Concevoir le monument et la ville, véritablement comme une écriture, comme une inscription de l'homme dans l'espace ». (Barthes, 1985 : 263).

et peuvent venir s'ajouter à cet égard à la liste d'œuvres anarchitecturales. Mais si l'architextualité renvoie aux lieux dans lesquels s'ancre le récit, elle renvoie également, dans une cohérence plus globale entre contenu et contenant, à la structure et au discours de ce même récit.

C'est en ce sens que Julien Kohlmann défend une posture anarchitecturale qui prend ses racines dans le mouvement de pensée déconstructiviste des années soixante. En architecture, cette pensée se développe autour des notions de déstructuration, de déséquilibre, d'éphémère et de montage. Les principaux représentants de ce courant sont Richard Greaves qui (dé)construit en éliminant angles droits et symétrie et Gordon Matta Clark, célèbre pour ses entailles de bâtiments qui permettent de dévoiler l'intérieur de la structure porteuse (voir annexe 23). C'est à partir de ces exemples tirés du domaine anarchitectural que Kohlmann élargit le champ d'application de ce terme :

Penser une posture rationnelle par le paradigme de l'anarchitecture semble donc d'emblée s'inscrire dans la mouvance, dans les jeux de forces, dans la prise en compte des changements d'état, dans l'interaction, mais aussi corrélativement, dans l'incertitude et dans l'indéterminé (Kohlmann, 2008 : 2).

L'auteur rapproche l'anarchitecture de la notion d'anomalité, dans le sens d'un effort de déconstruction des conventions. C'est ici que nous retrouvons les textes de Fernández Mallo qui, outre les lieux désaffectés qu'il explore, élabore une poétique qui se dresse contre l'architecture qui ordonne, cloisonne et dissimule, pour confronter le texte au vide, au chaos et à l'aléatoire. La précarité des personnages de Fernández Mallo, que nous avons assimilés aux nomades, apporte certes mouvement, instabilité, voire versatilité, mais permet d'ouvrir le texte à des rapprochements inédits. D'après les réflexions que livrent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* sur le nomadisme, Kohlmann associe la figure du nomade à celui de l'anarchitecte : « ainsi l'autonomie du nomade, du vagabond, de l'anarchitecte, montre qu'ils ont besoin d'un espace ouvert pour s'exprimer, sans "frontières ni clôture" » (Kohlmann, 2008 : 7). Une fois de plus, il ne s'agit pas de détruire le sens, de promouvoir l'absurde et l'absence de toute contrainte de rationalité. Il s'agit seulement d'approcher le réel non pas depuis les normes de l'orthodoxie, mais depuis celles qui le régissent « naturellement », en ouvrant le texte aux interstices et à l'oscillation du sens. C'est en ce sens que Fernández Mallo fixe de nombreux récits de *Nocilla Dream* autour du concept de micronation, la ville

sans monument par excellence (car sans institutions, sans pouvoir et souvent sans religion), qui présente habituellement une architecture rudimentaire et dérisoire et dont les habitants aiment occuper les « interstices » laissés libres¹.

Vicente Luis Mora, particulièrement depuis *Circular 07*, assume une posture architecturale du texte qui se conçoit et se construit comme un édifice. Par un travail sur la matérialité du texte, l'espace périurbain qui est l'objet qu'explore *Circular 07* excède les deux dimensions imposées par la page du livre afin de donner au lecteur une impression de profondeur, lui permettant de déambuler entre les fragments comme s'il flânait dans une ville. Chez Fernández Mallo, le texte littéraire est aussi sujet à la déambulation mais cette fois dans une posture résolument anarchitecturale qui s'attache à déconstruire l'idée de monument, de stabilité, et d'immobilité. L'espace est inhabitable et c'est dans la perspective de la pensée nomade caractérisant les personnages qui s'y meuvent, que l'« architextualité » de Vicente Luis Mora devient « anarchitextualité » dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo.

La pensée nomade autorise également Fernández Mallo à franchir la cloison qui sépare traditionnellement les différents champs d'expression et l'écrivain va ainsi puiser l'émotion esthétique dans des domaines qui d'ordinaire ne s'y prêtent pas. Le domaine scientifique, dont Fernández Mallo est issu, va constituer l'une des sources les plus abondantes de son inspiration littéraire.

III. Agustín Fernández Mallo et l'émotion scientifique

Poesía es todo objeto, idea o cosa en la que encuentro lo que esperaría encontrar en la poesía.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab*

Cette phrase, tirée du troisième volet de la trilogie *Nocilla* (NL : 60), apparaît entre guillemets sans que la source ne soit indiquée. On retrouve cette même maxime

¹ Rappelons que les territoires d'Elgaland-Vargaland sont auto-proclamés « territoires d'Entre-Deux » par les deux Suédois qui en sont les fondateurs (<http://www.elgaland-vargaland.org/>, consulté le 27/08/12).

attribuée cette fois à Borges dans l'essai où l'écrivain forge le terme de « postpoesía » (Fernández Mallo, 2009 : 19-20). Fernández Mallo semble assumer cette maxime comme principe éthique et esthétique en affirmant dans *Postpoesía* la potentialité esthétique de l'introduction de principes scientifiques au sein du roman. Selon lui, littérature et science partagent le langage, pour tenter d'apporter une image de la réalité : toutes deux sont par conséquent des représentations. Rappelant les qualificatifs esthétiques qui accompagnent certaines théories scientifiques (« No en vano los físicos dicen a menudo que una teoría es elegante, bella, flácida u oscura », Fernández Mallo, 2009 : 19), il soutient que ces principes sont porteurs d'une émotion esthétique et qu'en ce sens, il est possible de lire les traités d'Einstein ou de Wittgenstein comme on lirait Lucrèce ou Saint Jean de la Croix (*ibid.*). En écho à ce postulat théorique, son œuvre romanesque est émaillée de références à la science et notamment à la science physique, que Fernández Mallo connaît bien, à travers l'inclusion de formules, l'énoncé de principes théoriques, l'évocation d'hommes de science. Ces éléments scientifiques inclus dans la fiction sont-ils seulement des facteurs de dispersion du texte ou sont-ils justifiés par le texte ? Comment les modalités de pensée scientifique peuvent-elles entrer en contact avec celles propres au monde de la fiction littéraire ?

Les interactions entre la littérature et l'expression musicale, plastique et même architecturale, bien qu'elles possèdent chacune leur propre langage, se placent toutes dans le champ artistique, ce qui semble autoriser par principe des préoccupations et des procédés d'appréhension du monde similaires. En revanche, un abord de la science depuis la littérature, parce que ce sont deux systèmes de pensée qui sont d'ordinaire diamétralement opposés, ne va pas de soi. On place généralement la science dans le domaine de l'objectivité, de la rationalité, de la fiabilité, du calcul, ce qui la conduit habituellement à un rapport d'exclusion avec la littérature, que l'on attribue volontiers à la subjectivité de son auteur, sa sensibilité, son inspiration, sa liberté et sa capacité à se libérer des contraintes imposées par la société. L'une est réservée à un nombre restreint de savants qui travaillent souvent en équipe et en laboratoire à élargir notre connaissance du monde, l'autre est accessible à tous pour un prix modique et apparaît souvent, au même titre que le cinéma ou la marche à pied, comme un divertissement. Les deux disciplines n'ont ni le même objet d'étude, ni les mêmes méthodes et ne partagent souvent pas le même alphabet. Les intérêts bien distincts que cultivent science et littérature empêchent a priori toute assimilation voire tout échange, même ponctuel. On voit même aisément la menace pour la littérature d'être créée ou étudiée sous le seul

prisme de la science, réduisant celle-ci aux lois du fait vérifiable, quantifiable et mesurable. Inversement, que pourraient apporter les figures de style, le statut du narrateur ou les différentes structures du récit au domaine scientifique ?

C'est pourtant dans ce sens que travaille Fernand Hallyn, professeur de littérature et auteur entre autres de *Les structures rhétoriques de la science de Kepler à Maxwell* (2004) dans lequel il décide d'aborder l'explication scientifique du monde par le biais de structures poétiques. Il part du postulat selon lequel « l'imaginaire des idées » est le facteur commun qui rassemble littérature et science. Il n'est pas question dans cet essai d'égaliser les approches ni les outils d'analyses des deux sphères de représentation mais bien plutôt de les placer toutes deux sous le joug d'une imagination qui tente de saisir une idée, qui, par définition, n'existe pas¹. Si ce cas constitue une exception, la trajectoire inverse, qui consiste à introduire des formes scientifiques dans la pratique littéraire est beaucoup plus commune.

Des écrivains de tout bord ont eu recours à des courants de pensée scientifiques pour écrire leurs romans. Ces emprunts, qui se limitent parfois à quelque allusion sont dans certains cas – qui ne sont pas rares – annoncés dès le titre. C'est le cas de romans tels que *Le pendule de Foucault* d'Umberto Eco (1988), *La théorie des cordes* de Carlos Somoza (titre original : *ZigZag*, 2006), *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq (1998), *Le système périodique* de Primo Lévi (1975) ou encore de *Les Affinités électives* de Goethe (1809). L'introduction de la science dans le roman de Goethe est susceptible de nous apporter un éclairage sur la pratique créative de Fernández Mallo. En effet, « Affinités électives » est un terme que l'écrivain allemand emprunte au principe de chimie, développé par Étienne François Geoffroy au XVIII^{ème} siècle, qui décrit les opérations réglant les liaisons chimiques. Le roman tout entier entreprend de déplacer ces lois aux relations humaines et particulièrement aux attractions amoureuses. L'écrivain allemand applique ces principes bien au-delà du titre de son roman et laisse une place conséquente à la science et même à l'énoncé de certaines de ses lois, au sein même de l'intrigue amoureuse. Bernard Joly, qui analyse le roman sous le prisme de cette affinité scientifique, parvient à la conclusion suivante :

Ainsi, si les lois de la physique et de la chimie sont aussi celles des relations entre les êtres humains, et donc de la morale et de la politique, ce n'est pas que

¹ On peut lire à ce sujet l'article de Pierre Macherey intitulé « une poétique de la science » qui retrace les grandes lignes de la démarche de Fernand Hallyn (Macherey, 2006).

les secondes se réduisent aux premières, mais plutôt que les unes et les autres sont l'expression de lois de la nature plus fondamentales (Joly, 2006 : 12).

Nous voyons bien comment, au-delà de la simple transposition métaphorique qu'évoque le principe de chimie, c'est la description de mouvements d'âmes dont les lois sont autrement plus difficiles à saisir, que Goethe prétend saisir dans son roman.

Il paraît cependant difficile d'envisager un roman dont l'organisation du récit ou le comportement des personnages seraient uniquement régis par une formule mathématique. D'autant que les itinéraires des personnages de Fernández Mallo, nomades et précaires, semblent à première vue loin de pouvoir se soumettre à un quelconque système scientifique. On sait néanmoins que l'édifice imposant de la science, solidement arrimé à l'expérience, se fissure dès le début du XX^{ème} siècle avec les découvertes de la physique quantique. Selon les mots de Lyotard, la science prend au XX^{ème} siècle le chemin incertain du doute, érigé au statut de principe :

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits, à l'information non complète, aux « fracta », aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance mais celui de la différence comprise comme paralogie (Lyotard, 1979 : 97).

Cette « révolution quantique », qui, si nous en vulgarisons grossièrement les principes, fait dépendre la réalité du regard de l'observateur, a évidemment un rayonnement qui affecte les domaines philosophiques, artistiques et littéraires. Il en va de même avec les découvertes en génétique, les expériences de clonage, de greffe et de prothèse qui, mettant en doute les frontières physiques du corps humain, questionnent jusqu'à son intégrité, donnant lieu à l'imagination débridée des récits cyberpunks¹ par exemple. Avant même le déferlement d'Internet et des mondes virtuels, qui ont

¹ Le postpunk rassemble romans, films, bande dessinées ou encore jeux-vidéos de science-fiction, mettant en scène des dystopies sombres et technologiques. Le *Neuromancer* de William Gibson (1984) en est l'instigateur.

considérablement modifié le mode de perception du réel, l'interpénétration des différentes sphères du savoir est un phénomène qui a été largement commenté par les critiques de la postmodernité comme en atteste ces mots de Georges Balandier :

Aujourd'hui tout se brouille, les frontières se déplacent, les catégories deviennent confuses. Les différences perdent leur encadrement ; elles se démultiplient, elles se trouvent presque à l'état libre, disponibles pour les configurations mouvantes, combinables et manipulables (Balandier, 1994 : 20).

Malgré les évolutions récentes de la pensée et de la manière de percevoir le monde, peut-on et doit-on réduire la présence des formules mathématiques et des principes de sciences physiques dans un roman au prétexte postmoderne qui prétend brouiller les frontières intersémiotiques ?

Le traitement postmoderne qui a conduit à l'appropriation de certains pans de la science par des profanes a provoqué de grandes réticences voire des polémiques, dont le fameux scandale fomenté par Alan Sokal, est l'exemple le plus criant. L'« affaire Sokal »¹, dont le physicien états-unien témoigne dans l'essai *Beyond the hoax : Science, Philosophy and Culture*, engage une lutte contre le relativisme cognitif postmoderne qu'il combat depuis *Impostures intellectuelles* (1997). Bien que Sokal ne s'attaque pas directement à des ouvrages de fiction, il souligne le danger que peut constituer un usage « amateur » et donc irresponsable de la terminologie scientifique. Nous pouvons effectivement interroger la légitimité scientifique que peut avoir ce type de transposition. En d'autres termes, l'introduction de réflexions de facture scientifique dans le texte littéraire est-elle la marque d'une vulgarisation qui s'apparenterait à une imposture intellectuelle ?

Le fait qu'Agustín Fernández Mallo ait suivi une formation de physicien et qu'il ait exercé dans le domaine de la physique nucléaire appliquée à la médecine (radiothérapie), ne légitime pas pour autant les analogies qu'il utilise dans sa pratique littéraire, mais lui donne néanmoins la responsabilité d'agir en connaissance de cause

¹ Ayant eu un écho médiatique important, nous ne résumerons ici que les faits principaux de cette affaire. En 1996, voulant réagir à ce qu'il nomme la « pseudoscience », Sokal soumet à une revue d'études culturelles états-unienne reconnue (*Social Text*), un article vide de sens et sans aucun fondement scientifique intitulé « Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformatrice de la gravitation quantique » qui visait à prouver que les revues étiquetées « post-modernistes » étaient prêtes à publier n'importe quoi pourvu que cela vienne justifier ses principes. Une importante polémique, aux États-Unis comme en France, s'ensuivit. On peut lire à ce sujet l'article de Vicente Luis Mora paru dans le numéro 322 de *Quimera*.

lorsqu'il affirme par exemple, reprenant les mots de l'écrivain allemand Hans Magnus Enzensberger, : « toda narración científica se fundamenta en el discurso metafórico » (Fernández Mallo, 2009 : 22).

À partir de ces considérations très générales mais qui nous ont semblées indispensables pour aborder les incursions scientifiques de Fernández Mallo, il faut à présent analyser la manière dont celles-ci font sens dans le texte. Car si Fernández Mallo manipule aisément ces formules et principes qui font sens pour lui, en est-il de même pour le lecteur profane ? Cette démarche ne prétend en aucun cas assimiler la pratique littéraire à celle de la science ni démontrer qu'elles jouent toutes deux sur le même terrain et avec les mêmes outils, mais plutôt de souligner les points d'interférences qui vont permettre d'éclairer certains aspects essentiels de l'œuvre de Fernández Mallo. Nous articulerons notre propos autour de l'omniprésence de trois orientations scientifiques dans l'œuvre de l'écrivain : le *Tractatus logico-philosophicus* du philosophe de la science Ludwig Wittgenstein, la théorie de la relativité d'Albert Einstein et la théorie du chaos déterministe.

III.1 Échos du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein

Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus, (édition personnelle, 2001) est la première publication d'Agustín Fernández Mallo. Ce recueil de poèmes rapproche dès le titre l'élément charnel par la perception subjective du corps et le langage, ou plus précisément ses failles, puisque le point 7 du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, auquel fait référence le titre, est la dernière phrase de l'ouvrage du philosophe allemand qui dit : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ».

Fernández Mallo inaugure donc son œuvre avec un recueil placé sous cette apparente contradiction qui, au-delà du caractère humoristique du titre, traversera l'ensemble de sa production poétique, romanesque et théorique : la perception sensible la plus subjective est toujours placée sous le prisme d'une observation scientifique. Aucune référence manifeste n'apparaît dans la trilogie et il faut attendre *El hacedor* (*de*

Borges), *Remake* pour retrouver, sur l'île où a été tourné *L'avventura*, Wittgenstein, par le biais du « stylo-monument » :

Reconocí al momento de qué modelo se trataba : Hémisphère, edición especial en acero y nácar, precisamente el modelo que usó Wittgenstein la mayor parte de su vida adulta, el modelo con el que escribió el *Tractatus Logico-Philosophicus* [...] me vino a la memoria una de sus frases, « mis dudas forman un sistema », una frase que, como frase pura, aislada del mundo, constituye la más hermosa declaración de amor al mundo jamás escrita, porque sólo es posible amar aquello que no termina de entenderse como la lluvia nocturna, una flecha en dirección a unos lavabos, el rotor de la cola de un avión o una cruz en el escote de una señora (*HBR* : 96-97).

Cette trouvaille qui, dans le troisième récit de « Mutaciones », va jusqu'à dévier le narrateur de sa venue sur l'île, donne lieu à cette digression laudative sur le philosophe allemand, qui éclaire rétrospectivement la pratique littéraire mise en œuvre dans la trilogie. Nous n'entrerons pas dans les subtilités de la pensée cryptique de Wittgenstein car Fernández Mallo ne le fait pas non plus. Il nous faut cependant relever cet enseignement qui semble mettre en mouvement la dynamique générale de l'œuvre de Fernández Mallo. Dans le *Tractatus...*, Wittgenstein expose en une soixantaine de pages fragmentées par des maximes numérotées la capacité du langage courant à exprimer une émotion esthétique¹. Dans une démarche qui vise à montrer que les constantes logiques ne représentent rien, il cherche à établir le caractère tautologique des vérités logiques. Mais ce qui intéresse notre propos est surtout la différence qu'il établit entre le dire et le montrer et la contradiction entre langage et sens ou langage et vérité : « Selon leur niveau de généralité, les propositions de la physique soit disent quelque chose du réel (plus ou moins directement), soit *montrent* ce qui ne peut l'être (Chauviré, 2005 : 162). Wittgenstein affirme qu' « il y a en effet de l'inexprimable, celui-ci se montre, il est le Mystique » (Wittgenstein, 2005 [1921] : 106).

La tension vers quelque chose qui surpasserait la raison et la logique est ce que Fernández Mallo exploite à travers la récurrence des thèmes abordant le hasard, le désordre, le chaos, la contradiction ou le paradoxe. Ces champs appartiennent par ailleurs au domaine de la physique moderne qui permet à l'écrivain Juan Francisco

¹ On pourra consulter à ce sujet l'article « Phénoménologie et esthétique : le mythe de l'indescriptible chez Wittgenstein » de Christiane Chauviré (Chauviré, 2003).

Ferré de qualifier la pratique littéraire naissante du Fernández Mallo de *Yo siempre vuelvo a los pezones y al punto 7 del Tractatus* de la manière suivante : « Una mirada científica que desborda su marco racional, ya superado por la física cuántica y las teorías de la complejidad y el caos, con el fin de transformarse, como quería Wittgenstein, en una insólita visión mística de la realidad » (Ferré, 2012). Ce qui a trait au mystique dans l'oeuvre de Fernández Mallo se traduit par cette recherche des liaisons cachées, de relations mystérieuses entre des choses qui ne maintiennent à priori aucun lien.

Nous trouvons dans *Nocilla Experience* cet exemple qui nous semble à cet égard particulièrement révélateur : « La mística tiene mucho que ver con el agua mineral con gas » (NE : 73). Cette analogie quelque peu saugrenue inaugure un fragment et ne présente aucun lien avec le fragment qui le précède. Laisse ainsi sans plus d'explications, l'axiome passerait aisément pour une proposition volontairement inintelligible, fantaisiste et gratuite. S'ensuit une démonstration illustrée par la théorie scientifique du boson de Higgs¹ qui permet de comprendre mieux la comparaison. Comme la mystique – qui existe même si elle dépasse l'entendement – les bulles de l'eau gazeuse, contrairement à toute masse qui a tendance à tomber vers le sol, s'élèvent vers le ciel : « Un ascender que carece de correlato e imagen en el espacio-tiempo » (NE : 73). Cette façon de mettre le lecteur dans une position inconfortable, testant ses connaissances (sur la mystique, l'eau gazeuse et la physique), permet cependant de manipuler des objets et des théories composites afin de suggérer des rapprochements inattendus (et de regarder d'un autre œil une bouteille d'eau gazeuse).

Il s'agit ici d'une incursion ponctuelle mais il existe aussi dans l'ensemble de l'oeuvre une certaine forme de métaphore filée par laquelle un même élément réapparaît de manière récurrente sous un jour chaque fois différent et dont l'ensemble permet la formation d'une conception originale². Dans *Nocilla Experience*, il est intéressant de suivre le motif de la peau qui devient un objet sujet à toutes sortes d'observation techniques. Cet exemple nous permettra d'observer plus en détail la réunion de la mystique et de l'observation technique caractéristique de la pensée de Wittgenstein.

¹ En résumant grossièrement, le boson de Higgs est une particule élémentaire dont le comportement permettrait d'expliquer pourquoi certaines particules ont une masse et d'autres pas. Le boson n'a pas encore été identifié de manière déterminante.

² Ces éléments sont ceux qui fonctionnent comme les nœuds de l'organisation réticulaire des romans que nous avons étudiés dans la première partie.

La peau, « ce qu'il y a de plus profond chez l'homme », pour reprendre une expression valéryenne, est cette surface de contact sensible qui va intéresser Fernández Mallo tout au long de *Nocilla Experience*, sans pourtant s'ériger au rang de trame principale ou d'axe fédérateur du roman. C'est par touche, et abordée selon des angles de vue très différents, que l'écrivain livre une réflexion subtile sur cette fragile frontière entre le dedans et le dehors, cette fine barrière entre le moi et l'autre. À partir de l'évocation d'un ouvrage théorique *Historia universal de la piel* de Cynthia Ferguson¹, la peau apparaît dans un premier temps comme objet d'analyse : « Eso le hizo ver el poder de ese órgano que mide 2 m² en un ser humano estándar ; el órgano más extenso que existe » (NE : 34). La description « technique » dans laquelle l'auteur insiste sur l'importance « quantitative » de cet organe, trouve un écho quelques pages plus loin lorsque le lecteur apprend que Sandra travaille au musée d'Histoire naturelle de Londres, pour mener à bien ses recherches sur la peau du T-rex : « lo verdaderamente difícil es encontrar la piel, ahora reducida a partículas y polvo, de aquel dinosaurio, su disuelta frontera con el mundo, el espejo desplegado de todos los sucesos [...] » (NE : 26). Analyse scientifique, objet de mémoire, la peau devient aussi sujet d'un art de rue. Jodorkovski explique ailleurs à Sandra pourquoi il peint les chewing-gums collés sur le bitume londonien. Il peint en noir ceux qui ont une forme ronde et en couleur ceux qui ont une forme irrégulière. Ce choix est motivé par le fait que ces « taches » qui envahissent les sols de toutes les grandes villes ressemblent aux mélanomes, symptomatiques des cancers de la peau :

Pues lo que no sé si sabes es que en los melanomas el contorno del lunar siempre es irregular, por eso yo pinto los chicles irregulares de colores, para embellecer este cáncer londinense que son los pegotes en la acera (NE : 39).

Les informations relatives aux expositions du médecin allemand Gunther Von Hagens, qui « plastiline » des cadavres et en décolle la peau pour dévoiler l'intérieur du corps humain, évoquées à la page 43, sont cette fois factuelles tout comme les enveloppements de l'artiste Christo (NE : 60) qui emballe bâtiments et paysages d'une peau de plastique blanc. Après être un objet d'étude historique, la peau s'expose dans l'art mais elle est aussi capable de se manifester au sein des scènes de la vie

¹ Nous n'avons pas pu retrouver la trace de cet auteur, ni de cet ouvrage.

quotidienne, comme aller laver son linge à la laverie, activité qui est dans ce roman l'occasion de quelques réflexions dermatologiques :

Marc, mientras espera mira el rodar del tambor, y cada día se sorprende pensando que lo que da vueltas ahí dentro no es ni más ni menos que su propia piel solidificada. Pero hoy ha pensado que esta mezcla de pieles es la destrucción de la Teoría de Conjuntos, la derrota de los órganos de un cuerpo (NE : 63).

La théorie des ensembles (*teoría de conjuntos*), forgée par le mathématicien allemand Georg Cantor démontre l'existence d'une « infinie d'infinis » dont découle le théorème de la continuité qui selon l'écrivain échoue. Il faut enfin mentionner la curieuse entreprise de ce fermier russe qui collectionne les peaux de porc dans l'objectif d'en recouvrir le sol jusqu'au Pakistan : « con ese manto de piel preservar la temperatura del planeta, evitar ataques de los turcos musulmanes con la idea de que para éstos el cerdo es intocable y así ni se atreverían a pisar ese territorio cubierto de pieles de estos animales... » (NE : 161-162).

C'est par l'introduction au sein des trames narratives de propos divers et toujours motivés par une observation scientifique, qui peuvent parfois paraître hors de propos, que l'écrivain communique, sans pourtant en faire une démonstration suivie et construite, cette fascination pour une manifestation si banale et commune que la peau. Malgré le manque de cohérence générale de l'argumentation, cette thématique prend, au terme de ce récit, le relief de cette couche fine et fragile, qui permet à chacun d'être en contact avec le monde. Des théories de Wittgenstein nous retrouvons aussi le principe selon lequel l'émotion ressentie face à un objet ou une idée que l'on peine à expliquer est descriptible par les chemins détournés qu'offrent les jeux de langage.

L'exposition des phénomènes sensibles provoquent chez l'auteur une émotion se manifestant à travers la comparaison, la métaphore ou l'analogie. Leur diverses manifestations peuvent paraître surprenantes, voire absurdes, mais vont lui permettre de transmettre cette ineffabilité que l'on assigne souvent à l'expérience esthétique (et mystique). Christiane Chauviré, conclut l'article qu'elle consacre au traitement du sentiment d'indescriptibilité dans l'oeuvre de Wittgenstein de la manière suivante :

Le sentiment que mon impression esthétique est indescriptible apparaît alors comme une impasse, quelque chose d'improductif : ce qui va en effet s'édifier comme explication esthétique n'a rien à voir avec cette aphasie où nous laissons ce sentiment de l'indescriptible, elle se nourrit au contraire de toutes sortes de comparaisons et de juxtapositions pertinentes, précises, utiles entre œuvres appartenant à des arts différents (Chauviré, 2005 : 17).

Nous retrouvons donc chez Wittgenstein comme chez Fernández Mallo la volonté de décrire une réalité mouvante, qui ne se laisse pas saisir par l'exposition rationnelle, à travers ces chemins détournés qui permettent de passer d'un domaine de représentation à un autre afin d'être au plus proche de l'indescriptible que l'on souhaite représenter. La poétique de l'abord est la manifestation littéraire de ce dessein. Les théories de Wittgenstein, si elles n'apparaissent que très peu de façon manifeste, apportent en ce sens, et même dans leur acception la plus élémentaire, le cadre théorique et l'impulsion poétique qui tracent les contours de l'écriture de Fernández Mallo. Trouver le moyen d'expliquer l'inexplicable a également occupé les recherches scientifiques du physicien Albert Einstein, autre figure de proue de la trilogie *Nocilla* dont la pensée imprègne les romans de Fernández Mallo.

III.2 Albert Einstein et la théorie de la relativité dans la trilogie *Nocilla*

De nombreuses réflexions, citations et allusions autour de la théorie de la relativité, énoncée par Albert Einstein en 1905, traversent la trilogie *Nocilla* et particulièrement *Nocilla Experience*. Il sera intéressant de remarquer que l'écrivain pénètre rarement les profondeurs des descriptions des phénomènes physiques développés par cette théorie et se maintient dans ses marges, multipliant les anecdotes, le contexte d'apparition ou le pouvoir d'évocation de ses formulations. *Nocilla Experience* s'ouvre sur une citation d'Einstein : « ¿Cómo pude ser yo quien desarrollara la Teoría de la Relatividad ? Creo que fue por mi desarrollo intelectual retardado » (NE : 9). Cette phrase est tirée d'une correspondance entre Albert Einstein et le physicien allemand James Franck, dont nous reproduisons ici l'intégralité du paragraphe original dont elle est issue :

A veces me pregunto cómo pude ser yo quien desarrollara la Teoría de la relatividad. Creo que la razón es que un adulto normal no se para a pensar en problemas de espacio y tiempo. Estas son cosas en las que he pensado cuando era niño. Pero mi desarrollo intelectual fue retardado, y como resultado de ello empecé a preguntarme sobre espacio y tiempo sólo cuando ya había crecido (Einstein cité par Gratzner, 2004 : 10).

Le choix de reproduire dès le fragment liminaire du roman, non pas les bases scientifiques de la théorie de la Relativité, mais une anecdote qui apparaît dans sa correspondance personnelle, n'est pas anodin. Le physicien évoque ici son « retard intellectuel » qui se traduira effectivement par de nombreux échecs scolaires et universitaires¹. Au-delà de la dimension anecdotique, qui fait de l'un des mythes de la physique contemporaine un cancre, ce que suggère ici Einstein c'est qu'imaginer une théorie si éloignée de la vision du monde en vigueur jusqu'alors exigeait l'étonnement, la naïveté pourrait-on dire, d'un esprit qui n'a pas encore assimilé les différentes constructions de la réalité : l'orientation dans le temps et l'espace mais aussi la morphosyntaxe du langage oral et écrit, en somme les outils que l'on acquiert en vue de lire le monde et de s'y mouvoir. Cette inadaptation fondamentale aux règles du monde qu'évoque Einstein va lui permettre, étant adulte, d'avoir l'ouverture d'esprit indispensable pour remettre en question les bases les plus fondamentales – telles que les lois de la gravitation – sans cloîtrer ses recherches à son champ d'analyse mais en étendant au contraire ses théories à l'infinité de l'univers². Il faut rappeler qu'Einstein a rendu possible l'ouverture de plusieurs champs de recherche comme la physique quantique, la physique nucléaire ou encore la physique des particules élémentaires. Il s'est montré conscient des problèmes métaphysiques de la science et a souvent mêlé philosophie et science dans son oeuvre.

Plus que la portée scientifique de ces théories, c'est ici « l'esprit » d'Einstein que Fernández Mallo choisit pour coiffer son récit, donnant au lecteur une ligne de conduite face au roman qu'il commence. L'étonnement, qui semble avoir mué les premières recherches d'Einstein mais qui est aussi – Platon et Aristote sont au moins

¹ Philippe Frank, dans la biographie qu'il consacre au physicien, souligne les difficultés d'apprentissage qu'a rencontrées Einstein, enfant : « En rien, le petit Albert n'était enfant prodige. Il mit très longtemps à apprendre à parler, et ses parents commençaient à craindre qu'il ne fut anormal » (Frank, 1991 : 39). Plus tard, il échoue à l'examen d'entrée à l'école polytechnique de Zurich.

² Albert Einstein est le premier à publier un modèle de cosmologie moderne.

d'accord sur ce point – à l'origine de la philosophie¹ et de la création poétique, est un sentiment qui invite à dépasser les contraintes imposées par le monde, pour en offrir une vision nouvelle.

Cet étonnement lié à la création (scientifique et poétique) apparaît clairement dans la seconde occurrence de la théorie de la Relativité de ce roman. A la page 22, l'écrivain choisit de reproduire à nouveau un discours périphérique de la théorie de la relativité, dans lequel le physicien revient sur le contexte qui lui a permis d'envisager sa théorie :

Estaba sentado en mi mesa, en la oficina de patentes, cuando, de repente, un pensamiento me vino a la cabeza: si alguien cae libremente no siente la fuerza de la gravedad; no siente su propio peso. Me quedé sobrecogido. Esa idea tan simple dejó una profunda huella en mí y fue la que me impulsó hacia una Teoría de la Relatividad General (propos d'A. Einstein, *NE* : 22).

Après avoir reproduit ces déclarations et par analogie avec la genèse de la théorie de la Relativité, Fernández Mallo reprend la plume pour lier la création à la recherche de l'explication d'un mystère originel : « Crear objetos, procrear, generar masa gravitante, consiste en intentar descubrir, sin éxito, adónde fue a parar toda esa fuerza » (*ibid.*). Il s'agit ici d'un déplacement de la théorie scientifique de son berceau d'origine qu'est la physique, pour l'assimiler à toute activité créatrice humaine.

Outre ces réflexions périphériques sur la théorie de la Relativité, l'écrivain entre ponctuellement au cœur des résultats de ces expériences dans le fragment 58. Il y résume le paradoxe des Jumeaux énoncé par Paul Langevin en 1911, qui a vu le jour grâce aux récentes découvertes d'Einstein. Le paradoxe des Jumeaux est une anecdote qui permet de comprendre le système de dilatation du temps, à partir d'un voyage dans l'espace à la vitesse de la lumière de l'un des jumeaux qui, à son retour sur Terre, constate que son frère est plus âgé et donc que la durée du voyage a été plus grande pour celui qui est resté sur terre que pour celui qui est parti. Ce paradoxe réside dans la formule de la relativité restreinte : $T'/T = (1-v^2/c^2)^{-1/2}$ qui apparaît telle quelle dans le

¹ « Ce fut l'étonnement qui poussa les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. Au début, ce furent les difficultés les plus apparentes qui les frappèrent, puis, s'avançant ainsi peu à peu, ils cherchèrent à résoudre des problèmes plus importants, tels les phénomènes de la Lune, ceux du Soleil et des étoiles, enfin la genèse de l'univers. Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (et c'est pourquoi aimer les mythes est, en quelque manière se montrer philosophe, car le mythe est composé de merveilleux) », Aristote, *Métaphysique, Livre A*. « S'étonner : il n'y a pas d'autres points de départ de la quête du savoir que celui-là » (Platon, 1995 : 163)

texte (ND : 90). Cette formule, dont le langage ne parlera qu'aux initiés, donne lieu ici à l'explication du paradoxe des Jumeaux, qui est déjà dans sa formulation de la fiction : deux personnages, un voyage extraordinaire et un mystérieux retour sur Terre. Le fragment se termine une fois de plus sur le déplacement déjà signalé : « Quizá todos seamos desenfocados gemelos de todos, humanos que vivimos desfasados por viajes cercanos a la velocidad de la luz. Cuando esa luz se detiene, mueres » (NE : 90). Ici, la formule mathématique donne lieu à l'imagination qui se manifeste par l'adverbe « quizá » suivi du mode hypothétique du subjonctif. Le principe de la relativité restreinte apparaît déjà dans sa forme brute, sans aucun contexte narratif dans le fragment 53 de *Nocilla Dream* intitulé « Constantes físicas de interés » qui rassemble une douzaine de valeurs physiques, telles que celle de la vitesse de la lumière ou la masse d'un électron.

Les différentes manifestations de la science dans ce roman, qu'elles soient allusives ou manifestes, sont essentiellement utilisées dans leur dimension la plus abstraite. Elles révèlent la fascination d'un écrivain qui voit derrière les combinaisons mystérieuses de chiffres et de signes n'appartenant généralement pas à l'alphabet des romanciers, un concentré de propositions pouvant potentiellement faire l'objet d'une transposition poétique de par la charge esthétique qu'elles dégagent, un peu à la manière d'un haïku. La science apparaît donc comme le substrat responsable de l'écriture de Fernández Mallo qui affirme encore sans détours : « Es que para mí la física es un gran poema. No es la realidad si no una representación de la realidad, y como tal, es susceptible de ser tratada como ficción » (Humanes Bespín, « Entrevista a Agustín Fernández Mallo »).

Mais la fascination pour la science peut aussi se manifester dans la trilogie sous son jour le plus sombre, à travers l'évocation de pratiques scientifiques peu éthiques. C'est le cas du fragment narratif de *Nocilla Dream* qui se trouve à la page 51 dans lequel Neels, un zoologue danois, fait des expériences sur des chiens nains et des rats pour désactiver des mines anti-personnelles. Cette fascination devient sinistre dans le fragment 67, qui met en scène un homme observant le champignon nucléaire dans une rue d'Hiroshima, muni d'un simple parapluie. Cette image apparaît au personnage médiatisée par le *New York Times* et l'écran de l'ordinateur. Le narrateur décline dans ce texte quatre possibilités de réaction face à cette image : le drame humain que symbolise la catastrophe nucléaire, les enjeux politiques, et la fascination esthétique que provoque la formation du champignon causée par l'explosion atomique. La quatrième

possibilité est une vision nihiliste voire négationiste : tout ce qui existe (le champignon, les hommes, les États-Unis, le Japon) n'est qu'une illusion créée par la technologie. Le monde comme illusion est une théorie philosophique issue de l'immatérialisme de Berkeley ou des principes de la phénoménologie. Mais c'est vers Bekenstein, un physicien spécialiste des trous noirs, que Fernández se tourne pour expliquer ce mystère de la perception :

Del estudio de las extrañas propiedades de los agujeros negros se han deducido límites absolutos que acotan la información que cabe en una región del espacio o en una cantidad de materia y energía. Resultados ligados a esos límites sugieren que nuestro universo, al que percibimos en 3 dimensiones espaciales, podría en realidad ser « escrito » en una superficie bidimensional: podría ser un holograma. Nuestra percepción ordinaria de un mundo tridimensional resultaría ser en tal caso una profunda ilusión (ND : 74).

Nous retrouvons dans cette proposition l'écho d'œuvres de science fiction telles que *Neuromancien* de William Gibson (1984), *Matrix* des frères Wachovski (1999) et bien d'autres. Nous voyons ainsi comment une proposition scientifique peut avoir des répercussions sur la philosophie et toute forme d'art. Mais ces considérations dépassent la référence à la théorie de la Relativité et concernent la relation ambiguë que l'auteur maintient avec la science et la technologie, souvent proche de la fascination esthétique et conceptuelle¹. La théorie de la relativité devient principalement chez Fernández Mallo une idée surgie d'un homme de science singulier qui a su déplacer son point de vue sur le monde pour accéder à une conception nouvelle des manifestations naturelles. Mais il semble que ce soit la théorie du chaos déterministe, issue de la physique quantique, qui détermine un grand nombre de choix thématiques, formels et esthétiques de l'œuvre de Fernández Mallo.

¹ Voir à ce sujet l'article de Carlos Gámez qui apporte une approche comparative de la relation à la science dans l'œuvre de Fernández Mallo et de Germán Sierra (Gámez, 2009).

III.3 Répercussions littéraires de la théorie du chaos déterministe

Dans la première partie de *Nocilla Lab*, est évoqué le prix Nobel de Chimie 1977, le Russe Ilya Prigogine, célèbre pour ses contributions, dans le domaine de la thermodynamique, à la théorie des structures dissipatives qui s'organisent en dehors d'une situation d'équilibre. Cette théorie démontre qu'il existe un ordre même dans des situations décrites comme aléatoires ou chaotiques. Nous éludons volontairement les détails sur le fonctionnement des dynamiques non-linéaires développées par Prigogine, et nous nous en tiendrons à l'importance des notions ordre/chaos, certitude/incertitude, équilibre/déséquilibre. Cet écart entre les deux situations, ouvert par les découvertes physiques du XX^{ème} siècle, pénètre, voire provoque, la littérature de Fernández Mallo. Le pouvoir d'évocation des propositions théoriques de la physique quantique les plus communes (théorie de la relativité d'Einstein, le principe d'incertitude d'Eisenstein ou encore le principe de la nature qui joue aux dés¹) nous laisse facilement imaginer le substrat responsable de cette interaction que, l'auteur expose dans *Postpoesía* :

Por decirle claramente, la ciencia posmoderna entiende ya que los procesos físicos no son lineales, es decir, que si junto A y B, no obtengo el sistema A+B sino A+B+ ?... Hay un excedente cualitativo, un término de interacción entre A y B que se nos escapa, un término que promociona esa suma a un lugar indeterminado e inaccesible en su totalidad, de tal manera que, como si de un sujeto autónomo se tratara, el sistema difiere de sí mismo (Fernández Mallo, 2009 : 21).

Dans *Nocilla Experience*, l'écrivain emprunte à un article paru dans le *New York Times* le palais du jeu d'échecs, abandonné dans les steppes russes. Le seul élément qu'il change est la finalité de ce palais. Dans l'article, le monument est consacré au jeu d'échec et dans l'œuvre de Fernández Mallo, au jeu du *parchís*. Cette différence minime

¹ Nous pouvons ajouter à cette liste le principe d'intrication dont les profanes apprennent sur l'encyclopédie *Wikipédia* (en ligne) qu' : « En conséquence, même s'ils sont séparés par de grandes distances spatiales, les deux systèmes ne sont pas indépendants et il faut considérer {S₁+S₂} comme un système unique ». Il semble que cette phrase décrive assez précisément les analogies mises en avant par Fernández Mallo entre des personnages, des lieux et des idées très éloignées entre eux. Pour en finir, nous mentionnerons la « contrafactualité » selon laquelle « les événements qui auraient pu se produire et qui ne se sont pas produits ont une influence sur les résultats de l'expérience » ; selon cette théorie ce qui « n'existe pas », comme le produit de l'imagination ou le virtuel, a une influence indéniable sur le réel.

a toute son importance si l'on considère la notion de hasard comme déterminante dans l'économie générale de la trilogie. Les mystères du hasard ne sont pas uniquement ludiques, ils ont un pendant scientifique. Les spécialistes qui travaillent sur la théorie du chaos déterministe affirment en effet que tout phénomène qui ne suit en apparence aucune cohérence est en fait régi par une conjonction de plusieurs lois qui ne sont pas immédiatement perceptibles :

Le chaos n'est pas une cohue énorme ; son désordre n'est qu'apparent. Un système chaotique est imprévisible, mais il est parfaitement décrit par des équations simples et déterministes. Le lien entre ces deux notions paradoxales, déterminisme et imprévisibilité, est la propriété de sensibilité aux conditions initiales : deux conditions initiales semblables peuvent conduire à des états très différents du système. Cette propriété est la principale caractéristique des systèmes chaotiques (Bergé, 1995).

Deux des fragments de *Nocilla Dream* (57, 94) se font écho autour de la théorie des Catastrophes mise au point par le mathématicien français René Thom (*Stabilité structurelle et morphogénèse* 1972). Cette théorie s'attache à décrire les systèmes discontinus qui changent brusquement de forme. Elle a connu une grande renommée (Thom a reçu de nombreux prix tout au long de sa carrière) par le fait que son application n'est pas restreinte au seul domaine des mathématiques. Elle établit au contraire un pont entre les sciences exactes et anexactes (études comportementales, philosophie, linguistique, sociologie). Les deux fragments cités décrivent de manière sommaire et imagée les principes de cette théorie, exactement dans les mêmes termes, à la manière des variations que nous avons vus plus haut. Le désert y est décrit comme un lieu isotrope et donc qui présente très peu de variations, de catastrophes. Pourtant, la variation la plus minime (« un escarabajo arrastra una piedra o un pliegue nace en la hierba », *ND* : 57) peut engendrer du mouvement et devenir entropique (« un álamo encuentra agua y crece », *ibid.*). Le potentiel poétique de cette théorie apparaît par ailleurs dans un extrait qui fait explicitement référence aux principes de Thom :

Suenan acordes en el desierto de Albacete, siempre suenan. Se extienden en ondas por un paisaje sin rozamiento. Como aquellos acordes monótonos y primitivos que, según Benet, avanzaban por Región y terminaban golpeando los

crisales de las ventanas. O como esas propagaciones lentas pero eficaces que consignó René Thom en su teoría de las Catástrofes. (ND : 105).

Même sur le terrain le plus neutre, vide, « désert », une infime variation peut créer la vie et cette « catastrophe », cette irrégularité qui permet à l'arbre de pousser au milieu du désert, est l'objet autour duquel vont se mouvoir les personnages du roman. Cette création minime de mouvement que symbolise l'arbre à chaussures, devient dans le roman, et particulièrement dans ces deux extraits, le moteur de la fiction. En effet, la variation s'opère après l'exposition de la théorie et évoque l'un des nombreux fils narratifs : « Después, un marido, por fastidiar a su mujer, le tira los zapatos a la copa de ese árbol al que, como un punto atractor, se le irán sumando otros cientos. Y ésta es, obviamente, una Catástrofe de 2^a especie » (ND : 57). Notons dans cette phrase l'usage de l'expression « punto atractor » qui, même si elle peut avoir un sens commun, a un sens particulier dans le domaine des sciences (plus précisément des systèmes dynamiques). D'après les découvertes du mathématicien Henri Poincaré¹, entre autres, l'attracteur est l'un des constituants principaux de la théorie du chaos, nous y reviendrons. Cet enchaînement chaotique d'événements (le scarabée, l'arbre, un homme qui jette une chaussure), qui ne semblent pas avoir de liens entre eux, correspond à « l'effet papillon » que le météorologue Edward Lorenz énonce en 1972 et qui a depuis donné lieu à de nombreux excursus, notamment dans le domaine de la fiction. Lorenz propose l'hypothèse selon laquelle un battement d'ailes d'un papillon au Brésil pourrait provoquer un ouragan au Texas et affirme par conséquent qu'une prévision météorologique ne peut pas être absolument fiable à cause des incertitudes d'un environnement donné (d'un « bassin » pour emprunter le terme scientifique) qu'elle ne saurait prendre en compte.

La fixation sur l'espace du désert, qui apparaît comme une tentation de décrire le vide, se rapproche également de cette branche de la physique qui étudie le vide quantique (d'après le principe d'incertitude d'Heisenberg) qui, dans les grandes lignes,

¹ D'après les recherches de Poincaré, puis de ses disciples, on explique couramment ce que le mathématicien français nomme de manière très évocatrice « attracteur étrange » comme étant la représentation dynamique de certains états turbulents ; l'attracteur est le point vers lequel convergent toutes les trajectoires d'un espace donné. Selon d'autres sources, ce terme aurait été forgé par Ruelle et Takens. On peut lire à ce sujet le chapitre III de l'ouvrage de vulgarisation de ce concept écrit par François Lurçat (Lurçat, 2002 : 96).

démontre qu'à partir du principe de « fluctuation du vide », le vide est capable d'engendrer de l'énergie. Le vide n'est donc pas le néant¹.

De ce vide peut surgir l'énergie nécessaire à un arbre pour pousser seul au milieu du désert, et donner lieu au chaos déterministe facilement transposable à la structure réticulaire que nous avons assignée à ces romans. Si nous isolons les motifs récurrents qui constituent les nœuds du réseau, nous sommes face à une organisation chaotique, et c'est bien l'impression de lecture qui domine dans les premières pages de lecture. Il faut activer la « mise en réseau », en d'autres termes, relier entre eux les différents motifs récurrents du roman pour que se forme la cohésion qui va permettre la cohérence de l'ensemble. Le chaos des fragments textuels est donc en fait régi, ordonné, par un système complexe. Cette macrostructure apparaît dans la mise en abyme que constitue la description de l'arbre à chaussures, déjà mentionnée, mais que nous citerons à nouveau, car elle nous semble essentielle :

En ese momento, justo en ese momento, los cientos de pares de zapatos que cuelgan del álamo se someten a un **movimiento pendular**, pero no todos con la misma **frecuencia**, dado que los cordones por los que están sujetos a las ramas son de una **longitud** muy diferente en cada una de ellos. Visto a una cierta distancia es, en efecto, un baile **caótico** en el cual, pese a todo, se intuyen ciertas reglas (*ND* : 23, nous soulignons).

Les termes « movimiento pendular », « frecuencia », « longitud » et « caótico » sont autant de références manifestes aux théories scientifiques et le mouvement des chaussures est clairement une représentation du chaos déterministe. Cet arbre, omniprésent dans le premier roman de la trilogie, fonctionne comme élément narratif « attracteur », autour duquel vont graviter les fils narratifs, tels les cordons des chaussures autour du tronc.

Ces principes scientifiques justifient également qu'un élément minime ait une influence sur le déroulement d'une action appartenant à une sphère narrative différente. Ainsi, les boîtes de biscuits danois que fabrique Deek dans le fragment 8, apparaissent

¹ Dans le souci interdisciplinaire qui nous occupe dans cette partie, nous citerons ici le chapitre de la thèse intitulée « SORTIR DES LIMITES : Une image de soi dans l'écriture moderne et l'expression architecturale contemporaine » qu'Eva Mahdalickova consacre aux « formes du vide » dans laquelle elle propose la citation suivante « Cette 'adhérence fondamentale' oblige à considérer le vide, non plus comme un néant où rien ne se passe, mais comme un océan rempli de particules virtuelles capables, dans certaines circonstances, d'accéder à l'existence » tirée de E. Klein, *L'Unité de la physique*, Paris, PUF, 2000, p. 292 (Mahdalickova, 2011 : 89).

dans les rayons de l'épicerie de Bob qui se trouve à Carson city, à quelques mètres de l'arbre à chaussures. L'arbre à chaussures est lui-même le miroir naturel de l'étiquette de la boîte de biscuits, qui représente un sapin de Noël couverts de boules : « unas latas circulares de galletas de mantequilla danesas; en cada tapa aparece un dibujo de un abeto con bolas de navidad colgando, no lo sabe. Ambos árboles están empezando a combarse » (ND : 24)¹.

III.3.1 Fascinantes fractales

La même structure se répétant à plusieurs échelles différentes est caractéristique des figures fractales qui ont également leur importance dans les théories du chaos déterministe et dans l'œuvre de Fernández Mallo. Revenons sur cet attracteur étrange mentionné par Fernández Mallo. L'attracteur, élément essentiel à la compréhension des phénomènes chaotiques, est décrit de la manière suivante : « Il faut plutôt se le représenter comme un objet feuilleté, possédant une infinité de feuillets. L'exemple le plus simple est un livre, et pour décrire sa structure on regarde sa tranche : elle est simple, les pages sont équidistantes » (Lurçat, 2002 : 98). La comparaison est bien évidemment fort évocatrice dans le cadre de notre étude, mais l'auteur précise cependant que la structure de l'attracteur étrange est beaucoup plus complexe car elle correspond à celle d'une fractale. Ce sont ces effets de répétition et d'échos recherchés dans l'ensemble de ces trois romans qui nous conduisent à l'image de la fractale, cet objet mathématique qui se caractérise par une structure morcelée et irrégulière², ayant la particularité de présenter la même organisation à des échelles différentes. Les fractales naturelles sont les feuilles de fougères, les nuages ou les brocolis. La figure de la fractale rappelle la figure de la mise en abyme car elle a la propriété de « pouvoir être décomposée(s) en parties de telle façon que chaque partie soit une image réduite du

¹ Un autre écho de l'arbre à chaussures apparaît à la page 93 de *Nocilla Dream* : « donde en los árboles de la calle principal según dicen los buceadores cuelgan algas y anidan peces ».

² Ce terme est issu du latin *fractus* qui signifie « brisé », un dérivé du verbe *infringere* qui est aussi à l'origine de « fragment ».

tout »¹. Le terme est cité une fois dans *Nocilla Dream* à l'occasion de l'évocation du Saint-Suaire et de l'éventualité, à partir des avancées techniques en chirurgie esthétique, de créer un visage à l'image de la reconstitution de celui de Jésus Christ imprimé sur le linge. Selon le narrateur permettre la reproduction du Saint Suaire :

[...] haría que multitud de personas decidieran operarse a fin de tener esa misma cara que es mejor desconocer para que permanezca como un rostro que cambia dentro de cada uno de nuestros rostros y que al mismo tiempo es el mismo rostro. Como un fractal que, en definitiva se repite en la complejidad humana (*ND* : 203).

D'après nos recherches, le terme n'apparaît qu'une seule fois mais l'évocation de structures répétitives comme les constructions arborescentes (la forme d'une tumeur sur une radiographie, *ND* : 73) ou elliptiques (un motif sur un maillot de bain, *ND* : 50) sont nombreuses.

Le premier volet de la trilogie pose donc les bases théoriques qui vont se prolonger dans les deux volets suivants, mais de manière moins directe. Les références scientifiques se maintiennent, mais la cohérence générale de *Nocilla Dream* permet à l'évocation ponctuelle de la fractale de faire de l'objet poétique moteur de ce roman, l'arbre à chaussures, une analogie miniature du fonctionnement de l'œuvre toute entière. Dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, ce rapport est diffus dans l'ensemble de l'œuvre mais se manifeste de manière évidente dans trois textes. L'un des récits du remake de Fernández Mallo, intitulé « *Argumentum Ornithologicum* », est chez Borges – également fasciné par le mystère des chiffres – une réflexion sur la possibilité de compter les oiseaux d'une volée passagère. Fernández Mallo en fait un récit autour du principe des nombres transfinis du mathématicien Georg Cantor. Le lien entre les deux textes, au-delà de la réflexion sur l'infini, se cristallise autour du signe de l'aleph qui, chez Cantor, désigne les cardinaux. Il donnera également son titre à l'une des nouvelles borgésiennes les plus connues, ainsi qu'au recueil qui la contient. Ce signe – représenté \aleph dans l'alphabet hébraïque – évoque pour Fernández Mallo « un pájaro en la máxima extensión del batir de sus alas » (*HBR* : 26). La comparaison entre les deux textes révèle

¹ Nous reprenons ici les propos du mathématicien Benoît Mandelbrot, qui a forgé le concept de fractalité en 1975. Cette citation est tirée de l'article « fractales » de l'encyclopédie *Universalis* en ligne, écrit par le professeur de physique théorique Bernard Pire (Pire, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]).

Mais le texte qui nous semble le plus représentatif de la relation science et littérature est « Parábola del espacio ». Ici, le lecteur pénètre dans un monde caractéristique de la fiction borgésienne : un palais merveilleux fait de labyrinthes, de créatures divines, de jardins et de tours infinies. Ce palais, traversé par un homme de science accompagné de l'empereur, inspirera au scientifique certaines formules mystérieuses qui étoileront le texte de fiction. Cette intrication entre littérature et science sera explicitée à la fin du récit : la formule est pour le scientifique du récit comme une note qui décrit ce qu'il voit et cette courte succession de signes qu'est la formule renferme la profusion et l'exubérance du monde qu'il traverse :

Lo cierto, increíble para algunos, es que en esa ecuación o ecuaciones estaba entero y minucioso el enorme palacio, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses, de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Cosa, por lo demás, en absoluto ajena al orden natural, pues es en esa comprensión de la realidad y de la ficción donde radican la singularidad y la grandeza de toda ecuación matemática (*HBR* : 114).

Cet extrait nous semble résoudre le paradoxe qui voudrait faire cohabiter littérature et science, exhibant le pouvoir évocateur voire incantatoire de la formule, capable de renfermer le visible et l'invisible, le concevable et l'inconcevable, le présent et le passé, le vivant et l'inanimé, exactement comme peut le faire le texte de littérature.

Nous ne nous arrêterons pas sur les deux derniers volets de la trilogie dont nous pouvons dire que l'importance du domaine scientifique demeure, à travers la déclinaison des notions de hasard, de contradiction, de paradoxe, étroitement liées à celles de symétries, et de correspondances, qui ordonnent cette matière textuelle instable. Ces particularités étant présentes également dans *El hacedor* (de Borges), *Remake* ainsi que dans la majorité de ses recueils de poèmes, ce trait apparaît par conséquent comme constitutif d'une poétique générale de cet auteur.

À ce stade de nos recherches, nous pouvons affirmer que le lien qui unit fiction littéraire et science n'est pas seulement allusif, ni même abusif. Comme nous avons pu

le constater, le lecteur n'est invité que ponctuellement à entrer dans les détails d'une théorie, les formules et allusions fonctionnent davantage comme des indices qui ouvrent la possibilité d'entrevoir le monde et surtout son désordre apparent, d'une manière différente. Katherine Hayles, dans *Chaos and order*, étudiait déjà en 1991 les possibilités qu'ouvriraient aux constructions littéraires l'idée, issue des sciences exactes, que les phénomènes chaotiques étaient régis par des règles, en d'autres termes qu'ils répondaient à un système de sens (Hayles, 1991 : Introduction).

Comme dans *Les Affinités électives* de Goethe, où le principe de chimie dirige le comportement des personnages, l'introduction de théories scientifiques dépasse dans la trilogie *Nocilla* le cadre de l'analogie ponctuelle ou de la métaphore pour s'ériger à la fois comme moteur de la fiction et comme élément structurant l'ensemble du texte. Fernández Mallo, à l'instar de Marc, Josecho et Julio, les trois métapersonnages de *Nocilla Experience* se place toujours dans une démarche scientifique pour explorer des concepts tout à fait littéraires et tisser un réseau poétique, à partir d'analogies issues d'une perception modelée, imprégnée par une vision scientifique du monde. Il se fait ainsi le représentant de la « narrativa transpoética », énoncée par Josecho, qui consiste à : « crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos literatura » (NE : 57).

Les abords de la musique, de l'architecture et de la science, révèlent un roman mutant extraverti, capable de se métamorphoser au moindre contact avec l'extérieur. Les références musicales sont le signe d'une adaptation littéraire de la variation, de la répétitivité et du *sampling*, procédés qui donnent au texte littéraire une potentialité rythmique et une dimension matérielle. Le fragment considéré comme un matériau va également permettre à Vicente Luis Mora de construire un roman capable d'imiter les bruits de la ville mais aussi de représenter son architecture à travers les procédés d'édification du texte que sont la mise en espace de la page ou l'accumulation de strates de discours divers. L'architexte de Vicente Luis Mora devient anarchitexte dans l'œuvre de Fernández Mallo dans la mesure où ce dernier redéfinit le monument et annihile systématiquement toute possibilité de lieu habitable, stable et clos afin de privilégier le précaire, l'instable et le nomadisme. Les fluctuations de ces textes ont mené à considérer l'importance que prend la vision scientifique du monde dans son œuvre, à partir d'une exploration littéraire des théories de la relativité ou du chaos déterministe. La littérature, comme la philosophie mystique de Wittgenstein, devient, au même titre que la science, un moyen de représenter les paradoxes quotidiens. Mais il faut à présent

moduler ces extraversion du roman mutant en analysant un abord que nous pourrions qualifier d'interne, un abord qui introduit une forte dimension théorique aux textes, à travers l'inclusion de fragments de type essayistique, dont il nous faut à présent déterminer le rôle au sein de la fiction.

Chapitre 3

Littérature et théorie : le roman mutant, mode d'emploi.

L'introduction du langage scientifique que nous venons d'étudier reparaît de façon manifeste dans les sections finales des romans de la trilogie *Nocilla*, au sein desquelles l'auteur s'attache à apporter les références bibliographiques n'apparaissant pas de manière explicite dans le corps du texte. Le recours à l'annexe bibliographique est un trait distinctif de l'ensemble du corpus de cette étude. C'est précisément à partir de l'imposant appareil théorique présent dans ces romans, que nous allons explorer la dernière interaction qui nous semble essentielle à la compréhension générale de ces œuvres et qui concerne les références théoriques habituellement réservées au genre de l'essai. Car si les auteurs ont fait le choix d'inclure ces sections bibliographiques, c'est que le corps du texte est lui-même constellé de références provenant, nous l'avons vu, de domaines fort divers parmi lesquels la critique culturelle, notamment ce courant de pensée philosophique, littéraire et social surgi en France dans les années soixante-dix que les états-uniens ont appelé la *French Theory*. On trouve dans ces romans de nombreux échos à cette pensée, à travers des références à Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean Baudrillard ou encore Claude Lévi-Strauss. Nous verrons comment ces incursions théoriques ne sont pas uniquement allographes dans la mesure où de nombreux fragments auctoriaux sont de facture essayistique, passages qui présentent dans leur majorité un caractère métatextuel.

Il faut également rappeler qu'en parallèle de leur travail de romanciers, Agustín Fernández Mallo et plus encore Vicente Luis Mora, mènent une activité de critique littéraire et culturelle à travers leurs blogs respectifs, mais également au sein d'essais publiés dans des collections réservées au genre. Ces textes qui accompagnent le roman ne font pas partie du livre mais fonctionnent, nous le verrons en analysant les manifestations épitextuelles, comme autant de notices explicatives, qui semblent détailler le parti pris esthétique de ces romans, sans pour autant les mentionner directement. L'ensemble de ces textes constituerait un mode d'emploi qui donnerait au lecteur égaré les clés théoriques lui permettant d'aborder l'œuvre. À l'heure des générations sans notices, quel est donc ce roman dont le lecteur ne pourrait pas jouir

sans lire commentaires ni explications ? Il s'agira ici de nous demander de quelle manière et à quel degré le genre de l'essai s'introduit dans le roman mutant afin de mesurer l'emprise de ce dernier sur la fable, entendue comme pur récit de fiction.

I. Intertexte : l'essai dans le roman

Jacques Morizot affirme dans l'ouvrage qu'il consacre aux relations entre textes et images et plus particulièrement dans le chapitre sur le conte de Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », que « la principale contribution des artistes de la “post-modernité” est d'avoir intégré en retour l'activité critique comme dimension maîtresse (sinon unique ?) de leur activité, tant du côté de l'emprunt aux sources que de celui du contrôle médiatique des implications sociales » (Morizot, 2004 : 86). Par « artiste », il désigne les plasticiens représentants de l'art abstrait et ceux qu'il appelle les « appropriationnistes », dont l'œuvre est comprise dans une démarche théorique qui interdit, ou du moins rend inefficace, la simple approche esthétique. Pourtant, les écrivains sont également concernés par ces propos dans la mesure où le chapitre dont est tirée la citation concerne une nouvelle de Borges (« Pierre Ménard, autor del Quijote ») présentant une dimension théorique indispensable à la compréhension du geste littéraire de l'écrivain argentin. Cette nouvelle, qui explique l'entreprise d'un écrivain voulant réécrire à l'identique le premier livre du Quichotte, reproduit effectivement à l'identique certains passages du roman de Cervantès. Sans l'appareil contextuel qui explique comment et pourquoi Ménard réécrit Cervantès, le récit se réduirait à une reproduction d'un extrait du Quichotte : la démarche deviendrait incompréhensible. Dans ce cas, c'est l'intervention sur l'œuvre qui fait sens, davantage que le matériau fictionnel lui-même.

José Carlos Mainer, dans un essai intitulé *Ensayos, dietarios, relatos en el telar : la novela a noticia* (2002), témoigne de l'importance des récits de fiction qui font la part belle à l'essai et l'interpénétration y est si dense, qu'il propose de parler dans ce cas de « ensayo narrado » ou de « narración-ensayo » (Mainer, 2002). Morizot et Mainer, depuis deux perspectives bien différentes, confirment que l'introduction de la réflexion théorique dans le roman est largement répandue dans le panorama littéraire, et de

manière plus générale au sein de la pratique artistique contemporaine. Nous comprendrons ici le terme d'« essai » dans son acception la plus générale de texte théorique, sans distinction disciplinaire. Nous ne tenterons pas ici de dresser un catalogue exhaustif de toute référence ou proposition théorique apparaissant dans le corpus d'étude car cela ne viendrait que confirmer une pratique qui se révèle évidente à partir de l'analyse de plusieurs exemples qui nous semblent significatifs. Il faudra cependant distinguer les références interdiscursives provenant du genre de l'essai, les fragments ou passages auctoriaux de facture essayistique ainsi que les commentaires péritextuels tels que les sections bibliographiques ou les préfaces, afin de comprendre mieux les multiples interactions que tisse le roman avec le genre de l'essai.

I.1 Indications péritextuelles

Avant d'entrer dans l'analyse des fragments qui s'échappent de la fiction pour rejoindre le domaine de l'essai, il faut s'arrêter sur l'appareil péritextuel qui nous donne déjà quelques indications quant à la relation qu'entretient cette littérature avec la théorie. Nous ne ferons que mentionner la présence dans le premier volet de la trilogie d'une préface allographe, signée par l'écrivain Juan Bonilla, ainsi que la préface auctoriale de *Circular 07*, qui poursuit la tradition de la *captatio benevolentiae*. Ces deux textes préliminaires s'inscrivent sans écart majeur dans le cadre de l'instance préfacielle telle que la définit Gérard Genette dans *Seuils*. Le prologue d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake*, pose quant à lui des problèmes spécifiques quant à la relation d'autorité, que nous aurons l'occasion de traiter dans la troisième partie de cette étude. L'étude de l'éditorial d'*Alba Cromm*, une préface fictionnelle, déjà évoquée au fil de l'étude ne nous semble pas être révélatrice d'une quelconque accointance quant au genre de l'essai.

En revanche, l'ensemble du corpus d'étude, sans exception, présente une section finale, d'ordinaire réservée à la postface, d'ordre bibliographique. Ce ne sont par conséquent pas les entrées dans ces romans qui vont nous intéresser ici, mais plutôt leurs sorties.

Ces romans empruntent à l'essai ce seuil qu'est la section bibliographique, dans laquelle les écrivains citent, par ordre alphabétique, les ouvrages des auteurs qu'ils ont consultés ou cités dans le corps de leur démonstration, pour étayer le propos défendu. Le roman, y compris le roman historique ou réaliste, s'il peut avoir recours ponctuellement à une citation ou à une allusion à un ouvrage théorique, indique dans le texte et souvent de manière évasive ses sources, mais il justifie rarement ces emprunts à la manière académique, comme le font les deux auteurs de ce corpus. Un roman cependant, *El vano ayer* (2004), d'Isaac Rosa, précédant de peu ceux de ce corpus, comporte une section bibliographique en bonne et due forme, dont le caractère exceptionnel est justifié par l'auteur, qui allègue l'universitaire « rigueur intellectuelle ».

Ces sections apparaissent dans la trilogie *Nocilla* sous le titre « Aclaraciones y créditos » et sont toujours suivies d'un paragraphe « Agradecimientos » et « Dedicatoria ». Par le choix de ces termes, l'auteur opère *in extremis* un dernier glissement vers le domaine extra-littéraire du cinéma, en adaptant le générique à la littérature, faisant défiler, par ordre hiérarchique, les noms de tous ceux qui ont participé à la mise en œuvre. Les nombreux auteurs cités sont donc comparés par ce titre aux acteurs qui auraient participé à la fiction, au même titre que les personnages. L'analogie est encore largement suggérée par cette indication qui apparaît à la dernière page de *Nocilla Dream* : « Origen de las citas usadas, por orden de aparición ». Contrairement à Rosa qui présente sa bibliographie par ordre alphabétique et selon les conventions de la critique universitaire, Fernández Mallo, fait « défiler » les ouvrages par ordre d'apparition, ce qui, soit dit en passant, ne facilite pas l'identification¹. Un autre écart par rapport à la présentation académique est que les références relatives aux lieux et dates d'édition sont remplacées par l'ISBN pour les ouvrages et l'ISSN pour les revues. Les titres d'articles et d'ouvrages ne sont pas différenciés. Nous avons également noté une inexactitude : les articles scientifiques, qui proviennent tous d'un même volume publié en Espagne par la revue *Investigación y ciencia*, la version espagnole de *Scientific American*, sont référencés dans la bibliographie comme provenant de la revue américaine et non espagnole. En revanche, l'ISSN mentionné correspond à la revue espagnole et non à la revue états-unienne citée. L'auteur avoue lui-même que cette

¹ Notons cependant que cette norme est utilisée par le système bibliographique dit de « Vancouver », surtout utilisé dans le domaine scientifique anglo-saxon, notamment biomédical, le secteur professionnel dont est issu Fernández Mallo.

section n'est pas exhaustive en précisant « También se han manejado diferentes artículos de *The New York Times* ». La rigueur intellectuelle qui motive cette partie n'égalé donc pas celle de Rosa dans *El vano ayer* mais cette bibliographie ressemble suffisamment à celles qui mettent fin aux essais ou volumes théoriques pour que nous nous interroguions sur les effets génériques qu'elle implique. Les remerciements et la dédicace (les trois volets sont dédiés à la compagne de l'auteur, Aina Lorente Solivellas) s'apparentent également au genre cinématographique.

Les deux volets suivants de la trilogie comportent les mêmes sections ; *Nocilla Lab* ne présente cependant pas d'indications bibliographiques et la section « Aclaraciones » de *Nocilla Experience* cite les sources originales des éléments détournés ou empruntés. Cette section reproduit également un mail de l'un des amis de Fernández Mallo qui indique une similitude (l'homme qui étend ses formules mathématiques sur une corde à linge) avec le dernier roman de Roberto Bolaño. Fernández Mallo s'en défend, assurant ne pas avoir lu ce roman avant la rédaction de *Nocilla Experience*.

Circular 07 comporte également une partie « dedicatoria » et « créditos ». Dans cette dernière il indique, avec la précision généralement requise, les sources de certains fragments. Même *Alba Cromm*, qui pastiche pourtant la revue, se termine sur une « Bibliografía de materiales citados en este número. Agradecimientos de Upman ». Les ouvrages utilisés, notamment une importante bibliographie d'articles de psychologie traitant de l'addiction aux Nouvelles Technologies, sont référencés sans que l'ordre alphabétique ne soit respecté.

Malgré quelques écarts quant à la présentation académique de la bibliographie, il n'en reste pas moins que la présence dans le roman de cet outil traditionnellement réservé à l'essai est le signe d'une écriture littéraire de la pensée plus que de la fable ; les ouvrages cités étant pour la plupart des critiques et théories et non des romans. Mais ces sections viennent également conforter l'une des propriétés essentielles de la pratique créative de ces auteurs qui est l'appropriation. Ces romans partagent avec l'essai son objet : la construction d'une pensée justifiée par des productions intellectuelles allographes alors que l'originalité réside généralement dans le mode fictionnel dans la capacité à inventer, imaginer, « fabuler ». Nous retrouvons donc dans l'étymologie grecque de bibliographie (*biblion* : papier, livre et *graphon* : écrire) cette revendication, jusque dans les bords du roman mutant, du droit d'écrire un livre de fiction à partir ou sur des oeuvres qui l'ont précédé.

I.2 Les citations à l'essai

L'appareil épigraphique foisonnant de *Circular 07* révèle cette forte influence de la *French Theory* dont nous parlions plus haut. Michel Foucault y est cité plusieurs fois (p.62, 67) ainsi que Jacques Derrida (p.13) ou Roland Barthes (p.134). Mais l'incursion critique dépasse le cadre restreint et « hors-texte » de l'épigraphe pour envahir le corps du texte. L'extrait qui s'étend des pages 174 à 176 de *Circular 07* présente un rapport entre les deux modalités énonciatives particulièrement étroit. Le récit est identifiable dès la deuxième phrase du texte comme faisant partie des nombreuses incursions métatextuelles de ce roman : « en este libro no hay un claro punto de partida pero la llegada sí está muy clara » (C07 : 174), sur lesquelles nous reviendrons.

CALLE LA BUSCA

La sangre se hace centro

José Á. Valente, *Tres lecciones de tinieblas*

¿Dónde ha de buscarse el centro? Henri Bergson, *La energía espiritual*

Santa Teresa, *Moradas del castillo interior*.

Mircea Eliade, *Cosmos e Historia*.

J. Cortázar, *Rayuela*.

Todo camino no implica necesariamente un viaje, pero un viaje lleva implícito un recorrido, y ese trayecto tiene dos puntos ineludibles: uno de partida y uno de llegada, aunque hasta el final no sepamos muy bien cuál es cada uno, y quizá no importe. En este libro no hay un claro punto de partida, pero la llegada sí está muy clara. El centro de este libro es el centro, el centro es a la vez el fin, y el Fin. No hemos hecho otra cosa que hacer caso a Santa Teresa: *poned los ojos en el centro*. Eso está claro; quizá no lo esté tanto a qué llamamos centro, para lo cual debemos aceptar, como siempre, ayuda externa. *El centro es eminentemente zona de lo sagrado, la zona de la realidad absoluta. [...] El camino que lleva al centro es «un camino difícil», [...] es arduo porque es, de hecho, un rito del pasaje de lo profano a lo sagrado, de lo efímero e ilusorio a la realidad y eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad*. No se trata de encontrar a Dios, más bien de buscarlo, de plantearse, de tenerlo en cuenta. La intención es sólo –¿acaso de por sí no es esta una auténtica búsqueda, un fin en sí?– averiguar si hay un ser superior. Para ese viaje no hay más que un camino.

–¿Es cierto que hay un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado?

–Es postulable –dijo Oliveira–. La partida infinita.

–Gana el que conquista el centro. Desde ahí se do-

Visuellement, nous remarquons que ce texte est déjà largement saturé par l'italique qui indique ici la citation. Nous avons évalué cette occupation de la citation à 30% ce qui est déjà important dans un essai et plus encore dans un texte inclus dans un récit de fiction. D'autant que dans ce cas, nous observons que le texte est cerné par un ensemble de références apparaissant dans une police plus petite que celle employée pour le texte principal et occupant les marges du texte. Ces annotations bibliographiques font référence aux citations du texte principal ou bien complètent la démonstration. Leur fonction dans le texte, ainsi que leur présentation, malgré le fait qu'elles n'apparaissent pas au bas du texte mais à ses côtés, nous permettent d'assimiler ces références aux notes de bas de pages, généralement réservées au genre de l'essai et non au roman. Ces pages n'inaugurent cependant pas la pratique qui a été observée dans de nombreux romans contemporains tels qu'*El beso de la mujer araña* (1976) de l'écrivain argentin Manuel Puig¹. Ce phénomène continue cependant à être considéré comme un usage transgressif des codes conventionnels qui permet, dans les cas que nous venons de voir, d'ouvrir un nouvel espace à la création littéraire et surtout de laisser la parole à l'auteur, dans une sorte de rébellion contre son propre texte. Cet extrait de Mora déporte la note de bas de page sur les bords du roman, mais l'usage qu'il en fait est le même. Ici, c'est en s'appuyant sur des citations d'œuvres littéraires (*Rayuela* de Julio Cortázar) ainsi que de leur pendant théorique (« tiempo sagrado y tiempo profano en Jorge Luis Borges y Cortázar »), de poésie (*Transideraciones* de Harolodo Campos), philosophiques (*Cosmos e historia* de Mircea Eliade), mystiques (*Moradas del Castillo interior* de Sainte Thérèse d'Avila, un dictionnaire des symboles, *Clave espiritual de la astrología musulmana*) ou même psychologiques, que l'auteur construit un métadiscours qui expose la structure circulaire de l'ensemble du récit que le lecteur a entre les mains. Dans ce cas, l'auteur opère un renversement, par lequel l'intertexte ne vient pas soutenir le propos mais, à l'inverse, l'argumentation se construit par la seule imbrication de l'intertexte. Ce texte est un cas isolé dans *Circular 07* mais il concentre en réalité un recours à la citation théorique généralisé à l'ensemble du livre. Nous pouvons également constater la variété des références : pour construire son texte littéraire,

¹ Nous retrouvons cette pratique dans *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* d'Isaac Rosa (2007) dans lequel l'appareil critique vient envahir littéralement le récit premier dans une démarche d'auto-critique. C'est également le cas de *La maison des feuilles* de Marc Danielewski (2000), que nous avons déjà mentionné, et où l'espace réservé à la note de bas de page devient celui où se déroule une seconde diégèse. La pratique est menée à l'extrême dans le premier roman du traducteur Brice Mathieussent qui, dans *La vengeance du traducteur* (2009), rédige la première partie du roman uniquement à coup de notes du traducteur ou de notes de bas de pages.

l'écrivain se nourrit de littérature et de critique sur la littérature, au même titre que bien d'autres domaines apparemment éloignés qui viennent tous légitimer la structure circulaire du livre dont il est question ici.

Dans l'œuvre de Fernández Mallo, la citation théorique provient essentiellement du domaine scientifique, sur lequel nous ne reviendrons pas, mais également de l'analyse des Nouvelles Technologies. Dans *Nocilla Dream*, sept fragments (dont l'incipit) abordent certaines propositions théoriques liées au potentiel de l'ordinateur, à la réalité augmentée ou encore au mode de circulation de l'information digitale, qui ne s'insèrent d'aucune manière dans la ou plutôt les diégèses. Ces incursions occupent toutes l'ensemble d'un fragment et le nom de l'auteur apparaît au bas de la page. Ces fragments, qui apparaissent de manière aléatoire dans le texte, sont en rupture avec le reste des textes pour deux raisons. Dans la mesure où ce sont des reproductions d'extraits plus ou moins longs d'essais ou d'articles théoriques, ils ne sont pas signés par Fernández Mallo. Mais ils n'assument pas non plus, comme c'est le cas chez Mora, la fonction de citation dans le sens d'une incursion motivée par le texte auctorial qui viendrait étayer, d'une manière ou d'une autre, le propos de l'auteur. Ces fragments sont au contraire isolés et nous ne pouvons même pas les relier entre eux, car ils abordent des thèmes très divers. Leur statut est donc tout autre, ils forment en réalité une toile de fond ou un contexte, sur lequel viendrait s'installer la fiction. Leur effet va bien au-delà de « l'effet de réel » que nous avons attribué aux fragments factuels car ils viennent, par touches, encadrer le récit dans un monde où les bouleversements technologiques posent des questions cruciales quant aux limites mêmes de l'humain et de ses capacités. Cette démarche nous semble évidente dans un extrait tiré de la page 90.

Jeff Rothenberg, dans un article paru dans la revue *Scientific American* intitulé « ¿Son perdurables los documentos digitales? » (n°36, 2004¹), analyse le problème de la longévité des documents numériques en imaginant que ses petits-enfants aient besoin d'accéder à une information importante disponible sur un CD-Rom. Au vu de la rapidité avec laquelle les formats et les outils de lecture des documents numériques évoluent, Rothenberg présage à ses petits-enfants de grandes difficultés pour lire un document rédigé seulement cinquante ans auparavant :

¹ Nous avons pu constater que cinq des sept fragments mentionnés proviennent de ce même volume qui rassemble des articles sur le thème de l'information.

Aún cuando localizaran el lector de discos adecuado ¿cómo lograrían hacer funcionar los programas necesarios para la interpretación del disco? ¿Cómo podrían leer mi anticuado documento digital? Dentro de 50 años lo único directamente legible será la carta (Rothenberg cité dans *ND* : 90).

À l'instar de cet extrait, les fragments critiques sur les Nouvelles Technologies, même s'ils n'ont pas recours à la forme interrogative comme ici, suggèrent au lecteur des questionnements sur un monde véritablement sillonné par la technologie¹. Ces incursions n'ont effectivement pas de rapport direct avec la progression des différents fils narratifs mais fonctionnent, à la manière des passages descriptifs du roman réaliste, comme des pauses permettant de « visualiser » l'univers dans lequel se meuvent les personnages. Cet environnement hautement technologique dont certaines propositions contraignent à dépasser la situation actuelle pour imaginer comment évolueront ces outils dans le futur, s'apparente à celui propre à certains romans ou films de science-fiction s'inscrivant dans le prolongement du courant « cyberpunk », né dans les années quatre-vingt, dont le *1984* d'Orwell ou le *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury sont les précurseurs. Les manifestations actuelles seraient des films tels que *Existenz* de David Cronenberg ou encore les adaptations de certains romans de Philip K. Dick (*Minority Report* de Steven Spielberg, *Total recall* de Paul Verhoeven ou encore *Blade Runner* de Ridley Scott). Nous ne sommes cependant pas dans *Nocilla Dream* dans les dystopies cyberpunks, il s'agit d'un récit du temps présent puisque le monde dans lequel évoluent les personnages est le monde contemporain. Pourtant, ces incursions critiques factuelles visent à camper les personnages dans ce monde mouvant, incertain, qui provoque l'interrogation des spécialistes, donnant à l'ensemble du texte une teinte inquiétante.

Dans l'œuvre de Mora, l'incursion essayistique allographe s'intègre véritablement dans son discours et commente ou justifie son propos. La somme de citations essayistiques employée vient ponctuellement se substituer à l'écriture allographe et le lecteur peut ainsi lire, comme dans le fragment étudié, un texte traitant de la structure de *Circular 07* construit essentiellement à partir d'un discours allographe. Chez Fernández Mallo, l'usage est différent, car la citation essayistique n'intervient pas au sein des textes auctoriaux mais occupe l'intégralité d'un fragment,

¹ À la page 136 de ce roman, ce sont les ondes magnétiques des portables qui sont évoquées et à la page 84, l'immense réseau de fibres optiques enterré pour que l'information digitale puisse circuler.

construisant un discours parallèle, qui entre en relation avec la diégèse sous forme de toile de fond, ou de contexte socio-technologique.

I.3 Incursions essayistiques auctoriales

Le caractère fragmentaire adopté par ces romans permet une dispersion générique où le poème côtoie la conversation téléphonique. De nombreux fragments, et c'est particulièrement vrai pour *Circular 07*, la trilogie *Nocilla* et *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, échappent apparemment au domaine de la fiction en se présentant comme des incursions non plus citationnelles mais bien auctoriales, que l'on assimile facilement au genre de l'essai. Il nous faut donc préciser la nature du lien entre fragments de type essayistique et les fragments fictionnels. Peut-on attribuer d'emblée ces passages à l'auteur, dans la mesure où ils sont inclus dans un roman de fiction, ou s'agit-il « d'une forme fictionnelle rappelant l'essai, à l'intérieur du roman, et produisant un effet théorique »¹ ? Enfin, doit-on lire ces passages comme des outils permettant d'aborder le roman dans lequel ils s'insèrent, comme des incursions théoriques générales sur la littérature ou une simple pensée ou méditation digressive ne présentant pas les indices fictionnels évidents du dialogue ou de la description ?

Lors de l'étude des personnages et des différentes voix narratives présentes dans *Circular 07*, nous avons pu remarquer que le recours à l'italique était le signe d'une présence auctoriale dans les cinq extraits sans titre présentant une mise en page particulière (en colonne)². Nous devons interroger ces fragments qui se distinguent de l'ensemble du texte tant visuellement que par leur modalité d'énonciation. Le dénominateur commun de ces cinq fragments, outre l'aspect visuel (spatial et typographique) est la notion de cercle. Le terme « círculo » est employé quatorze fois, auquel il faut ajouter tout un champ lexical se référant à cette forme géométrique (« concéntricos », « circunferencia », « esferas », « globos », « soles », « redondos », p.107). Malgré leur dispersion dans le volume, une progression dans la réflexion est cependant remarquable. Le premier extrait est une réflexion de caractère métaphysique

¹ C'est en ces termes que Vincent Ferré interroge le statut des passages théoriques présents dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (Ferré, 2009).

² Aux pages 57, 107, 153, 180, 212 de *Circular 07*.

qui met en parallèle la structure circulaire au cycle de la vie : « La vida es pues un círculo » (p.57). La dernière phrase de ce fragment, qui s'appuie sur la notion aristotélicienne de mimesis : « Y el arte, lo dijo Aristóteles, debe imitar la vida » (*ibid.*), permet de raccorder ce texte avec le second fragment de la série, qui apparaît cinquante pages plus loin.

Celui-ci resserre le prisme sur l'une des créations humaines, les livres, qui, par le jeu de l'intertextualité, se font écho les uns aux autres à travers le temps et les cultures, assimilant le travail du poète à un traceur de cercles : « porque esa es la eternidad de un poeta : describir círculos en los libros de los otros » (C07 : 107). La réflexion, toujours étayée par de nombreux auteurs, de Platon au poète catalan Joan Vinyoli, prend un caractère métatextuel à travers le dernier mot de ce texte qui désigne le livre que le lecteur a entre les mains, par le démonstratif « este ». Par ce démonstratif, *Circular 07* vient s'accrocher comme un maillon supplémentaire à cette chaîne de livres passés, évoqués dans le fragment. Ce dernier mot n'est pas suivi du point final, la phrase reste donc en suspens pour reprendre, semble-t-il, cinquante-quatre pages plus loin.

Le troisième fragment commence effectivement par une majuscule, mais c'est le nom propre Lévi-Strauss qui commence la phrase, la continuité n'est donc pas rompue. De la vie humaine au chant choral des livres, c'est ici la ville qui devient à la fois l'origine, le réceptacle mais aussi l'analogon de l'art puisqu'elle est décrite comme « conjunto superior de todas las ramas artísticas de creación humana » (C07 : 153). Mais dans la dernière phrase de ce fragment, un nouvel élément, le lecteur, est invité à rejoindre la série : « Si la ciudad es literatura, somos, **sois**, este libro » (*ibid.*, nous soulignons). À partir de considérations très générales, cette série se resserre donc progressivement autour de la relation entre *Circular 07* et son lecteur.

Là encore, nous pouvons aisément lier ce fragment au suivant qui aborde la lecture comme un mouvement oculaire circulaire : « globos circulares del lector » (C07 : 180), « **Tu** mirada que comienza y vuelve que comienza y vuelve y luego baja y al pasar la página debe subir y el círculo de la página, ese también se cierra » (*ibid.*, nous soulignons). Le passage de la deuxième personne du pluriel à la deuxième personne du singulier marque encore la réduction de la sphère abordée, réduite à une relation presque intime entre l'auteur et le lecteur, qui passe par le jeu des regards et l'intermédiaire du livre.

Le dernier fragment de cette série vient clore le cercle en annonçant la double page désignant le centre et aussi la fin de *Circular 07*. L'adresse directe au lecteur se

poursuit dès l'amorce de ce fragment : « Tú que lees » (*C07* : 212). Par l'analogie avec la ville amorcée précédemment, qui est, à l'image de la ligne circulaire du métro, un cercle infini, le narrateur annonce au lecteur que le livre est également circulaire, et que par conséquent il n'a pas de fin ; il peut être parcouru mais non pas achevé. Ces différents fragments, puisque nous pouvons les lier les uns aux autres malgré les nombreuses pages qui les séparent, construisent une réflexion autour de laquelle vie humaine, littérature et ville se confondent, offrant une vision syncrétique du monde. Mais partant de l'universel (le cycle de la vie) pour arriver jusqu'au particulier (les yeux du lecteur), c'est un mouvement de focalisation de plus en plus resserré, mouvement proche de celui que permet le zoom de l'appareil photo, que cette série révèle. À partir d'une réflexion générale sur les manifestations de la littérature, les bases théoriques d'une poétique – non pas du roman en général mais de ce roman en particulier – se mettent en place dans cette série, dans une tension auto-référentielle exacerbée.

Dans *Alba Cromm*, certains passages sont également de facture essayistique ou plutôt journalistique et de nombreux fragments s'appuient sur l'important appareil bibliographique présent à la fin du volume. Le rapport de la psychologue Elena Cortès (p.118) ou les articles de journaux (p.28 ou 38) sont des exemples qui illustrent l'introduction d'un énoncé théorique argumentatif au sein du roman. Ces fragments n'ont en revanche pas le même statut que ceux qui apparaissent dans *Circular 07* car ils sont très clairement ancrés dans la diégèse (le narrateur est l'un des personnages dans le premier cas et les articles de journaux sont fictifs et postdatés). Ils font donc partie de ce que José Carlos Mainer nomme « narración-ensayo » et Vincent Ferré « l'essai fictionnel ». Dans ce cas, la fiction « imite » l'essai. En revanche, les fragments étudiés de *Circular 07* ne peuvent appartenir à cette catégorie dans la mesure où nous pouvons leur appliquer la définition que donnent Glaudes et Louette à l'essai : « prose non fictionnelle à visée argumentative » (Glaudes, 1999 : 7). Cette série a cependant un lien de plus en plus étroit au fil des pages avec la fiction dans laquelle elle s'insère, elle se situerait donc tout contre elle mais dans un rapport de contiguïté et non de continuité, comme si ces fragments étaient les bases théoriques qui auraient engendré le livre et donneraient par là même au lecteur les clés pour l'aborder.

La migration de l'essai vers la fiction, qui se répète dans les derniers fragments de *Circular 07* à travers les nombreuses réflexions sur l'art contemporain, et également à travers les nombreux fragments réflexifs disséminés dans la trilogie *Nocilla* (scientifique, technologique et philosophique) s'inscrit dans le renouvellement des

théories classificatoires du genre littéraire, fondées en particulier à partir des travaux de Kate Hamburger (1977) et de Gérard Genette (1991)¹. Les débats restent cependant ouverts et Roland Barthes parle de la co-présence d'éléments essayistiques et fictionnels de *La Recherche* comme d'une « tierce forme » ou de « forme mixte » (Barthes, 1984 : 336). Les romans de ce corpus d'étude, la trilogie *Nocilla* et *Circular 07* en tête, se placent donc sur cette zone où l'objet textuel oscille entre fiction et non-fiction, entre fable et réflexion. Le roman, par ces incursions métaphysiques, philosophiques et théoriques donne l'impression de n'être « plus tout à fait un roman » (Genette, 1972 : 265). Mais l'introduction de la pensée au sein du texte fictionnel rejoint l'idée d'un roman capable de tout ingérer et surtout d'exhiber la narration en cours de création, dévoilant les réflexions qui l'ont engendrée, les auteurs qui l'ont inspirée. Ces textes, que nous appelons des romans par commodité mais qui sont difficilement assimilables à une forme fixe, se présentent, grâce à la portée cognitive de ces passages, comme des espace de réflexion et d'interrogation sur le monde. L'appareil théorique, qui donne un certain nombre d'éléments de pensée, permet de donner une dimension réflexive à l'ensemble de ce corpus qui surgit, parce qu'elle en est issue, de, dans et par un cadre fictionnel. Mais la juxtaposition que permet la forme fragmentaire n'assure pas l'imperméabilité des frontières car dans ces romans les fragments de fiction sont souvent plus « vraisemblables », notamment par les différentes stratégies visant « l'effet de réel », que les fragments théoriques, qui abordent des systèmes de pensée plus abstraits (mystique, philosophie, science), exposant des principes qui ne sont pas immédiatement tangibles et qui peuvent sembler selon les cas fantaisistes, fantasques ou même fantastiques. Certains fragments de type réflexif, qu'ils soient autoriaux ou non, viennent éclairer certaines pratiques mises en œuvre dans le roman. Ces incursions semblent dépasser la mise en abyme ponctuelle ou l'inflexion métatextuelle localisée pour prendre une place déterminante dans l'ensemble de notre corpus d'étude. Il nous faut voir à présent dans quelle mesure le roman mutant contient, au sein même de la fiction, son mode d'emploi.

¹ Il faudrait ajouter à ces deux références incontournables de nombreux ouvrages et notamment les travaux de Jean-Marie Shaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, 1989) ou plus récemment, de Dorrit Cohn (*Le propre de la fiction*, 1999)

II. Métatexte : le roman expliqué dans le roman

Depuis les années quatre-vingt, la critique littéraire s'est intéressée à une tendance romanesque non pas novatrice mais en pleine expansion dans l'écriture contemporaine. Le « métaroman » ou la « métafiction » est défini par Patricia Waugh en 1984 comme étant : « aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad » (Waugh citée par Sobejano, 2003 : 9). Aux États-Unis, Linda Hutcheon publie *Narcissic literature : the metafictional paradox* (1980)¹ et dans le domaine francophone Lucien Dällenbach publie, dès 1977, *La littérature spéculaire*, qui s'attache plus spécifiquement à la mise en abyme, l'une des modalités de la métafiction. En Espagne, nous pouvons citer Ana María Dotras qui fait paraître en 1994 *La novela española de metaficción*. Elle y propose la définition suivante :

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de la realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad (Dotras, 1994 : 27-28).

Dotras insiste dans la définition même de la métafiction sur la mise à jour des processus de création qui vont permettre d'identifier métafiction et essai dans ces passages où le mouvement rétrospectif ou spéculaire va bien au-delà de la mise en scène d'un romancier en train d'écrire et devient ponctuellement une véritable autocritique. Pourquoi assimiler essai et métafiction ? Il nous semble que c'est le mouvement de retour sur soi, d'auto-commentaire et même d'auto-justification, qui motive les deux types d'incursions dans la fiction. Si nous voulions hiérarchiser, la métafiction serait d'une certaine façon une sous-catégorie de l'essai.

¹ Elle en donne la définition suivante précisant que le terme « narcissique » n'est pas à prendre dans son acception péjorative : « fiction qui inclut en son sein un commentaire sur sa propre narration et/ou son identité linguistique » (Hutcheon, 1980 : Introduction, nous traduisons).

Dans le contexte espagnol, Gonzalo Sobejano parle pour qualifier ces romans « égocentriques », qui discourent sur eux-mêmes, de « novela ensismismada ». Ces romans prétendent selon lui « ostentar la ficción como tal » (Sobejano, 2003b : 107) et constituent en ce sens des livres qu'il qualifie de « rebelles » car ils ne se contentent pas d'être « seulement » des romans. Il replace l'essor de ce roman qu'il nomme aussi « pensamental » dans le contexte culturel espagnol comme succédant au retour de la narration (« neonarrativa ») des années qui ont suivi le franquisme. Le roman de la pensée, défini comme exposant les processus d'une réflexion, entre sur la scène littéraire espagnole à partir des années quatre-vingt-dix :

[...] así, veinte años más tarde, esta novela de pensamiento, esta novela « pensamental », parece invitar al lector a curarse de los excesos mediáticos que le meten por los ojos los canales de televisión y la sobreinformación anunciadora y noticiara, para recobrar junto al arte del buen contar o sin grave merma de este, el ejercicio del pensar: pensar el mundo, comentar el proceso del vivir y la captación reflexiva del vivir y del mundo. (Sobejano, 2003b : 110)

II.1 Vicente Luis Mora, l'écrivain auto-critique

Vicente Luis Mora exerce la critique littéraire sur son blog pour lequel il a obtenu le prix de critique littéraire de la revue littéraire en ligne *Revista de Letras* en 2010. Il a par ailleurs publié davantage d'essais critiques que de romans et ce sont ses qualités de critique qui ont été sollicitées lors des nombreux colloques ou séminaires universitaires auxquels il a participé. Nous reviendrons sur cette activité dans la troisième partie de cette étude, mais nous soulignons d'ores et déjà cette double activité qui n'est pas sans conséquence sur le corpus de fiction choisi pour cette étude. Nous avons vu comment certains passages de *Circular 07* se dégagent du cadre purement fictionnel pour adopter les modalités d'énonciation de l'essai. De nombreux passages sont effectivement réflexifs dans les deux acceptions de ce terme ; ils adoptent à la fois une tonalité méditative et de retour sur eux-mêmes. Cette deuxième modalité est désignée par Dällenbach comme étant « l'énoncé synecdochique » (Dällenbach, 1977 : 62) par lequel le fragment (la partie) reflète le roman (le tout). Nous citerons un extrait

de *Circular 07* illustrant le reflet du procédé accumulatif qui régit ce livre dans l'extrait suivant :

Todos estos polígonos industriales, zonas aun por asfaltar, carreteras en obras, proyectos de rotondas, aceras desmontadas, sacos plásticos atando alambres enhiestos, guijaros, montones de arena, carretillas, líneas en los planos que las planicies yertas aún ignoran, mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha (*C07*: 56).

Les matériaux de construction qui s'accumulent dans cette phrase, deviennent les fragments du livre dans lequel ils apparaissent dès la fin de la phrase qui se termine avec la formule « novelas en marcha », faisant écho au sous-titre de *Circular 07* « obra en marcha » qui annonce une production littéraire en cours de création. Nous pouvons également penser au rapport de police dans lequel un certain VLM est accusé d'être atteint du syndrome de Diogène, le trouble littéraire dont il souffre consiste à entasser un grand nombre de textes divers (p.31). S'ajoute à ces indices dispersés un fragment reproduisant une lettre envoyée à une maison d'édition qui, le lecteur le devine, accompagne un manuscrit. Ce texte (p.103-104) est coiffé d'une épigraphe de Sabato tiré de l'un de ses essais, *El escritor y sus fantasmas*¹. Cette épigraphe évoque le caractère fragmentaire de *Les gens de Dublin* de James Joyce motivé selon Sabato par « la necesidad de dar una visión totalizadora ». Dès l'épigraphe, l'essai et le métatexte se rejoignent et vont donner au texte qu'elle annonce sa valeur auto-réflexive. Ce fragment assimile clairement le manuscrit présenté au livre que le lecteur est en train de lire, par des indications formelles évidentes telles que « los dos centenares de fragmentos narrativos de que este libro se compone » (p.103). Le lecteur, même s'il n'entreprend pas un décompte des fragments, peut également reconnaître l'analogie à travers les paroles des auteurs convoqués ici (Borges, Shlegel, Benjamin). Par un jeu complexe d'échos et de miroirs, tout se passe comme si les écrivains cités (et tous morts) conversaient à propos de *Circular 07*, tant les similitudes sont frappantes. Ainsi, le reflet de l'urbanisme moderne dans la pluralité des récits de *Circular 07* est prescrit par Borges (« el contenido el que elija la forma »), le philosophe allemand Shlegel, mort en 1829, dicte à l'auteur la transgénéricité (qui passe pourtant pour un trait de contemporanéité) : « no puedo imaginar una novela sino como una mezcla de

¹ Notons que comme Vicente Luis Mora, l'écrivain argentin a publié plus d'essais que de romans.

narraciones, cantos y otras formas dispersas ». Ces conseils vont à l'encontre de l'avis, pourtant souvent suivi par Mora, de Walter Benjamin, qui préconise pour une écriture de la ville, une suprématie de la vue sur l'ouïe. *Circular 07* privilégie au contraire la forme dialoguée et les descriptions sonores, visant ce que l'auteur de cette lettre nomme lui-même « literatura de magnetófono ». Les derniers mots de la lettre confessent les doutes de l'auteur sur la possibilité de publication de ce livre, celui que le lecteur tient entre ses mains. La charge auto-référentielle permet dans ce texte de commenter le livre lu en mettant en évidence son dessein (comprendre la ville), sa méthode (écrire comme on enregistre des sons) et le placer sous les conseils et la bienveillance de quelques grands modèles que sont Joyce, Benjamin ou Borges.

Le lecteur de Vicente Luis Mora va trouver également ces procédés synecdochiques, qui poussent le récit devant le miroir et le contiennent tout entier ou en explique certains procédés dans *Alba Cromm* et dans *Quimera 322*.

À la page 124 d'*Alba Cromm*, la critique d'un essai recommandé par le magazine pastiché dans ce roman, illustre particulièrement cette spécularité. Le texte se situe indubitablement dans un cadre fictionnel : le nom de l'auteur de l'article (Anneo Mónadus) ainsi que celui de l'essai critiqué (Decira Nómalo), paru en 2014, nous le confirment. L'auteur y décrit un essai sur la littérature « égodique » qui engendrerait des romans allant au-delà de l'autofiction, dans l'omniprésence du moi de l'auteur au sein de la fiction : « A partir de una serie de libros de la primera década del siglo XXI, Decira Nómalo va diseccionando los elementos en que lo autoficcional se ve engullido por el yo del autor hasta caer de lleno en lo egódico, “allí donde el ego asfixia tumoralmente a las células narrativas sanas” » (*AC* : 125). À partir de la métaphore du cancer, le moi de l'auteur se développe dans le corps de la littérature, contaminant la narration. Vicente Luis Mora désigne dans ce texte à la fois sa propre production littéraire (« primeras décadas del siglo XXI »), *Alba Cromm* dont l'une des problématiques fédératrice est l'instabilité identitaire, mais également le versant plus théorique de son œuvre qui explore les manifestations du moi de l'auteur dans l'œuvre littéraire, comme en témoigne le titre de sa thèse de doctorat : *El yo penúltimo: Subjetividad y espejo en la literatura española de la posmodernidad (1978-2008)* et encore de nombreux articles parus dans le *Quimera 322* sur lequel nous reviendrons plus loin. Le développement argumentatif de ce texte s'accorde avec la critique journalistique la plus traditionnelle : rappel de l'œuvre précédente, mise en relation avec l'œuvre critiquée, exposition de la problématique et du corpus et phrase d'accroche

finale : « Un ensayo polémico y sugestivo, que recomendamos vivamente a los lectores de *Upman* » (*ibid.*). Si la modalité d'énonciation de ce texte est résolument fictionnelle et manifestement peu crédible (« Versión papel: 240 euros. Versión digital: 14 euros », *ibid.*), il semble que le discours véhiculé par ce texte soit, au regard de l'ensemble des préoccupations esthétiques de Mora, une proposition d'analyse du corpus littéraire de l'écrivain et ce « malgré » l'effet de fiction créé par le contexte d'apparition de cette section textuelle. La démarche de l'auteur critiqué n'est pas invraisemblable puisqu'elle s'inscrit dans la prospérité actuelle de l'autofiction, qui peut prendre les formes les plus diverses.

La critique d'un essai, qui a sa place dans *Alba Cromm* parce qu'il est un pastiche d'une revue, prolifère dans *Quimera 322*. L'un des textes de *Quimera 322*, mêlant fiction, autofiction et critique, nous semble révélateur d'une volonté constante de la part de l'auteur de mettre en scène la littérature en général, et la sienne en particulier, et de déployer sans jamais que l'autobiographie n'affleure, une écriture de soi. *Quimera 322* est un artefact qui présente l'anomalie d'être entièrement écrit par Vicente Luis Mora qui y invente sans (tout à fait) l'avouer une pléthore de journalistes, écrivains, poètes et critiques.

À la page 74, le lecteur peut lire une critique dévastatrice de *Circular 010 : Centro* de Vicente Luis Mora, un livre de 895 pages publié chez Seix Barral en 2010. Lázaro Ramos Prieto de Paula¹, auteur supposé de la critique, souligne le manque d'originalité et surtout l'extrême prétention de l'auteur du troisième volet du projet *Circular* : « El autor ha elegido para ello la fragmentación narrativa, técnica que ya venimos apreciando hasta el aburrimiento en los narradores que se presumen jóvenes y sólo imitan, sin saberlo, técnicas muy antiguas de escritura » (*Q322* : 74, article reproduit en annexe 24). L'utilisation de ce pluriel convoque sans le nommer le groupe d'écrivains mutants et fustige le manque de bagage culturel, d'innovation et même de jeunesse de ces auteurs, critiques qui reviennent très régulièrement dans la presse spécialisée. L'article progresse de manière conventionnelle en donnant à la fois des indications formelles et thématiques sur ce roman. Le lecteur apprend de cette œuvre inexistante, de la plume d'un critique inexistant, qu'elle aborde la dissolution de l'identité des personnages en privilégiant la dimension métafictionnelle (« su forzado originalismo metaficcional », « la marcada autoreferencialidad del proyecto Circular »,

¹ Le nom de ce critique, inventé comme la majorité de ceux qui apparaissent dans ce numéro, rappelle étrangement celui du critique et professeur à l'université d'Alicante Luis Angel Prieto de Paula.

ibid.). L'auteur insiste sur cette dimension à plusieurs endroits du texte, et désigne le rapprochement littérature/essai comme l'un des plus grands défauts de l'œuvre :

Circular 010, como otros tantos libros de Mora, peca de además de los defectos dichos de otro muy grave, consustancial a su modo de entender la literatura, y es el de entender la escritura literaria como un género muy próximo a la expresión de discursos teóricos. Mora no puede dejar de hacer crítica literaria incluso cuando está desarrollando prosa, y ello provoca un peso discursivo que lleva las más de las veces a hacer agua de sus propósitos narrativos (*ibid.*)

Dans un jeu complexe de multiples spéculations, Vicente Luis Mora réalise ici une auto-critique de l'un de ses livres inédits. Par la sévérité du ton, il expose en négatif les traits distinctifs de son propre travail. Même si le texte se termine par « [...] nos llevan a desaconsejar la lectura de la obra » (*ibid.*), la plupart des caractéristiques de sa poétique (fragmentarité, transgénéricité, appropriation et importance des nouvelles technologies) apparaissent, laissant toutefois la primeur à celle qui lui semble la plus importante : l'indistinction entre la critique et la littérature.

II.2 Mises en abyme et (post)posologie dans la trilogie *Nocilla*

Tout comme l'œuvre de Vicente Luis Mora, la littérature d'Agustín Fernández Mallo maintient une forte connexion avec l'élément théorique et notamment scientifique, comme nous avons pu le constater précédemment. La dimension métatextuelle par laquelle le texte se commente est également présente à travers de nombreuses images dont nous donnerons ici quelques exemples.

Dans *Nocilla Experience*, nous pouvons relever la description d'objets qui reproduisent la structure du roman, voire du projet *Nocilla*. Contrairement aux fragments citationnels ou à l'exposition de théories scientifiques ou technologiques, ces images s'incorporent dans les fragments fictionnels comme c'est le cas dans la phrase suivante : « El percebe es el único ser vivo que crece en una violenta frontera de la que recibe constantemente información del conjunto de todos los procesos naturales [de ahí su musculatura y su intenso sabor] » (*NE* : 111)

Cet extrait fait partie de la diégèse qui met en scène Antón, cet étrange pêcheur galicien de pouce-pieds, qui cherche à transmettre l'information contenue par des disques-durs hors d'usage aux crustacés, pour que ceux-ci soient plus savoureux. L'analogie entre ce singulier crustacé et le roman n'est, il faut le concéder, pas immédiatement perceptible. Pourtant, le choix des termes « frontera » et « información », peu adaptés à la description dudit crustacé mais en revanche fort utilisés par Fernández Mallo pour décrire sa pratique littéraire, met le lecteur sur la piste métafictionnelle. En décrivant ici le mode de vie du pouce-pied, ce crustacé qui ne peut se développer que sur les falaises exposées à de fortes houles, Fernández Mallo situe son texte dans les confins du roman, cette zone limitrophe qui permet l'échange permanent avec d'autres formes d'expression. La violence du milieu fait du pouce-pied et du roman, constamment contraints à s'adapter aux assauts extérieurs, une denrée rare dont la substantifique moëlle est difficile d'accès mais d'une saveur étonnante.

Les images relatives à la figure du hasard et de l'apparence aléatoire de certains phénomènes naturels sont également une manière d'exposer la structure singulière autour de laquelle s'articule l'écriture. Nous avons vu cet aspect dans le choix de la déambulation et de la dérive comme type de progression privilégié dans la première partie de cette étude. Les développements sur les théories de la relativité et du chaos déterministe participent aussi de cette spécularité. Nous ne reviendrons pas sur l'arbre à chaussures de *Nocilla Dream* déjà commenté puisque porteur de cette oscillation qui permet de faire bouger ensemble des éléments disparates. Nous nous contenterons de citer cette phrase qui apparaît à la page 96 de *Nocilla Experience* et qui nous semble illustrer par quatre fois la volonté de « mettre en abyme » afin de « faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre » (Dällenbach, 1977 : 16) :

Cada vez que llega a un cruce se decanta por un ramal al azar, y traza así un camino sinuoso que visto en mapa recuerda al de la carcoma en la pata de una cama con forma de continente americano [recientemente, alguien ha señalado su parecido con las circunvoluciones de un cerebro] (NE : 96).

Ce court extrait s'insère dans le fil narratif qui voit Harold quitter brutalement sa maison de Miami pour parcourir en courant les États-Unis. Ce texte concentre en une phrase quatre images qui reflètent la structure de l'œuvre : la course aléatoire de Harold, les marques de vermoulures sur le bois, le dessin accidenté du contour d'un continent et

le tracé compliqué des lobes du cerveau. Les dessins tortueux et zigzagant de ces formes dont les contextes d'apparition sont pourtant fort éloignés les uns des autres, sont autant d'analogies à la structure réticulaire qui portent ces récits : ce qui apparaît comme le fruit du hasard est en fait déterminé par le trajet du ver dans le bois, par les lois de la tectonique des plaques et de l'érosion ou encore par la complexité du système nerveux humain. Mais nous retrouvons également ces formes dans un contexte plus explicitement métalittéraire.

L'avatar de l'écrivain argentin Cortázar, le personnage de Julio, trouve dans les espaces blancs qui séparent les cartes postales, les notes et les photos accrochées sur le mur de sa chambre d'étudiant le fil qui conduira son œuvre littéraire à venir : « Descubrí una línea hasta entonces inapreciable que recorría sinuosamente ese collage de arriba abajo, pasando por determinadas fotos, letras, fragmentos, de manera que siguiéndola se te revelaba una composición hasta entonces oculta » (NE : 47).

Ce phénomène d'autoréflexivité, par lequel l'œuvre toute entière se retrouve « en miniature » dans le texte, renvoie à la poétique de l'auteur par un double sens que Luc Fraise explique en ces termes : « En matière autoréflexive, le *dessin* figure souvent un *dessein* de l'auteur, et inversement le *dessein* d'un personnage donne à voir le *dessin* de l'artiste [...] (Fraise, 2011 : 159). Les mises en abyme, et de manière plus globale les passages métafictionnels, sont autant de marques qui placent le roman non pas directement dans le genre de l'essai mais permet, par le biais de la réflexion, d'exposer une littérature qui met à nu ses procédés. Quel est donc le sens de cette obstination, constante dans les deux premiers volets, à retourner contre lui, comme face à un miroir déformant, le récit ? Ces incursions sont-elles des « explications » plus ou moins maquillées qui permettraient au lecteur de s'orienter dans les méandres du texte ?

Les incursions métafictionnelles s'imposent définitivement dans le troisième volet de la trilogie qui consiste, nous l'avons vu plus haut, à passer de la métafiction à l'autofiction par l'introduction du « je » et d'un personnage portant le nom de l'auteur. L'abondance de références culturelles, temporelles et géographiques qui renvoient à l'expérience personnelle de l'auteur ainsi que la cristallisation du récit sur les conditions d'élaboration de ce qui apparaît comme « El Gran Proyecto » sont autant d'indices métafictionnels. Toute la première partie de *Nocilla Lab* et, dans une moindre mesure, les deux parties suivantes, s'attachent exclusivement à décrire, sous le régime de cette modalité qui oscille entre fiction et autobiographie, la genèse du projet *Nocilla* et c'est en ce sens que nous proposons de parler d'une posologie du roman puisque l'appareil

métatextuel ajouté à cette longue digression auto-référentielle fonctionne comme un mode d'emploi ou une notice d'utilisation, certes dispersé et parfois cryptique, de ces trois romans.

Dans la mesure où cette partie auto-référentielle n'arrive qu'après les deux premiers volets et pour répondre à la « postpoésie » de Fernández Mallo sur laquelle nous reviendrons, nous pourrions aller jusqu'à parler de « postposologie ». Ce n'est en réalité pas directement à la question « comment lire ce livre ? » que la première partie de *Nocilla Lab* répond, mais à « quels en sont les ingrédients ? ». Les soixante-quatre pages qui la composent rassemblent une somme immense d'indications topographiques (Thaïlande, Sardaigne, Las Vegas), temporelles, personnelles (la vie quotidienne, la mort du chat, la complicité du couple) et culturelles (musique, livres, cinéma, télévision, architecture) qui s'accumulent donnant lieu au projet, « el Proyecto, nuestro Proyecto, como nos gustaba llamarlo, algo colosal que desde hacía años nos tenía más que ocupados » (*NL* : 15). Le lecteur est libéré dans cette première partie de la tréssautante fragmentarité des deux premiers volets mais doit se confronter à présent à ce flux ininterrompu, répétitif et embrouillé, dont l'absence de point ne laisse aucun répit. Tous les ingrédients nécessaires à ce projet sont exposés, mais jamais l'auteur ne précise en quoi il consiste réellement. Il n'est en tout cas jamais clairement assimilé à de la littérature, même dans le passage où l'on se rapproche le plus de la réalisation du projet. Tous les matériaux énumérés, transportés dans un étui de guitare Gibson Les Paul que le couple emmène partout, sont destinés à nourrir le grand Projet :

[...] servían de nutriente a nuestro Proyecto, cosas que habíamos visto y leído sin cesar en nuestra casa, verano e invierno, cosas que nos insuflaban no ideas propiamente dichas pero que sí creaban una atmósfera para la gestación de todo cuanto vino, un cerro de intimidad, porque antes de nada, antes de sacar papel, cartabones, programas, antes de enchufar los Mac y confeccionar programas, antes de preparar las cámaras de fotos, los mecheros, los cigarrillos [...] (*NL* : 49-50)

Le projet ne consiste pas à écrire un roman, mais à « confectionner des programmes » et c'est en réalité en n'assignant jamais à la trilogie l'étiquette roman ou même littérature que l'écrivain donne au lecteur la principale clé d'une œuvre qui ne prétend pas à la classification générique et qui surgit d'une recherche fondée sur une

multitude de facteurs. L'importance de l'exposition de ce projet en train de se faire, se double de la modalité réflexive que Fraisse nomme la « mise en scène du phénomène littéraire » (Fraisse, 2011 : 167). L'exhibition plus ou moins camouflée tout au long de la trilogie de cette dimension réflexive et explicative se justifie donc par cette démarche intuitive d'un écrivain qui explore, à partir de sa propre perception du monde, et sans déterminer de méthode au préalable, les territoires de la fiction.

Lors d'un entretien accordé au journaliste Jordi Corominas i Julián pour *Revista de Letras*, l'écrivain se qualifie lui-même de chercheur poétique (« investigador poético »), il y affirme ne pas prévoir ou programmer une œuvre avant de l'écrire¹ et penche davantage pour la recherche, l'expérience et l'exploration de paradoxes : « Me gusta investigar, conocerme, seguir caminos poéticos desconocidos, ponerme a prueba... » (Corominas, 2010).

Les analyses précédentes sur les abords du texte mutant et de l'art conceptuel, un art qui privilégie la démarche réflexive à l'œuvre finie, viennent confirmer cette focalisation sur les procédés, les matériaux et les principes qui forgent l'œuvre. Luc Fraisse achève un article sur l'autoréflexivité par des mots qui semblent particulièrement adaptés à l'abord de l'essai et à la dimension réflexive détectée dans le roman mutant :

L'intention créatrice y est en fait aperçue de plus près, parce que récoltée à même le texte et émergeant en même temps que le texte, comme si était abolie la frontière virtuelle qui sépare une théorie de ses mises en pratique. À la faveur d'une démarche de type poétique et non démonstratif, l'auteur s'accorde les bénéfices d'une approche tâtonnante, contradictoire, à demi obscure de l'acte créateur qu'il cherche ce faisant à dire, voire à éclaircir (Fraisse, 2011 : 167).

La frontière entre la théorie et la mise en pratique est effectivement abolie dans le roman mutant, pourtant ces « intentions créatrices » dont parle Fraisse sont également détectables hors du roman, notamment au sein de l'appareil critique produit par les auteurs. L'analyse de l'ensemble de ces textes publiés dans des revues ou collections

¹ Interrogé à propos de l'ordre des fragments des trois volets de la trilogie, il précise dans ce même entretien : « es verdad que están más o menos ordenados según yo iba descubriendo y escribiendo el propio libro ». La découverte et la recherche sont effectivement selon l'écrivain essentielles à sa pratique littéraire.

réservées à la critique va nous permettre de donner un éclairage supplémentaire à l'intrication fiction/essai dans le roman mutant.

III. Épitexte : le roman hors du roman

Au sein de l'appareil herméneutique susceptible de fournir au lecteur les outils qui lui permettront d'aborder l'œuvre dans toute sa complexité, il faut également compter certains énoncés qui ne se trouvent pas dans le livre mais qui le commentent depuis l'extérieur. Il s'agit, selon la terminologie genettienne, de l'épitexte, dont il donne la définition suivante :

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc anywhere out of the book, n'importe où hors du livre [...] (Genette, 1987 : 346)

Au sein de l'étude de ces « seuils » du roman, le théoricien de la littérature distingue l'épitexte auctorial et allographe. C'est la première catégorie qui va ici nous intéresser puisque c'est bien le rapport de l'écrivain à son œuvre qui nous occupe. De la critique allographe, nous dirons simplement qu'elle se compose en majorité de critiques publiées dans les suppléments littéraires de quelques périodiques, de revues spécialisées et d'articles de blogs et que la critique universitaire s'est intéressée jusqu'à présent à ces auteurs dans quatre thèses de doctorat dont deux sont en préparation¹ ainsi que quelques

¹ Les thèses publiées sont celles de Jara Calles « Literatura y nuevas tecnologías: aproximación estética al modelo español de principios de siglo (2001-2011) » soutenue à Salamanque en 2011 et celle de Jesse Barker, soutenue à Vancouver en 2011 (« No place like home : virtual space, local spaces and Nocilla fictions »). Les thèses de Roxana Ilesca (« Agustín Fernández Mallo : propositions pour une nouvelle (post)poétique narrative ») dirigée par Georges Tyras à Grenoble et « Les voies de la poésie espagnole actuelle (1990/2010) : marginalités, hybridations, porosités et intermedialités » de David Gondar, dirigée par Isabelle Reck à Strasbourg, sont en préparation.

colloques et séminaires¹ sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude.

C'est à l'épitéxte auctorial que nous nous intéresserons ici et plus précisément à deux essais critiques, *Postpoesía* (Alfaguara, 2009) d'Agustín Fernández Mallo et *Lectoespectador* (Seix Barral, 2012) de Vicente Luis Mora².

III.1 Épitéxte auctorial

Ces deux essais, qui abordent la culture contemporaine en général et la littérature en particulier, ne prétendent pas être des modes d'emploi nécessaires à la compréhension de l'œuvre romanesque des auteurs. Les auteurs n'y mentionnent jamais directement leurs propres œuvres littéraires et analysent certaines pratiques contemporaines sans faire allusion à leur travail de romanciers. Un certain nombre d'indices nous portent cependant à croire que loin d'être complètement détachés des romans, ces essais sont, au contraire, en étroite collaboration avec eux, comme si le même projet avait à la fois un pendant littéraire et un pendant théorique. Il nous faudra donc comparer certaines des propositions théoriques exposées dans les essais, aux pratiques de création mises en œuvre dans les romans du corpus afin de déterminer le degré de proximité de ces deux pôles d'écriture.

III.1.1 La *postpoesía* dans les romans de Fernández Mallo

La volonté de lier les théories exposées dans *Postpoesía* et les propositions esthétiques mises en œuvre dans la trilogie apparaît très clairement dans les dernières

¹ Nous reviendrons sur ces aspects mais nous pouvons d'ors et déjà mentionner le projet de Christine Henseler, professeur à l'université de Cornell aux États-Unis dont les publications sont disponibles sur son site : <http://hybridstoryspaces.weebly.com/> (consulté le 23/08/12).

² Le reste de leur production critique et notamment les articles parus sur leur blog sera analysé dans la troisième partie. Nous avons fait le choix de ces deux essais car *Postpoesía* est le seul ouvrage théorique de Fernández Mallo paru à ce jour et *El lectoespectador*, sans apporter de propositions réellement nouvelles, est une synthèse des réflexions évoquées dans son blog et développées dans les essais publiés précédemment.

pages des deux premiers volets dans lesquelles on peut lire : « El así denominado *Proyecto Nocilla*, constituido por *Nocilla Dream* y las sucesivas *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, responde a la traslación de ciertos aspectos de la poesía postpoética al ámbito de la narrativa » (ND : 221) et « *Proyecto Nocilla* corresponde al intento de trasladar ciertos aspectos de la poesía postpoética, que un día teorice, al ámbito de la narrativa » (NE : 205). Dès l'introduction de *Postpoesía*, l'auteur insiste sur le fait que l'écrit proposé n'est en rien académique mais qu'il est au contraire le réceptacle de propositions en cours de formation, un laboratoire « siempre incompleto y más lleno de fragmentos que de sistematología » (Fernández Mallo 2009 : 13). Il affirme encore que l'étude proposée ne prétend pas apporter des résultats fixes et parfaits puisqu'il s'agit de « una investigación por inducción analógica, en absoluto científica al uso » (Fernández Mallo 2009 : 14). Il souhaite même bonne chance au lecteur et engage celui qui ne trouve pas son intérêt dès la première partie de l'essai à abandonner sa lecture. Pourquoi donc tant de précautions ?

Fernández Mallo, contrairement à Vicente Luis Mora, n'est pas issu du monde littéraire ou universitaire et se maintient généralement à l'écart de celui-ci mais il vient pourtant fustiger depuis cet essai publié chez l'un des plus grands éditeurs espagnols de théorie (et de fiction)¹, les pratiques des critiques, poètes et romanciers qui occupent le « noyau » de la littérature espagnole. Sans donner beaucoup d'exemples de la littérature ou de la poésie qui correspondrait à ce qu'il nomme la « postpoesía », sans citer ses propres œuvres, nous allons voir comment, malgré tout, Fernández Mallo propose implicitement comme modèle poétique innovant sa propre pratique créative. Nous ne nous arrêterons pas sur les analogies théoriques qu'il pose entre l'écriture poétique et les arts ou la science dans la mesure où nous avons déjà cité, au fil de cette étude, plusieurs passages de cet essai relatifs à ces aspects. Nous nous bornerons à mettre en regard certaines de ses propositions conceptuelles et ses éventuelles mises en pratique poétiques.

Le cadre théorique général qu'il brosse en vue de tracer les contours de la postpoésie consiste à remplacer les notions d'évolution, de progrès et par conséquent le déroulement linéaire de la trame narrative au profit de ce que Fernández Mallo nomme la « Metafísica del chicle », schéma de pensée qui envisage l'ensemble des manifestations de la réalité comme une masse d'informations infiniment transformable :

¹ Fernández Mallo a été finaliste du prix *Anagrama de ensayo* en 2009 avec *Postpoesía*.

[...] el objeto por antonomasia que ha conseguido desprender de él al tiempo, el paradigma de lo infinitamente transformado sin degradación o pérdida porque no se atiene a tiempo alguno salvo al que él mismo funda y destruye en este perpetuo amasarse entre la lengua y los dientes; lo que cambia pero no evoluciona según un patrón de línea (Fernández Mallo 2009 : 47).

Nous trouvons dans la trilogie *Nocilla* un écho de cette proposition malléable, suffisamment élastique pour tolérer de multiples applications chez les deux personnages dont la matière première de leur œuvre est le chewing-gum. Deek (*ND* : 27) en fait de petits cadres et Jodorkovski les peint sur l'asfalte (*NE* : 37). L'élasticité, la métamorphose continue du chewing-gum maché permet l'analogie avec cette écriture capable de se nourrir d'une grande quantité de matériaux allogènes (non-textuels, non-littéraires, non-originaux), de subir par conséquent nombre de métamorphoses par rapport à sa forme originale, sans pour autant se défaire de son identité littéraire. Si l'œuvre ne se défait pas de son identité littéraire, elle s'en éloigne, se situant dans les périphéries littéraires peuplées d'objets poétiques hybrides.

La notion d'« extrarradio » est effectivement centrale dans la conception poétique et même artistique de Fernández Mallo qui affirme encore dans son essai :

Si hay algo que comparten las disciplinas que realmente pueden denominarse contemporáneas, es la indefinición a la hora de identificarlas, nombrarlas, estructurarlas, catalogarlas. Esas zonas indefinidas es lo que comúnmente llamamos extrarradios. Un concepto fundamental y progenitor en la evolución de las artes. (Fernández Mallo, 2009 : 93)

La périphérie, la marginalité, le hors-lieu ou le non-lieu sont des thématiques, nous l'avons vu, essentielles dans la mise en place du cadrage référentiel ou devrions-nous dire, vu les circonstances, du décadage référentiel de la trilogie. Au niveau de l'économie globale du récit, reflétée entre autres dans les conditions de vie du pouce-pied, la poétique de Fernández Mallo ne peut se développer que dans cette zone frontalière violemment exposée et perméable à d'autres arts. C'est ce que nous appelons ici la littérature de l'abord.

Dans le chapitre neuf intitulé « Rizoma », Fernández Mallo se rend expressément tributaire de la théorie développée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* en reproduisant de longs extraits de l'introduction. Ce système, décrit comme un nouveau paradigme conceptuel, est susceptible de s'ériger en modèle poétique ou postpoétique qui s'articulerait autour d'une « teoría de redes » (chapitre 7). La théorie des réseaux décrite par Fernández Mallo ne concerne pas la structure interne de l'œuvre à proprement parler mais plutôt le fonctionnement global de l'institution postpoétique par rapport au système qu'il nomme orthodoxe : « En este sentido, la red poesía postpoética va del poema (centros muy conectados) al *establishment* (periferias que para la poesía postpoética se hallan muy poco conectadas), teniendo como punto intermedio los diferentes ámbitos de una sociedad desarrollada » (Fernández Mallo 2009 : 163). On note par conséquent un grand intérêt pour les structures réticulaires, capables de se déployer à plusieurs niveaux.

Ces théories réticulaires, qui se reproduisent telles des fractales au niveau de l'œuvre, de la trilogie, et d'un hypothétique système d'organisation postpoétique, apparaissent sous la plume de Juan Bonilla dès le prologue de *Nocilla Dream*. La figure du réseau qui met en relation des éléments éloignés sans suivre une structure linéaire a effectivement été désignée comme analogon de l'œuvre littéraire de Fernández Mallo. Nous avons vu comment le fonctionnement réticulaire, malgré son chaos apparent, impliquait une forte cohésion de l'ensemble par le biais de tout un appareil combinatoire de correspondances et d'échos. Ces développements qui rendent l'essai et son pendant créatif cohérents entrent néanmoins en contradiction avec certaines des déclarations publiques de l'auteur qui prétend ne rien programmer¹ et se laisser aller par la dérive scripturale. Nous pouvons donc trouver de nombreuses similitudes entre les propositions de postpoesía et l'œuvre littéraire mais il faut cependant rester prudent quant au statut partial d'un discours d'auto-critique dissimulé.

Pour finir nous avancerons que cet échange entre la littérature et la théorie poétique de Fernández Mallo est un mouvement mutuel puisqu'au delà de la contiguïté image/textes et du caractère fragmentaire de cet essai, nous pouvons remarquer une pratique d'appropriation qui s'étend sur trois pages (41-44) reproduisant un extrait de

¹ Lors d'un entretien déjà cité avec le journaliste Jordi Corominas qui interroge Fernández Mallo sur les réflexions qui précèdent l'écriture, l'écrivain affirme qu'il ne calcule rien à l'avance et se laisse porter par l'écriture : « Es como dejarse llevar por el momento, como si sonara una música que llamaba. No fue algo pensado en absoluto, como quien escucha música o compone un tema » (Corominas, 2010), ce qui, selon nous, n'est pas compatible avec la mise en place d'une structure réticulaire à moins que celle-ci ne se construise de manière intuitive et totalement inconsciente, ce dont nous doutons.

l'essai *Singularidades* de Vicente Luis Mora, ce qui confirme par ailleurs les affinités plus théoriques qu'esthétiques entre ces deux écrivains. Tout comme les romans, cet essai s'éloigne indéniablement de la pratique conventionnelle de l'exercice essayistique et cette désunion est évidente dans l'usage d'abréviations dans deux des titres de chapitres « Demo práctica » ou par la méprise de la « distinction » de la sphère littéraire, avec des propositions transdisciplinaires farfelues dont la « metafísica del chicle » est un exemple auquel nous pouvons ajouter le chapitre intitulé « los nuevos métodos médicos de diagnóstico por imagen como metáfora de la postpoética ». La distance avec l'exercice académique est au demeurant annoncée dès le sommaire organisé autour de l'image d'un œuf au plat (voir annexe 24).

Ces extravagances ne sont pourtant jamais complètement infondées puisque l'organisation de l'œuf au plat, comme les romans et les essais de Fernández Mallo a un centre (le jaune) qui reflète l'extérieur (porosité des frontières), des cavités en plusieurs endroits (modèle rhizomatique) et des bords marqués par des zones plus ou moins sombres (notion de périphérie).

III.1.2 Le *lectoespectador* dans les romans de Vicente Luis Mora

Dans son dernier essai, Vicente Luis Mora décrit une littérature naissante qu'il a baptisée dans d'autres textes « Pangea » et qui se développe dans un univers textuel composite dans lequel peuvent et doivent cohabiter texte, images et sons. Ces lectures visuelles transformeraient le lecteur en « lectoespectador » capable de lire des écrans et d'interagir avec eux notamment à partir de matériaux « textovisuels » disponibles en ligne, dans un rapport de fluidité entre les différents médias. Les bouleversements de la pratique d'écriture et de lecture touchent aussi, selon Mora, la critique spécialisée qui doit également adapter ses outils d'analyse. Selon lui, la critique reste souvent peu disposée à modifier son approche du texte mais ce n'est pas la seule raison qui pousse certains écrivains à « compléter » leur production narrative par des articles ou des essais théoriques :

Escritores de uno y otro lado del charco, como Heriberto Yépez, Damián Tabarovsky, Eloy Fernández Porta, Cristina Rivera Garza o Juan José Mendoza dividen su trabajo escrituario entre obras creativas y ensayos que crean un

marco teórico amplio, dentro del cual pueden ser también entendidas, por supuesto, sus respectivas obras. Entiendo que el motivo por lo que lo hacen, o lo hacemos, es precisamente porque compartimos esa insatisfacción que corroía a los artistas conceptuales como Kosuth o Graham, y que han heredado algunos de sus sucesores como Mark Amerika o Loss Pequeño Glazier (Mora, 2012 : 117).

Mora admet immédiatement après cet extrait le danger qui consiste à critiquer « en direct » sans aucune distance historique et nous ajoutons, sans la distance de l'objectivité, mais Mora considère comme plus dangereux encore de ne pas le faire et de laisser des objets littéraires sans pensée critique, abandonnés à la mode, l'avis et l'éphémère (« Es más preciosa una idea equivocada que ninguna », Mora, 2012 : 118).

L'appareil critique produit par des auteurs écrivains de romans participe également à la compréhension des univers esthétiques de ces fictions en mettant en place une certaine continuité entre littérature et théorie. Notons que l'écrivaine mexicaine citée par Mora, Cristina Rivera Garza, a publié en 2007 un essai intitulé *La novela según los novelistas* (México: Fondo de Cultura Económica) dans lequel des écrivains exposent les concepts, les théories qu'ils adoptent ainsi que leur mise en pratique dans le roman. Il est intéressant de noter comment Mora se place dans une « tradition » hispanique d'écrivains auteurs de romans autant que d'essais. Il s'inscrit dans cette tendance par cette première personne du pluriel « lo hacemos », « compartimos » dans une sorte d'auto-légitimation de son propre travail. Il nous faut voir à présent si, comme Mora le prétend dans cet essai, les propositions qu'il expose sont les fondements d'une théorie esthétique globale ou si au contraire, les caractéristiques qu'il énonce dans cet essai ou d'autres articles théoriques peuvent être considérées comme le versant théorique de ses romans.

Nous proposons de nous appuyer sur quelques propositions avancées dans les articles parus dans le *Quimera* 322 et notamment dans les interviews dans lesquelles interagissent un journaliste et un écrivain autour de l'œuvre de ce dernier, tout trois inventés par Vicente Luis Mora. Ces textes, publiés dans une revue sérieuse, feignent d'être factuels mais ne le sont pas, pourtant, cela signifie-t-il que le discours qu'ils véhiculent soit faux ? Dans un article publié dans *El País* le 24/09/2010, « La revista *Quimera* juega a ser un 'hoax' de internet en papel », la journaliste Delia Rodríguez affirme que le numéro 322 de *Quimera*: « Es falsa de la primera a la última página ». Il

nous faut donc mesurer le degré de fictionnalité des articles critiques de ce numéro afin de savoir si les propositions esthétiques avancées ont un écho à la fois dans l'œuvre romanesque et théorique de Vicente Luis Mora.

Des deux entretiens publiés dans ce numéro, la première est accordée par l'écrivain Lorenzo Ibaterra à la journaliste Magda Gutiérrez Ruiz pour son premier livre de contes *Atmósfera cero*¹ dans lequel il revendique une littérature « teleoeconómica » qui explore les influences de l'économie sur l'identité humaine. Malgré cette proposition quelque peu étonnante, l'écrivain défend une position de liberté face aux conventions génériques qui trouvent un écho dans celles de Mora lui-même : « Respecto a la metaliteratura, en realidad toda metaliteratura es fantástica (otra aserción dogmática, no sé cuántas van), ya que juega con las ideas como si fueran personas, dándoles vida y corporeizándolas » et plus loin : « Una vez que tenemos un espacio narrativo qui viola las convenciones, no hay necesidad de mantener la integridad de los cuerpos ni la identidad de las ideas » (Q322 : 9).

À travers ces deux citations nous retrouvons l'importance du retour sur elle-même de la littérature par les procédés métafictionnels que nous avons considérés comme essentiels dans l'œuvre fictionnelle de Mora. Dans la deuxième citation, nous reconnaissons la thématique de l'instabilité identitaire des personnages tant dans *Circular 07* que dans *Alba Cromm* mais également la transgénéricité de *Circular 07* qui permet la désincarnation des personnages, laissant la place au protagonisme de la ville

Le deuxième entretien, intitulé « Mi cara no es importante », s'intéresse à Yolimar Ford-Echeverría, une jeune écrivaine états-unienne qui écrit en espagnol. Elle proteste contre l'idée d'une écriture nationale, préférant se placer dans une dynamique interculturelle :

Siempre me dicen que soy rara porque no hablo ni de inmigración, ni de narco, ni de violencia en las calles. Y lo hago para demostrar que el español no es una lengua que deba estar confinada en los arrabales de la sociedad, sino que es útil para hablar sobre cualquier tema y desde cualquier lugar (Q322 : 51).

Vicente Luis Mora a déjà écrit sur la question de la perennité de la notion d'écriture nationale dans plusieurs articles et notamment « Narrativa glocal en

¹ Ce titre rappelle le titre du roman de Javier Fernández *Cero absoluto*, publié en 2005 chez Berenice et proche du genre de la science-fiction.

castellano » dans lequel il évoque un certain nombre d'ouvrages littéraires qui ne se rattachent pas directement à une seule tradition culturelle ou territoire géographique, proposant ainsi le terme de « littérature transnationale ». Il souscrit à l'idée selon laquelle un auteur n'est pas condamné à parler de son entourage immédiat ou d'origine et cite en ce sens l'écrivain mexicain Jorge Volpi : « quizás la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica – o al menos no tiene por qué indicar – que esté fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo » (*Quimera* 313 : 39). Ces propositions « transnationales » ont donné lieu à l'absence de localisation géographique de *Alba Cromm* mais aussi au mélange culturel qui y réside (Lesmer est états-unien, Ezequiel Martínez est argentin et Alba Cromm elle-même est d'origine allemande). Nous avons vu également comment, malgré la surlocalisation de *Circular 07*, les descriptions des périphéries de Madrid devenaient transposables à n'importe quel espace périurbain.

L'histoire de la littérature nous apprend qu'au cours du XX^{ème} siècle, de nombreux livres sont accompagnés de ce que l'on pourrait nommer un mode d'emploi. C'est le cas de *Rayuela* de Julio Cortazar ou des contraintes énoncées au seuil des textes de l'Oulipo. Malgré les affinités évidentes entre ces ouvrages et ceux qui sont l'objet de cette étude, nous ne sommes pas avec le roman mutant face aux mêmes enjeux. La dimension théorique pénètre véritablement ces fictions par un cadre théorique extérieur et par son incursion dans le corps même du récit.

Ce projet esthétique à double tranchant qui consiste à « contaminer » l'œuvre littéraire de remarques théoriques et de surcroît l'accompagner par l'essai d'un cadre théorique qui la commente sans la nommer, est l'apanage d'une œuvre littéraire dont la composante expérimentale ou conceptuelle est essentielle. Il semble en effet que le dispositif littéraire, en d'autres termes la ou les techniques de création mises en œuvre supplantent le résultat ou l'objet littéraire créé. La notion de projet semble par bien des égards prévaloir sur « l'objet fini » qu'est le roman, qui ne propose pas la découverte d'univers fictionnel clos mais s'attache plutôt à problématiser l'espace (culturel, social, politique et économique) actuel dans le but d'inciter le lecteur à produire une réflexion sur celui-ci.

De nombreux romanciers se sont adonnés à l'activité critique et théorique, notamment depuis le début du siècle dernier et nous comptons parmi les plus célèbres les essais de critique littéraire de Jean-Paul Sartre, mais aussi ceux de Georges Bataille,

de Maurice Blanchot ou d'Antonin Artaud. Le dialogue avec l'œuvre peut être aussi interne comme en témoigne l'article sur la dimension essayistique dans l'œuvre de Marcel Proust déjà cité. Chez des auteurs plus éloignés dans le temps, la dimension théorique se manifeste très souvent dans leur correspondance (celles de Flaubert ou de Zola sont riches en commentaires théoriques) ou leur journaux intimes (les *Cahiers* de Paul Valéry par exemple). Malgré ces précédents, nous nous trouvons avec le roman mutant face à une intrication fiction/théorie telle, que nous ne pouvons que placer ces textes parmi les récits de fiction qui déplacent leur siège, de la fable vers la pensée.

Le parcours d'analyse que nous venons de traverser a plusieurs fois conduit à emprunter des chemins de traverse, menant à explorer des domaines éloignés de celui qui a motivé ce travail. Il semble à présent évident que le risque à la fois de dispersion et d'approximation que constitue le fait de s'entretenir d'art, de musique, d'architecture ou de sciences physiques au beau milieu d'une étude consacrée au roman, s'avère indispensable à l'appréhension à la fois ponctuelle et globale du corpus d'étude. Comment d'ailleurs se dispenser de cette démarche pluridisciplinaire si les glissements, les dérives, les inclusions, les abords et les débords que nous avons évoqués sont inhérents à tout roman « indiscipliné » comme le fait remarquer José Carlos Mainer : « El rasgo principal de las novelas es su condición flexible, su capacidad inclusiva y hasta su voracidad con respecto a los géneros limítrofes y a todo cuanto se proponga como representación de la realidad » (Mainer cité par Sobejano, 2003 : 110).

Ces romans présentent, chacun à leur manière et à des degrés différents, une dynamique centripète qui jette de nombreux ponts vers l'extérieur. Ce phénomène fragilise d'une part la cohésion de l'ensemble du texte et donc sa cohérence mais aussi son statut de roman, toujours sur le point de lui être retiré. La voracité de ces textes, capables de tout absorber au point d'adopter les formes des sphères qu'ils fréquentent, permet, selon le point d'où on se place, de pénétrer dans le livre comme on pénètre dans une salle d'exposition, de lire le texte comme on écoute un morceau de musique, de s'y mouvoir comme dans une ville ou encore de s'y émouvoir en décryptant une formule mathématique. Ces aspects, ainsi que le frottement avec le genre essayistique, nous

conduisent à ce que Michel Foucault nomme une « pensée a-catégorique », qu'il définit comme une revendication de différence et de liberté :

Pour libérer la différence, il nous faut une pensée sans contradiction, sans dialectique, sans négation : une pensée qui dit oui à la divergente ; une pensée affirmative dont l'instrument est la disjonction ; une pensée du multiple – de la multiplicité dispersée et nomade qui ne limite et ne regroupe aucune des contraintes du même ; une pensée qui n'obéit pas au modèle scolaire (qui truque la réponse toute faite), mais qui s'adresse à d'indissolubles problèmes ; c'est à dire à une multiplicité de points remarquables qui se déplace à mesure qu'on en distingue les conditions et qui insiste, subsiste dans un jeu de répétitions. (Foucault, 1994 : 90).

Mais que construit une pensée sans contraintes, sans attaches, sans cadres ? Les nombreux passages théoriques ainsi que les essais qui accompagnent ce corpus révèlent qu'à travers leur littérature, ni Vicente Luis Mora ni Agustín Fernández Mallo, ne visent à déstructurer la pensée, à détruire tout discours rationnel et toute logique mais qu'ils s'attachent au contraire à signifier un cheminement de la pensée qui progresse en se nourrissant d'aliments divers. Tout porte à croire qu'ils tentent non pas de briser ou d'anéantir toute convention mais de trouver le moyen de les traverser pour combiner, ajuster leur discours à la réalité environnante.

C'est selon le schéma sémiosphérique, central dans l'œuvre théorique de Youri Lotman, par ce contact avec les autres sphères sémiotiques et les transformations qui en découlent que ces romans, que nous pouvons placer dans cette nébuleuse qui ceint la sphère littéraire, s'approprient les spécificités d'autres systèmes d'expression.

La poétique de l'abord fonctionne dans ces textes sous le régime de la coïncidence c'est-à-dire d'une rencontre ponctuelle et presque fortuite qui se manifeste dans le large réseau interdiscursif (allusion, citation, évocation d'un grand nombre d'artistes ou de courants esthétiques). La répétition de ces prises de contact donnent lieu à une véritable conversation entendue dans son acception étymologique de mouvement vers l'extérieur (« se tourner vers »), dont l'échange laisse des marques indélébiles, rendant le texte mutant capable de transformer et de revendiquer les postulats allogènes en adoptant leur langage : celui de l'appropriation, du collage, du bruitisme, du sampling, du constructivisme, de l'image ou des formules scientifiques.

La dynamique de l'abord implique un certain nombre de modifications internes au roman exposé aux houles du réel. Ces romans ne sont pas des entités isolées, ils entrent en dialogue avec les sphères qui les ençoignent et ces abords vont provoquer également un certain nombre d'altérations sur le règlement des instances qui font du roman un outil de communication. C'est en ce sens que le travail de création de l'auteur, l'édition et la diffusion de l'objet livre ainsi que le travail de réception du lecteur vont constituer l'objet de la troisième partie de cette étude.

TROISIÈME PARTIE

PRAGMATIQUE DE L'ÉCRITURE MUTANTE : ÉCRIVAINS, LIVRES, LECTEURS

C'est par paresse, je suppose, que le monde se ressemble d'un jour à l'autre.
Aujourd'hui, il avait l'air de vouloir changer. Et alors tout, tout pouvait arriver.

Jean Paul Sartre, *La nausée*

Introduction : littérature et environnement

L'étude des particularités structurelles et thématiques d'un ensemble de textes représentatifs de la production romanesque espagnole la plus récente, nous a menés à constater que cette pratique de la littérature se nourrissait de langages allogènes, dans un échange permanent avec d'autres disciplines. Les différentes transgressions qui s'opèrent au niveau de l'organisation du récit ainsi que les glissements multiples vers d'autres systèmes sémiotiques engagent des évolutions au sein des organisations structurelles et thématiques du fait littéraire, mais perturbent également les instances qui font de l'écriture littéraire un objet culturel défini par Robert Escarpit comme « le résultat d'une série de productions opérées par divers filtres sociaux, économiques et culturels dans les projets que les écrivains ont menés jusqu'au stade de l'écriture » (Escarpit, 1970 : 32). La littérature, tout comme l'ensemble des manifestations culturelles, est effectivement indissociable du contexte socioculturel avec lequel elle dialogue, dans un jeu d'influences mutuelles.

Le réel – et par là nous entendons les coordonnées économiques, sociales et culturelles sous lesquelles nous vivons actuellement – entend se présenter dans toute sa complexité dans les romans de ce corpus, qui absorbent et assimilent ce qui vient de l'extérieur. Mais ce mouvement est double puisqu'à son tour, cette manière singulière de « faire de la littérature » rejaillit sur la figure de l'auteur, la pratique de lecture et le livre en tant qu'objet.

Afin d'aborder ces textes dans toute leur complexité, il convient donc à présent de les considérer comme appartenant à « tout un monde social, qui redéfinit le sens des demandes ou des commandes et assigne aux habitus des producteurs leurs lieux d'application en leur imposant l'espace des possibles dans et par lesquels ils se réalisent et passent à l'acte » (Bourdieu, 1991 : 16).

Dans une « préoccupation environnementaliste » (Ory, 2004 : 14) et afin d'accroître l'intelligibilité du fait littéraire, nous avons donc choisi d'intituler « Pragmatique du roman mutant », la troisième et dernière partie de cette étude, dont l'objectif sera de déduire des propriétés formelles du texte littéraire, les éventuelles mutations sur l'environnement du roman. En sémiologie, la pragmatique désigne l'étude des signes en situation et c'est effectivement non seulement dans sa manifestation sémantique mais aussi comme un discours et donc un acte de communication

dynamique entre un émetteur (écrivain) et un récepteur (lecteur) permis par un objet, le livre, dont les propriétés matérielles sont influencées par tout un ensemble de facteurs extérieurs, que nous nous aborderons à présent le corpus d'étude. Nous nous situerons par conséquent à la croisée des chemins entre, d'une part, ce que Dominique Maingueneau nomme « la pragmatique du discours littéraire » (Maingueneau, 1990), qui privilégie notamment l'approche textuelle comme un acte d'énonciation, mettant en mouvement les instances autoriales et lectorielles et, d'autre part, les principes de l'histoire culturelle (Bourdieu, Chartier, Ory) qui nous permettront de travailler sur la production, la diffusion et la réception de l'œuvre littéraire et ainsi porter notre attention « tant sur les représentations elles-mêmes que sur les stratégies mises en œuvre par les différents groupes pour imposer leur vision du monde ou bien pour détourner celles qui leur sont imposées » (Chainais, 2006 : 5).

Chapitre 1

Mutations de la figure de l'écrivain

Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora insèrent dans leurs livres des images, des photos, des SMS ou des cartes, ils citent, s'approprient et détournent des concepts, des pratiques et productions culturelles existantes. Qu'en est-il donc de leur statut d'écrivain ? Il nous semble dans ces conditions indispensable, avant de mesurer les éventuelles évolutions de l'instance auctoriale, de rappeler brièvement l'évolution de la notion d'auteur – et particulièrement celles d'autorité, d'authenticité et d'aura – afin de pouvoir situer plus précisément les pratiques des écrivains de ce corpus au sein de l'histoire culturelle.

Dans *Le littéraire et le social*, Robert Escarpit propose d'envisager l'histoire de l'humanité à partir de trois niveaux de culture successifs : la phase cléricale (ou initiatique), démocratique (ou élitare) et enfin laïque (ou de masse). Dans ce schéma, l'imprimerie représente l'avancée technologique ayant permis le passage d'une culture initiatique, dans laquelle les clercs étaient les seuls détenteurs du savoir écrit, à une culture élitare dans laquelle le lettré remplace le clerc. L'élite des lettrés constitue ce qu'on appelle « la littérature » puisque ce mot désigne jusqu'au début du XIX^{ème} siècle la culture du lettré : on ne fait pas de littérature mais on en a. La création des académies de langues¹ facilite le passage de la phase cléricale à la phase laïque de la réglementation du langage. Si la plupart des ouvrages médiévaux sont anonymes, c'est également avec l'invention de l'imprimerie que le livre est assigné à un auteur. Selon Roger Chartier, associer une œuvre à un nom propre est un processus qui se banalise pendant la Renaissance, l'âge classique et les Lumières. La « naissance de l'écrivain » a lieu au XVII^{ème} siècle (Alain Viala, 1985) puis il accède à la fin du XVIII^{ème} à son « sacre » (Paul Bénichou, 1996). En France, on reconnaît des droits à l'auteur avec les décrets révolutionnaires de 1791. Il devient alors le père du texte et en est responsable idéologiquement et juridiquement. Il est la source unique et originale de l'œuvre. Le XX^{ème} siècle a été celui du passage de la culture élitare à la culture de masse qui a

¹ La création de l'Académie Française date de 1635 et celle de la *Real Academia Española* de 1713.

remplacé le lettré par l'intellectuel¹. La projection sociale de l'écrivain oscille entre la figure du poète solitaire enfermé dans sa tour d'ivoire et celui de l'intellectuel engagé dans son temps. À la fin du XIX^{ème}, l'autorité de l'écrivain se fissure déjà et Charles Baudelaire en témoigne dans le poème 46 du *Spleen de Paris* intitulé « Perte d'auréole » :

Eh ! Quoi ! Vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu ! Vous, le buveur de quintessences ! Vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, **mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser.** J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! (Baudelaire, 1987 [1869] : 173, nous soulignons)

Baudelaire manifeste dans ce poème cette désacralisation du poète qui, d'un statut presque divin de mangeur d'ambrosie, descend se confondre au commun des mortels. Il semble que là comme dans les romans qui nous occupent, le contact de « ce chaos mouvant », qui désigne chez Baudelaire le trafic urbain en plein essor dans le Paris en cours d'industrialisation de la seconde moitié du XIX^{ème}, soit la cause de la chute de l'auréole de l'écrivain « dans la fange du macadam ». Le langage pur efface peu à peu l'autorité de l'auteur, encore fragilisée par les postulats de Marcel Proust, de Paul Valéry ou encore de Stéphane Mallarmé qui prononce la « disparition élocutoire du

¹ Les histoires du livre et de l'écrivain, notamment les ouvrages d'Escarpit ou de Winock nous rappellent que le terme « intellectuel » apparaît relativement tardivement avec le procès Dreyfus et plus précisément dans le journal *L'Aurore* le 1^{er} février 1898 dans l'article « La protestation des intellectuels ».

poète »¹. L'auteur finit par être tué sous la plume de Roland Barthes (1968), quelques années après que son meurtre a été mis en scène dans la trilogie de Samuel Beckett².

À l'ère de la reproductibilité numérique, l'œuvre aurait donc définitivement perdu cette aura qu'évoque Walter Benjamin, après Baudelaire, aura dont l'authenticité inhérente au « *hic et nunc* de l'œuvre d'art » (Benjamin, 2008 [1935] : 12), était déjà, au début du siècle dernier, menacée par ce tourbillon technologique qui rend l'œuvre infiniment reproductible.

Car le poète n'est pas le seul à être visé, c'est la communauté toute entière des artistes et des intellectuels qui est sommée de rendre le costume du prophète. Cette perte d'autorité a également un impact sur l'intellectuel engagé du XX^{ème} siècle. Michel Winock, dans *Le siècle des intellectuels*, parcourt ce siècle en s'attachant au rôle des intellectuels dans la société française et parvient à la conclusion suivante :

Le propre d'un intellectuel étant de penser par lui-même, il se pourrait qu'il répugne désormais, après tant de mécomptes, à s'aligner en série, à enrichir de son nom les pétitions quotidiennes, à vivre un Nous-autres illusoire ; et qu'il s'impose, au contraire, de chercher à saisir, avec prudence, le sens des choses voilé par la complexité croissante du monde. Un retour au Je, dans ces conditions, ne serait pas un effet d'orgueil ou un aveu de narcissisme, mais une déclaration tout à la fois de prudence et de liberté (Winock, 1997 : 71).

La sacralisation de l'auteur, en tant que source unique et presque divine de l'œuvre d'art, a finalement été fugace. L'auteur d'un texte mutant, parce qu'il écrit à l'ère de la reproductibilité numérique, ayant à disposition un grand nombre de matériaux textuels, mais aussi iconiques ou sonores, en explore les possibilités dans sa pratique créative et entre de ce fait en conflit avec l'idée romantique mais tenace de l'auteur comme source originale de création. Elle nous rapproche cependant de la conception barthienne de la littérature comme « un *tissu* nouveau de citations révolues », et aussi de la signification étymologique de l'auteur : *Augere* signifie augmenter et donc créer à partir de ce qui existe déjà. Il convient de voir à présent comment cette reproductibilité aujourd'hui bien plus accessible et « domestique » que

¹ « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » dans *Crise de vers* Mallarmé, 1945 : 366. On peut lire à ce sujet le cours d'Antoine Compagnon intitulé *Qu'est ce qu'un auteur ?*, disponible en ligne sur le site *Fabula*.

² Maurice Blanchot dans *Le livre à venir*, cité par Compagnon dans le cours mentionné plus haut, décrit la mise à mort de l'auteur dans la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* (1951).

celle dont parlait Walter Benjamin au début du siècle dernier, influence le travail de ces écrivains.

À partir de l'analyse de certains marqueurs à la fois socioculturels et littéraires, nous tenterons d'interroger trois axes qui nous semblent essentiels quant aux mutations de la figure de l'auteur dans la société. Nous analyserons dans un premier temps la situation socioculturelle générale dans laquelle évoluent ces écrivains, afin de tenter de les situer par la suite au sein du champ littéraire espagnol. Dans ce cadre, nous observerons l'usage que font ces auteurs de l'outil de diffusion et de création qu'est le blog. Leur présence sur Internet nous mènera à interroger la notion de transdisciplinarité, à travers l'analyse de la pénétration de la culture populaire dans leurs romans, ce qui entraînera une redéfinition de leur travail d'écrivain. Nous nous arrêterons enfin sur la notion d'appropriation, l'une des modalités les plus importantes de la transdisciplinarité, pratique qui sera cette fois susceptible de reformuler l'autorité de l'écrivain sur son texte, notamment lorsqu'il pratique la falsification ou le plagiat.

I. Bouillon de culture(s)

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.

Thomas de Quincey, *Suspira de profundis*

I.1. Contexte socioculturel : transition démocratique et agitation culturelle

Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora sont nés au début des années soixante-dix. Ils ont grandi dans une Espagne vivant la toute fin du franquisme et les débuts de la Transition démocratique, époque marquée par une volonté d'ouverture et d'échanges sur les plans économiques, sociaux et culturels. La conscience commune d'une culture longtemps contenue et réprimée fait alors place dans ces années, à un enthousiasme pour toutes ses manifestations, qui transparait, selon José Carlos Mainer, jusque dans l'invasion du terme même de *cultura* dans la société :

De la cultura se esperaba todo, quizá demasiado, como comprobará quien haga un minucioso estudio semántico del uso de la palabra en estos años de la Transición. En la palabra cultura entraban su sentido más reverencial y su potencialidad lúdica, se entendía como expresión jubilosa de lo colectivo pero también como realización privada de lo personal, como forma de adhesión a la tradición o como experimentación de lo nuevo. (Mainer, 2006 : 156)

La politique de changement mise en place dès le début des années quatre-vingt par Felipe González est marquée par un intérêt tout particulier pour la création et la liberté d'expression avec l'apparition du Ministère de la Culture, de musées (fondation

du musée d'art contemporain Reina Sofia à Madrid en 1980) et de festivals internationaux. La célébration de la levée du carcan de la censure franquiste se cristallise dans la « *movida madrileña* » qui porte, dans sa désignation même, ce mouvement en faveur d'une création déchaînée et irrévérente. Cette période de bouillonnement souvent qualifié de contre-culturel, fait la part belle aux innovations dans les domaines artistiques traditionnels (peinture, littérature, cinéma, théâtre) mais également à des expressions jusque-là peu développées telles que la bande-dessinée, le rock'n roll, la mode ou la vidéo. La période de la *movida* a été fugace et restreinte à la capitale mais son élan culturel a cependant rejailli sur l'ensemble du pays. Les années quatre-vingt, marquées dans le monde occidental par la remise en cause des grandes idéologies ou les « métarécits », selon la terminologie de Jean-François Lyotard, deviennent en Espagne le temps d'un *desencanto* face aux promesses de la démocratie. Cependant, le sentiment de déception qu'entraîne en Espagne une transition vers une démocratie que certains jugent trop consensuelle, n'a « jamais pris le dessus sur la convivialité et l'élan créatif » (Bessière, 1995 : 6). Les années quatre-vingt-dix et surtout « l'an de grâce 1992 »¹, marqué par les Jeux Olympiques de Barcelone, l'Exposition Universelle à Séville et la désignation de la ville de Madrid comme capitale culturelle européenne, donnent à l'Espagne une image moderne et dynamique. Le coup d'envoi de la course vers une société de consommation de masse a été donné dans toute l'Europe mais l'Espagne, qui présente un retard en matière économique, sociale et culturelle évident, semble prête à tout pour se hisser au rang de ses voisins italiens, français ou allemands.

Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo font donc partie d'une génération qui n'a connu la Guerre Civile qu'à travers les derniers souffles du franquisme et les récits des grands-parents. Ils ont toujours été entourés de la télévision, de la radio et du cinéma, puis ont appris à travailler, à communiquer et à s'informer sur Internet. Ils ont tout deux suivi une formation universitaire qui ne les destinait pas à la littérature. Agustín Fernández Mallo est physicien et Vicente Luis Mora a une formation initiale de juriste². L'ouverture du pays à la culture de masse, l'augmentation des traductions, un accès facilité à la littérature et à des produits culturels étrangers ainsi

¹ Nous reprenons ici l'expression de Bernard Bessière (Bessière, 1995 : Introduction) qui la qualifie également de l'année de « tous les vertiges » en concentrant en une seule année et après plus de trente ans de censure plusieurs événements culturels d'ampleur internationale.

² On retrouve cette donnée chez d'autres écrivains mutants et, à titre d'exemple, nous pouvons citer l'écrivain galicien Germán Sierra, biochimiste, dispensant des cours sur l'épilepsie à l'université de Saint Jacques de Compostelle.

qu'une mobilité accrue des personnes, a empli le bagage culturel de ces écrivains aux références et aux influences plus hétéroclites que la génération précédente. L'évolution des moyens de communication et de transport ont évidemment modifié le quotidien de l'ensemble des habitants des pays occidentaux, mais, là encore, nous remarquons une intégration plus tardive et plus brutale de l'Espagne. L'évolution la plus évidente est la mobilité physique. Le mouvement et le voyage font partie intégrante de la vie de ces deux écrivains. Le récit de voyage n'est bien évidemment pas chose nouvelle et les écrivains ont de tout temps imprégné leur écriture de leurs voyages, mais il semble que nous soyons ici face à une conception du voyage non plus comme expérience ponctuelle et exotique, mais bien comme un mode de fonctionnement menant à côtoyer l'étranger au quotidien.

Vicente Luis Mora, né à Cordoue, une ville historiquement marquée par le métissage culturel, a travaillé à l'Institut Cervantès d'Albuquerque (États-Unis) pendant deux ans puis a dirigé celui de Marrakech (Maroc) et enseigne actuellement la littérature à l'université de Brown (Providence, États-Unis) en tant que professeur invité. Ce contact avec d'autres espaces, d'autres cultures et d'autres langues, nourrit son écriture qui n'est en aucun cas une écriture liée à un seul pays et une seule histoire. Agustín Fernández Mallo est galicien mais vit sur une île, à Palma de Majorque. Cette insularité choisie laisse une empreinte évidente dans les choix narratifs de l'auteur. L'« isolement » est compensé chez cet auteur par une hyperconnectivité. Pour lui, la mobilité se fait depuis sa connexion Internet. L'accès à d'autres cultures est infiniment facilité par ce moyen et Agustín Fernández Mallo est un voyageur casanier, il use et abuse de programmes tels que *Google Earth* et revendique cette manière de « viajar sin salir de casa » (NL : 63).

L'ouverture de ce que Bourdieu nomme « le répertoire de possibilités actuelles et virtuelles » (Bourdieu, 1991 : 20), a entraîné une internationalisation des références de ces écrivains. Par ailleurs, l'une des caractéristiques indispensable à la compréhension de cette littérature est que l'écrit est, chez ces auteurs, concurrencé par d'autres formes d'expression issues d'une culture à la fois élitaire (cinéma indépendant, sciences dures, histoire des idées) et populaire (manga, comics, séries télévisées, jeux vidéo). Les romans d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora, s'ils sont le produit d'une relation particulière et individuelle au monde, sont traversés par les changements qu'ont opérés les TIC sur la culture durant ces vingt dernières années. Feuilletter l'un de ces romans suffit à identifier l'empreinte de ces transformations et à

admettre avec Robert Escarpit que : « La lettre qui sort de la plume du poète est déjà par elle-même un objet élaboré par la société, modelé par une suite d'événements historiques, chargé de connotations collectives » (Escarpit, 1970 : 17). Pourtant issus d'une formation universitaire encore majoritairement basée sur la transmission du savoir par l'écrit, ils ne considèrent pas le livre comme un médium culturel privilégié : il est pour eux un support de transmission presque comme un autre, et surtout parmi d'autres. C'est la multiplicité, la possibilité de reproduire et d'échanger, et plus récemment l'accessibilité « gratuite » qui a mené ces écrivains à considérer le livre comme une option et non comme une obligation. L'écrivain français Philippe Vasset définit ainsi cette génération qui est aussi la sienne :

Nous avons vu trop de films, lu trop de livres et écouté trop de musique pour prendre les œuvres au sérieux et considérer que, compactes, parfaites, elles étaient intouchables. Nés avec le magnétoscope, nous avons passé notre adolescence à aller chercher de la musique et des films sur Internet : nous étions habitués à ce que tout soit gratuit, disponible et aisément consultable (Vasset, 2006 : 49).

Les affinités générationnelles avec un écrivain français ayant sensiblement le même âge que nos deux écrivains semblent montrer que nous avons à présent dépassé un déterminisme culturel à dominance nationale. C'est ce que nous tenterons de vérifier dans les pages suivantes. Ces marqueurs socioculturels, qui signent une évolution à la fois nationale et globale, vont nous servir de cadre pour aborder le rapport singulier qu'entretiennent ces écrivains avec l'ensemble des productions culturelles, afin d'en déterminer l'impact sur leur pratique d'écriture. Mais il faut avant tout tenter de situer ces écrivains au sein du champ littéraire espagnol.

I.2 Projection sociale de l'écrivain

I.2.1 L'effet de champ

La vérité est que la querelle des Anciens et des Modernes est permanente. Elle a commencé avec le Zinjanthrope (un million sept cents cinquante mille ans) et ne se terminera qu'avec l'humanité à moins que les Mutants qui lui succéderont n'en assurent la relève.

François Le Lionnais, *La littérature potentielle*.

La restructuration de la figure de l'auteur, induite à la fois par des données historiques et techniques équivaut, nous l'avons vu, à interroger les évolutions de l'auto-représentation mais nous mène également à questionner le statut de ces écrivains au sein du champ littéraire espagnol actuel. Comprendre dans quelle mesure les pratiques littéraires que nous avons analysées tendent vers une mutation globale de la figure de l'auteur, implique de connaître l'impact et la légitimation de leur travail au sein de la société qu'ils habitent, ce qui revient à déterminer leur situation dans l'espace socioculturel actuel. Leur pratique littéraire s'inscrit-elle dans la continuité par rapport aux productions narratives coexistantes ou s'agit-il d'une rupture face à ce qui est considéré comme le canon littéraire actuel ? Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo se situent-ils au centre du champ littéraire, ou bien en marge de ce champ¹, dans une position d'autonomie ?

Afin de déterminer la position de ces écrivains dans le monde littéraire, il faut observer certains marqueurs sociaux, économiques et culturels tels que la notoriété sociale et le succès commercial. Si succès il y a, il faudra encore distinguer entre un succès académique et un succès populaire. Malgré le caractère presque simultané de la publication des œuvres et de cette étude, il faudra prendre également en compte l'évolution de cette position sur l'ensemble de la période, qui s'étend sur la première décennie du XXI^{ème} siècle.

¹ Nous reprenons la classification que Pierre Bourdieu a présentée notamment dans « Le champ littéraire » (1991) et *Les règles de l'art* (1993) qui distingue l'autonomie (hors du champ littéraire) et l'hétéronomie (au centre du champ littéraire).

Avant de publier les romans choisis pour cette étude, Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo ont tout deux publié une œuvre poétique¹ dans des maisons souvent de faible ampleur commerciale telles que les éditions universitaires, de fondations ou à compte d'auteur. Vicente Luis Mora a publié son premier roman *Circular* en 2003 chez Plurabelle, une maison d'édition cordouane et *Circular 07* en 2007 chez Berenice², également localisée à Cordoue. Deux ans après sa création, Berenice publie *Circular 07*. Cette maison revendique son indépendance et sa volonté de diffuser une littérature critique et de qualité. *Circular 07* est publié dans la collection « Nova », inaugurée par *La brújula* de Jorge Carrión, et dont les auteurs publiés (essais et romans contemporains) dessinent une ligne jeune, critique et novatrice. Selon les chiffres fournis par Berenice, en décembre 2011, 473 exemplaires de *Circular 07* ont été vendus.

Agustín Fernández Mallo publie *Nocilla Dream* chez Candaya³, une maison d'édition barcelonaise qui présente à peu près le même profil que Berenice puisqu'elle met en avant une politique d'indépendance, de risque et de conviction afin de publier des auteurs en marge des circuits littéraires régis par des critères de rentabilité immédiate. Jusqu'à la publication de *Nocilla Dream*, Mora comme Fernández Mallo évoluent clairement au sein de la couronne extérieure du champ que Bourdieu qualifie d'autonome. En 2006, *Nocilla Dream* constitue cependant, avec sept éditions consécutives et 30 000 exemplaires vendus, ce que Jara Calles qualifie de phénomène « insolite » :

No obstante, quizá la publicación más paradigmática de lo que aquí se revisa sea justamente esa obra, *Nocilla Dream*, que en cuanto tal supuso un fenómeno literario relativamente “insólito”. Se trataba del descubrimiento inmediato y además *massivo* de un escritor periférico cuya obra estaba llamada a convulsionar muchas de las expectativas de lectura habituales, al menos dentro

¹ Avant *Nocilla Dream*, Agustín Fernández Mallo a publié trois recueils de poèmes : *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (édition personnelle, 2001), *Creta, lateral travelling*, (La bolsa de pipas, 2004), *Joan Fontaine Odisea*, (La Poesía, señor hidalgo, 2005). Vicente Luis Mora a publié, six recueils de poèmes avant *Circular 07 : Texto refundido de la ley del sueño*, (Casa de Galicia en Córdoba, 1999), *Mester de cibervía*, (Pre-Textos, 2000), *Nova*, (Pre-Textos, 2003), *Autobiografía. Novela de terror*, (Universidad de Sevilla, 2003), *Serie*, (Instituto Andaluz de la Juventud/Plurabelle, 2004), *Construcción*, (Pre-Textos, 2005).

² <http://www.editorialberenice.com/inicio.php>, consulté le 10/10/2012.

³ <http://www.candaya.com/index.htm>, consulté le 10/10/2012. Ces informations ont été recueillies sur les sites des maisons et les chiffres de vente en les contactant directement.

de la tradición española, pero no tanto por la novedad de su obra, sino sobre todo por la actitud del autor hacia la misma (Calles, 2011 : 86).

Nous avons observé dans l'introduction de cette étude que l'impact de *Nocilla Dream* puis de ladite *Generación Nocilla* était un phénomène monté en grande partie par les maisons d'édition et la presse plus que par les auteurs eux-mêmes, et c'est en ce sens que nous suivons Jara Calles lorsqu'elle affirme que, du moins au départ, ce phénomène s'est déchaîné en marge de ces écrivains. La plupart des auteurs, s'ils sentent des affinités les uns avec les autres, semblent assez gênés d'être rassemblés sous l'étiquette *Nocilla*. Il suffit d'observer quelques-unes de leurs réactions face à ce phénomène. Javier Calvo, écrivain souvent cité comme membre de cette génération, répond à la journaliste Nuria Azancot lorsqu'elle lui demande si cette génération existe :

Y me importa un pimiento. Para mí la literatura es el acto supremo de expresión individual. A un autor o a un libro hay que juzgarlos a partir de los parámetros de ese autor o de ese libro, no a partir de los de otros. Y que yo sepa, no comparto absolutamente ningún modelo ni maestro con ningún otro escritor español de mi generación (Azancot, 2007)¹.

Ni les uns ni les autres n'ont commencé à écrire en 2007², ce qui explique le malaise face à cette « marque de fabrique » soudaine et factice. La presse écrite semble s'en être emparée en leur collant l'étiquette *Generación Nocilla* et les ont en quelque sorte poussés sous les projecteurs, les enroulant dans une kyrielle de mots appétissants tels que nouveauté, expérimentalisme, rupture, fragmentaire. Vicente Luis Mora énonce cette gêne en décembre 2009, par le biais d'un billet qu'il publie sur son blog, où il affirme son besoin de s'éloigner du groupe. Il donne deux raisons à cette prise de distance :

La primera es que me he dado cuenta de que no soy *agrupable*, de que me resulta muy difícil como creador (y como crítico) mantenerme dentro de una relación grupal. [...] La segunda razón sería una creciente incomodidad. De un

¹ Jorge Carrión s'exprime également dans cet article sur le sujet : « El boom ya fue una etiqueta lamentable, no creo que poner 'nocilla' en circulación sea una buena idea, por parte de los profesionales de las palabras ».

² Vicente Luis Mora publie son premier recueil en 1999 et Agustín Fernández Mallo en 2001.

tiempo a esta parte tengo la sensación de llevar puesto un uniforme muy ajustado, un traje que me aprieta en exceso. (Mora, 1/12/2009)

Agustín Fernández Mallo, sans rejeter manifestement le rôle qu'on lui assigne, ne semble pas non plus l'assumer complètement :

Con la trilogía Nocilla has creado una nueva generación de autores experimentales. ¿Cómo te defines como escritor? ¿Qué tipo de escritor eres? Bueno, es que para mí no es experimental, porque es como vivimos hoy en día. Lo experimental hoy es hacer una novela como de hace 40 años, porque el mundo ya no es así, ni nadie escribe así.¹

Il faut cependant constater que ce bruit médiatique leur a permis d'abandonner de petites maisons d'éditions pour rejoindre deux des groupes éditoriaux les plus importants du pays. Mora publie en 2010 *Alba Cromm* chez Seix Barral, qui fait partie du groupe Planeta et Fernández Mallo publie les deux derniers volets de la trilogie *Nocilla* chez Alfaguara qui appartient au groupe Santillana Ediciones, toutes deux jouissant d'un rayonnement international et d'une très confortable diffusion². Cette évolution marque donc le passage d'une position autonome à une position hétéronome, de l'extérieur vers l'intérieur du champ. Ce relatif succès éditorial a eu des répercussions sur les marqueurs de reconnaissance culturelle à travers certains prix littéraires indiqués ci-dessous :

Agustín Fernández Mallo

Nocilla Dream :

- Meilleur roman de l'année 2006 (revue *Quimera*).
- Parmi les dix meilleurs romans de l'année 2006 (supplément culturel *El Cultural* du journal *El Mundo*)
- Quatrième meilleur roman écrit en espagnol de la décennie (revue *Quimera*)

¹ Cette déclaration provient d'un entretien intitulé « *Nocilla Lab* » pour la revue *Neo2* et cité par Jara Calles (2011 : 83).

² Nous faisons remarquer que contrairement aux maisons d'édition Berenice et Candaya, qui ont immédiatement répondu à nos questions concernant les chiffres de vente, ni Alfaguara, ni Seix Barral n'ont souhaité répondre.

Nocilla Experience :

- Meilleur roman de l'année (« Miradas 2 », émission culturelle de la chaîne de télévision RTVE)
- Meilleur roman de l'année (festival Pop Eye de Cáceres)

Nocilla Lab :

- Troisième meilleur roman en espagnol de l'année 2009 (supplément culturel *Babelia* du quotidien *El País*)

Vicente Luis Mora

- Meilleur blog de critique littéraire (*Revista de Letras*, 2010)
- Prix de la ville de Malaga dans la catégorie essai pour *Pasadizos*, 2007
- Prix *Andalucía Joven de Narrativa* pour le recueil de contes *Subterráneos*, 2005.
- Prix Arcipreste de Hita pour le recueil de poésie *Mester de cibervía*, 1999.

La quantité d'honneurs reçus place Fernández Mallo dans une position de rayonnement médiatique plus important que celui de Vicente Luis Mora, dont les prix lui sont exclusivement décernés pour son travail de critique ou de jeune poète. L'entrée « insolite » de Fernández Mallo dans le champ littéraire est aussi marquée par la présentation de ses livres à la Fnac des grandes villes espagnoles, sa participation à la Feria del Libro de Madrid ou encore sa collaboration mensuelle dans le supplément culturel *El cultural* (« Ctrl+Alt+Supr »)¹. Il a également été invité à intervenir dans des colloques ou des ateliers par des institutions culturelles espagnoles telles que l'Institut Cervantès de Madrid, La Casa Encendida ou encore le CCCBlab². Vicente Luis Mora a depuis quelques années une intense activité dans le monde universitaire espagnol et

¹Agustín Fernández Mallo publie régulièrement depuis février 2008 une chronique intitulée « CTRL+ALT+SUPR » et qui paraît dans le supplément culturel *El Cultural* du quotidien *El Mundo*.

²Il a également été invité à plusieurs reprises par des institutions (universités, centres culturels et librairies) latino-américaines et états-uniennes.

français où il est appelé à communiquer (autant sur son œuvre littéraire qu'en tant que critique) lors de colloques ou de séminaires¹.

Cette arrivée assez soudaine dans le champ littéraire à partir de la publication de *Nocilla Dream* et de l'anthologie de Juan Francisco Ferré ainsi que de la rencontre de jeunes auteurs à Séville² a provoqué un « bruit médiatique » et une réception par la critique qui a été, nous l'avons vu, souvent enthousiaste mais également acerbe. Certains écrivains ou critiques reconnus qui publient dans les suppléments littéraires de grands journaux nationaux ou les revues spécialisées ont durement critiqué certains de ces auteurs ou le groupe dans son ensemble, comme le fait ici Fernando Valls dans son blog (nous soulignons) :

...antes de que **él y sus amiguetes** se proclamaran escritores *pop*, descubriendo la sopa de ajo, ya habían transitado entre **nosotros** ese camino Juan Perucho...

[...] **Toda esta filfa de la literatura mutante** tendría un cierto interés, e incluso gracia, si sus componentes fueran jóvenes veinteañeros que pretendieran provocarnos mientras hacen sus primeras armas literarias.

Ces extraits d'un article paru sur le blog du critique espagnol³ reflètent la réaction d'une partie de la critique espagnole et mettent en évidence les frontières de ce champ littéraire dont parle Pierre Bourdieu. Pour Fernando Valls, il existe un « nous » assez vague qui rassemblerait certains critiques, écrivains et lecteurs et un « eux » par lequel il désigne Fernández Mallo et ses « petits amis ». La lutte pour le monopole d'une production littéraire légitime et académique, qui se traduit ici par une féroce offensive contre les agresseurs, vise clairement à imposer, si ce n'est un droit d'entrée, tout au moins des conditions d'appartenance à ce cercle fermé. Bourdieu nous rappelle que ce conflit revient à discuter ou à se disputer la définition de l'écrivain afin de maintenir le *statu quo* :

¹ Sans avoir l'ambition de dresser une liste exhaustive, nous ne mentionnerons que quelques exemples de participation à des colloques et séminaires universitaires : « El cuento hispanoamericano contemporáneo », 25-26 juin 2008, Université Paris-Sorbonne, « Mutations de l'autorité », 8 et 9 décembre 2011 à l'Université Paul Valéry de Montpellier, « Futuros », 7-10 avril 2010 à l'université de Brown, « Nueva Narrativa española », 28-29 avril 2011 à l'université de Lausanne, « L'impact des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication sur la littérature et le spectacle vivant en langue espagnole » le 9 mars 2012, à l'université de Bordeaux.

² Ces événements ont déjà été évoqués dans l'Avant-Propos.

³ <http://nalocos.blogspot.fr/>, post du mardi 2 février 2010, consulté le 10/10/2012.

Les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu les frontières (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre). Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ. (Bourdieu, 1991 : 13)

Nous revenons à nouveau à cette définition trouble de l'auteur. Mais Bourdieu assure encore que « c'est déjà exister dans un champ qu'y produire des effets, fut-ce de simples réactions, de résistance ou d'exclusion » (Bourdieu, 1991 : 15). Nous observons une évolution certaine de la projection sociale de ces écrivains au cours de la première décennie de ce siècle, de la marge vers le centre mais la résistance que nous venons d'exposer maintient ces écrivains exclus de l'hypercentre, qui s'attache à défendre et à conserver un certain modèle que les écrivains mutants entendent troubler.

Un autre marqueur intéressant est celui des histoires de la littérature. Le caractère récent du corpus n'offre évidemment pas de nombreux exemples en la matière mais il en existe un qui nous semble révélateur de ce conflit. Il s'agit du volume 7 de l'*Historia de la literatura española* paru en 2010 chez Crítica et dirigé par Jordi Gracia et Domingo Ródenas. Ici, les auteurs de cette histoire de la littérature semblent dépasser l'énoncé descriptif de leur objet d'étude – normalement attendu dans ce genre d'ouvrage – et transmettent un avis peu engageant :

Literatura **autodenominada** mutante, o de la implosión mediática, o posliteraria o afterpop han servido como referencia común para una voluntad rupturista de un puñado de escritores dispuestos a **exhibir** su contemporaneidad de forma **muy ruidosa**, haciendo uso intensivo en sus libros de la red, el utillaje electrónico y sus accesorios. (Gracia, 2011 : 966-974, nous soulignons)

Les critiques de Fernando Valls et celles de cet extrait dénoncent toutes deux une autopromotion par les termes de « intercambiándose elogios » (Valls), ou ici « autodenominada ». Dans l'un de ses articles, l'écrivain Javier Marías parle d'« autobombo » (Marías, 2010). Ces accusations d'un manque de légitimité sont issues du fait que ces écrivains ont utilisé la voie/voix du blog pour diffuser et faire la promotion de leur travail en se citant mutuellement. Emprunter les chemins de traverse

pour contourner les circuits traditionnels de promotion¹ semble avoir entraîné ces critiques. Mais Fernández Mallo et Mora ne sont pas restés muets face à ces critiques et les ont en un sens provoquées. Nous trouvons en effet dans les essais théoriques de ces deux écrivains de nombreux postulats qui s'attachent à souligner les manquements de la critique littéraire institutionnelle et demandent une relève générationnelle (Mora, *La luz nueva*) qui critiquerait la production avec des outils adaptés. Du côté de la création littéraire elle-même, ceux que Mora nomme « tardomodernistas » et Fernández Mallo « poetas ortodoxos » (Fernández Mallo, *Postpoesía*) sont selon eux les écrivains qui ne prennent pas en compte dans leur pratique littéraire les changements technologiques, économiques, sociaux et artistiques survenus ces vingt dernières années. Ici, se livre donc sans merci une lutte de pouvoir pour défendre ou attaquer l'ordre établi.

Une grande partie de la critique littéraire est divisée face aux textes mutants avec d'un côté, l'abus de termes tels que « rupture », « innovation », « table rase du passé », « approche révolutionnaire » et autres enthousiasmes tapageurs, face à des assertions telles que « repiten fórmulas ya gastadas y estériles de los años setenta » (Valls, propos cités). Si les premiers montrent une stratégie toute publicitaire et donc à but commercial, les autres font preuve de résistance afin de défendre leurs positions. Le débat semble tourner en rond autour des deux pôles que sont rupture et continuité. La place de ces auteurs et de leurs œuvres dans l'espace constitué par les œuvres coexistantes permet d'affirmer néanmoins que ces textes ne se situent ni dans la continuité du canon littéraire académique en vigueur, ni du côté de la littérature commerciale.

Cependant, et malgré les propres déclarations des auteurs, les placer d'emblée dans la sphère de la rupture (de la discontinuité et de la subversion) et donc des avant-gardes nous semble tout aussi erroné. S'il existe effectivement une discontinuité avec les pratiques littéraires contemporaines telles que le roman de la mémoire, ou les livres des écrivains de la *Nueva Narrativa* (Múñoz Molina, Marías, Millás, Vila Matas), ces écrivains se placent manifestement dans une autre tradition, celle de la transgression. Il existe une histoire de la littérature transgressive qui ne date en aucun cas de ladite postmodernité.

Les luttes pour imposer une manière d'écrire divergente de ce qui se fait à une époque donnée est selon Bourdieu un fonctionnement cyclique. Gisèle Sapiro nous

¹ Nous étudierons plus loin l'usage particulier du blog chez ces auteurs.

rappelle à cet égard dans l'un de ses articles le scandale (et le procès) qui s'est déchaîné lorsque Flaubert publie *Madame Bovary*. Emma Bovary, comme s'il s'agissait d'une personne juridique et non d'un personnage de roman, est accusée d'un « délit d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs » et « d'une couleur lascive ». Mais ce qui est réellement mis en cause est la langue, avec l'introduction du discours indirect libre (plus proche de l'expression commune). Cette transgression est en réalité souvent issue d'une transposition de discours non-littéraires dans le texte romanesque. C'est ainsi qu'Apollinaire transpose les techniques du collage cubiste à la poésie et Beckett ceux de l'abstraction picturale à la littérature. Cette volonté des écrivains mutants de débarrasser le roman de tout ce qui semble le définir (unité de l'action, linéarité, héros, intrigue) a aussi son histoire. Revenons à Flaubert, mais cette fois à son *Education sentimentale*, un « livre sur rien », et dont les principes sont poussés à l'extrême avec la dissolution de la linéarité dans le Nouveau Roman¹. Nous retrouvons donc dans ces œuvres des concepts expérimentalistes « usés » mais exposés sous des coordonnées différentes, induites en partie par les Nouvelles Technologies. Pour résumer, la synthèse de pratiques provenant d'autres champs auparavant opposés est ce qui différencie ces textes d'un roman traditionnel. Ils se trouvent donc dans ce que nous pourrions nommer une tradition de la transgression. Cet oxymore est loin d'en être un dans la mesure où pour transgresser, il faut connaître la règle, autrement dit ces écrivains sont ancrés dans une tradition littéraire classique qu'ils souhaitent dépasser, et s'inscrivent en cela dans la continuité d'écrivains que nous avons mentionnés au cours de cette étude tels que Cervantès, Borges, Flaubert, Michaux, Mallarmé, Baudelaire, Joyce ou Beckett. Malgré les évolutions récentes analysées, l'empreinte de la tradition est extrêmement présente chez ces écrivains et nous concluons avec Bourdieu que

Paradoxalement, la présence du passé spécifique n'est jamais aussi visible que chez les producteurs d'avant-garde qui sont déterminés par le passé jusque dans leur intention de le dépasser, elle-même liée à un état de l'histoire du champ : si le champ a une histoire orientée et cumulative, c'est que l'intention même de dépassement qui définit en propre l'avant-garde est elle-même l'aboutissement de toute une histoire et qu'elle est inévitablement située par rapport à ce qu'elle prétend dépasser, c'est-à-dire par rapport à toutes les activités de dépassement

¹ La poétique de Fernández Mallo est, par certains aspects, proche de celle de Claude Simon qui explore le fragment, la répétition (ou modulation), faisant basculer le texte entre la poésie et le roman.

qui sont passées dans la structure même du champ et dans l'espace des possibles qu'il impose aux nouveaux entrants. (Bourdieu, 1991 : 25)

Le fonctionnement du champ littéraire est assez proche de celui du canon littéraire dans la mesure où ils sont tout deux constitués d'un corpus d'œuvres qui répondent à un ensemble de normes consensuelles à des fins pédagogiques. Nous rejoignons donc ici les thèses de Pierre Bourdieu et après lui du professeur Pozuelo Yvancos qui affirment que le canon est un procédé stéréotypé et conservateur dont les critères sont plus souvent politiques qu'esthétiques alors que le travail de la critique et de l'ensemble de l'appareil culturel devrait critiquer, c'est-à-dire soumettre l'objet à un examen selon des critères appropriés :

No se trata por tanto de una erradicación simplista de las diferencias en una suerte de globalización trascendental a ellas, sino de admitir que la teoría, como la literatura misma, pueda actuar como espacio de complejidad hermenéutica donde las diferencias son no sólo reconocidas y comprendidas, sino asimismo intercambiadas y discutidas. (Pozuelo Yvancos, 2000 : 76)

Si les principes de champ, énoncés par Bourdieu, restent valables en ce qui concerne l'hypercentre littéraire, les catégories tendent à devenir moins rigides grâce à des voix comme celles de Pozuelo Yvancos. Il existe aussi en Espagne une critique indépendante dont les voix, il est vrai, résonnent davantage sur le net que dans les suppléments culturels. Pensons par exemple au blog du collectif de poètes et de critiques Addison de Witt, très fréquenté et qui propose, c'est un comble, d'analyser les textes : « En segundo lugar, buscamos los mejores libros de poesía publicados en España con independencia de la editorial, del poeta y su marketing. Nos ceñimos únicamente al texto y al menos una vez al año tratamos de leer la mayoría de libros publicados en nuestro país »¹. Le blog apparaît ici comme un moyen détourné de pratiquer la critique littéraire et il constitue également l'un des principaux outils qui permet à Vicente Luis Mora et à Agustín Fernández Mallo de diffuser leur œuvre et d'en faire la promotion. Il faut pourtant se demander si le matériel hétéroclite que contiennent ces blogs est seulement publié dans un but promotionnel.

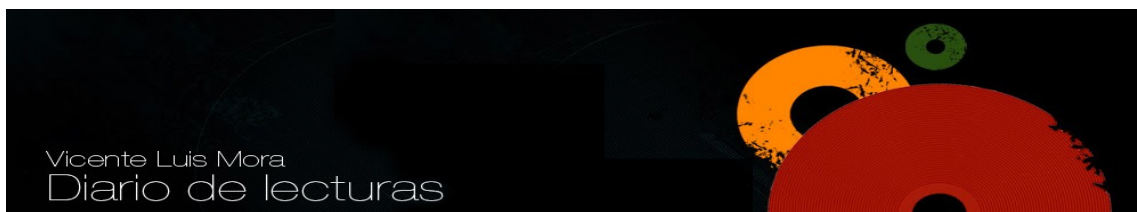
¹ <http://criticadepoesia.blogspot.com/>, consulté le 09/10/2012. Notons ici que le critère pour choisir « los mejores libros » demande à être vérifié.

I.2.2 Blogs d'auteurs : autopromotion ou contre-culture ?

Ces voix critiques qui se revendiquent indépendantes et qui s'élèvent depuis les blogs, ouvrent la voie vers un moyen de légitimation culturelle qui s'est développé ces dix dernières années et dont nos deux auteurs se sont emparés: le blog d'artiste. Le blog (contraction de web-log qui signifie « carnet de bord sur le Web ») a généralement deux fonctions principales : l'auto-publication et la communication collective. Le blog d'auteur permet par conséquent aux écrivains de publier des billets d'auto-promotion (annonce d'une nouvelle publication), de promotion d'autres écrivains avec qui ils ont des affinités personnelles et/ou esthétiques. La promotion d'un groupe par affinités est facilitée par les colonnes de liens qui mènent vers les blogs d'autres auteurs, de maisons d'éditions, revues, critiques ou artistes. Les écrivains y publient aussi des liens vers des articles critiques parus sur leur œuvre, celle des écrivains qu'ils apprécient ou encore des sujets divers de société.

Le deuxième versant du blog, la communication collective, permet aux lecteurs (qui sont parfois eux-mêmes écrivains ou bloggeurs) de laisser des commentaires auxquels l'auteur du blog peut répondre. Depuis une dizaine d'années, de nombreux écrivains ont des blogs mais la plupart n'exploitent que le volet auto-publication et cela s'explique par un degré plus ou moins important d'investissement. Des écrivains espagnols reconnus tels que Juan José Millás, Enrique Vila Matas, Javier Marías ou encore Antonio Muñoz Molina ont des pages Internet ou des blogs qui sont souvent purement commerciaux (affiliés à de grandes enseignes comme Fnac), manifestement gérés par d'autres (webmasters) et dans lesquels l'interaction avec les lecteurs est inexistante¹. Nous étudierons plus en détail l'écriture des lecteurs internautes dans le chapitre suivant pour nous centrer ici sur le blog en tant qu'outil de légitimation culturelle alternatif, permettant de contourner ou/et d'appuyer la diffusion éditoriale traditionnelle.

¹ Parmi les écrivains cités il faut faire une mention spéciale pour Antonio Muñoz Molina qui consacre à son site un « blog de los lectores » grâce auquel les lecteurs peuvent envoyer au webmaster des billets qui sont ensuite publiés. Il publie également des billets personnels qui ne sont ni promotionnels ni des articles publiés dans d'autres médias.



Bandeau servant d'en-tête au blog de Vicente Luis Mora

Le blog de Vicente Luis Mora, (<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/>) est un blog personnel¹ de critique littéraire défini par son auteur comme: « espacio público intelectual libre de publicidad y gratuito dirigido al intercambio libre de ideas ». Ce blog a été créé le 31 octobre 2006 et vient remplacer un premier blog (<http://vicenteluis Mora.bitacorras.com/>) ouvert en mai 2005. Sa fonction première est celle d'un espace consacré à la critique littéraire, dans lequel l'auteur analyse essentiellement des publications récentes allant des traductions ou rééditions de littérature classique (le dernier billet à ce jour, le 6 mars 2012, est une critique d'une traduction du *Gargantua* de Rabelais) à la critique cinématographique (*2001, Odyssée de l'espace* [1968] de Stanley Kubrick dans le post du 18 août 2011 ou encore *Inception* [2010] de Christopher Nolan), en passant par ses fameuses « bibliomachies » ou « nano-écritures » (listes de citations), la critique de thèses de doctorat (*Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana [1990-2000]* d'Elizabeth Marín Hernández dans le billet du 7 juin 2011) ou encore de séries télévisées (*The Wire*, 8 janvier 2011). La longueur, ainsi que la fréquence de ces billets, est relativement importante (2,25 billets par mois en 2011).

L'auteur considère ce blog comme un espace de liberté dans lequel il réinvente la critique traditionnelle loin des contraintes politiques ou économiques qui asservissent les critiques des médias traditionnels. Cette revendication de liberté est fréquemment exprimée à la fin de certains billets où Mora précise ses relations avec l'auteur qu'il critique et avec la maison d'édition dans lequel l'ouvrage critiqué a été publié. L'absence de contraintes se manifeste également par des formes de critiques peu conventionnelles. Il s'autorise par exemple à critiquer plusieurs ouvrages dans le même billet, en faisant des comparaisons peu orthodoxes mais souvent fertiles, qu'il appelle

¹ À la différence de nombreux écrivains, ce blog est un blog libre de publicité et personnel, ce qui signifie qu'il n'est pas mis à jour par un webmaster, Vicente Luis Mora en est l'unique auteur.

les *pasadizos*¹. Il a également expérimenté des formats de critiques atypiques comme la *video-reseña* (billet du 21 novembre 2010), une vidéo dans laquelle l'auteur critique oralement un ouvrage face à la caméra. Il introduit fréquemment dans ses critiques des liens qui mènent le lecteur curieux vers des articles de presse, des sites d'artistes ou des vidéos en ligne. Le blog bénéficie d'un certain renom en tant que blog de critique littéraire², ce n'est donc essentiellement pas en tant que romancier, mais bien en tant que critique que Mora est présent sur la blogosphère. Si cet espace d'auto-publication permet à Mora d'exercer la critique hors des médias traditionnels, faisant de cette activité bénévole un espace de liberté largement revendiquée, ce blog est également un espace d'auto-promotion. Il y annonce ses publications, les critiques parues sur ses écrits ainsi que les conférences ou les ateliers auxquels il participe.



Bandeau servant d'en-tête au blog d'Agustín Fernández Mallo

« El hombre que salió de la tarta »³ est le blog d'Agustín Fernández Mallo. Inauguré en février 2008, il possède également cette double fonction d'auto-diffusion/promotion et de communication collective. Il présente cependant un certain nombre de différences par rapport au « Diario de lecturas » de Vicente Luis Mora. En premier lieu, s'il est exclusivement géré par l'auteur, ce blog appartient à la maison Alfaguara. Généralement, les auteurs de blogs en donnent une brève présentation sur la page d'accueil afin d'informer l'internaute de son contenu. Fernández Mallo choisit de ne pas définir son blog, et nous nous en garderons également car cet espace est un

¹ L'exemple le plus récent à ce jour de ces « passages » s'intitule « 4 poéticas de la visibilidad » (19/11/2011) dans lequel il relie les pratiques littéraires de Gonzalo Hidalgo Bayal, Miguel Espigado, Belen Gopegui et Isaac Rosa.

² Il a été élu meilleur blog national de critique littéraire par *Revista de Letras* en février 2010. L'information et le classement sont disponibles en ligne sur : <http://www.revistadeletras.net/revista-de-letras-entrega-sus-premios-a-los-mejores-blogs/>. Il est également en tête d'une liste des quinze meilleurs blogs littéraires classés par le supplément culturel du quotidien *El Mundo* le 29/07/2011. L'information est disponible en ligne sur

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/29623/Las_mejores_bitacoras_literarias, consultés le 5/03/2012.

³ L'image apparaît sur la page d'accueil du blog. Elle provient d'une photo de Don Hunstein et *El hombre que salió de la tarta* est le titre d'un recueil de poèmes d'Alberto Santamaría (DVD, 2004).

véritable « fourre-tout ». Il ressemble à une collection d'objets trouvés prenant la forme de textes, de dessins, de schémas, de clips, de photographies ou de vidéos insolites filmées par l'auteur ou glanées sur le web. Loin des longues critiques documentées de Vicente Luis Mora, le blog de Fernández Mallo laisse une place largement prépondérante à l'image et à la musique. Les textes que publie Fernández Mallo sont ponctuellement des critiques d'ouvrages, généralement courtes, dont la facture tient davantage de l'avis personnel que du compte rendu académique. Il publie également des extraits d'œuvres, des citations ou des articles accompagnés de commentaires brefs, d'idées ou de textes à mi-chemin entre la réflexion et la poésie. À la manière de Mora, il pratique également les *pasadizos* que nous serions tentés de traduire en français par « passages secrets », tant les corrélations sont parfois mystérieuses et, à titre d'exemple, nous nous contenterons de mentionner le titre évocateur du billet du 16/01/12 « Baudrillard/Mc Gyver ». Il est aussi arrivé que l'auteur poste une recette de cuisine (5/01/2011). En d'autres termes, l'espace de ce blog est pour Fernández Mallo un laboratoire de création textuelle et visuelle dont la plupart des matériaux exposés, des esthétiques citées ou des idées glanées sont ensuite reformatées dans ses romans. L'auteur y a par exemple posté une série de vidéos intitulées « Filmar América », tournées lors d'un voyage aux États-Unis, qui a ensuite fait l'objet d'extensions visuelles de certains fragments d'*El hacedor (de Borges), Remake*. Les billets sont en revanche plus fréquents que sur le site de Mora : on comptabilise pour l'année 2011 une moyenne de 13,75 billets par mois. De ce blog, Fernández Mallo exploite aussi la dimension auto-promotionnelle en annonçant, les publications à venir, les critiques de ses ouvrages ainsi que les présentations d'œuvres ou de performances (« Fernández y Fernández »¹). Ces deux blogs, malgré leurs différences esthétiques et fonctionnelles, se rejoignent donc dans le domaine de la promotion : une photo de l'auteur, une biographie, ainsi que la liste des ouvrages publiés sont immédiatement visibles par l'internaute.

C'est précisément cette pratique qui a été sévèrement critiquée par certains écrivains ou journalistes qui publient dans la presse écrite. Dans les deux articles de Javier Marías et de Fernando Valls cités précédemment, c'est leur « autobombo », en d'autres termes le fait d'être entrés en littérature en s'envoyant des fleurs mutuellement, sans passer dans un premier temps par la légitimation de la presse écrite, qui est

¹ Ces performances ont été étudiées dans la deuxième partie de cette étude.

reproché à ce groupe. L'autopromotion par le biais de blogs ou de sites est aujourd'hui courante chez les écrivains les plus renommés¹ et personne ne semble s'en offusquer. Le différend, cette imposture dont sont taxés Mora, Fernández Mallo et d'autres écrivains mutants, provient également de cet « itinéraire bis » emprunté par ces écrivains pour se glisser de la marge vers le centre du champ littéraire (la publication par de grandes maisons d'édition) sans passer par les médias de promotion traditionnels (suppléments culturels des périodiques nationaux, maisons d'édition prestigieuses²). Ce blog, ainsi que celui de Fernández Mallo, sont connectés par des liens à d'autres blogs d'écrivains ou de maisons d'édition formant à la fois un réseau professionnel et une communauté poétique qui a largement contribué à faire émerger certains auteurs. Le réseau social, dont le blog d'auteur fait partie, fait écho à la structure rhizomatique sur laquelle repose les œuvres. Il semble donc que ce schéma d'organisation réticulaire soit donc constitutif de l'ensemble de l'activité des écrivains mutants tant au niveau créatif, que social.

Les communautés virtuelles sont un phénomène social largement facilité par les blogs et les exemples sont nombreux dans tous les domaines. Un exemple révélateur dans le domaine poétique qui nous intéresse serait le blog « Afinidades electivas »³ que l'auteur Agustín Calvo Galán définit comme « un intento de interconexión virtual entre poetas españoles contemporáneos ». Ce blog fonctionne en particulier grâce aux formules « mencionado por » et « menciona a » qui, par un jeu d'affinités citationnelles, met en relation des poètes qui se connaissent et surtout qui ne se connaissent pas. Au-delà de la dimension communautaire que ces sites mettent en évidence, il s'agit bien là d'un phénomène d'autopromotion ou d'auto-diffusion de projets créatifs qui visent un public souvent restreint mais fidèle.

Le poète et essayiste péruvien Martín Rodríguez Gaona étudie cette alternative au circuit de diffusion institutionnel dans un ouvrage intitulé *Mejorando lo presente, poesía española última : posmodernidad, humanismo y redes* (Caballo de Troya, 2010). À partir d'un ensemble de coordonnées politiques, démographiques et sociales, il analyse les propositions poétiques espagnoles de la première décennie de ce siècle sans établir de classification générationnelle. Il attribue à ces poètes la préoccupation

¹ Javier Marías en a un lui aussi : <http://javiermariasblog.wordpress.com> et écrit sur la plateforme de billets courts twitter.

² Notons que la revue *Quimera* a en revanche largement contribué à la diffusion de ces écrivains dès les premiers temps du mouvement. Mora et Fernández Mallo sont régulièrement publiés dans cette revue.

³ <http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com>, consulté le 10/10/2012

commune de remettre en question les limites actuelles de l'art poétique (et de la textualité). Il signale également l'importance des Nouvelles Technologies dans la formation des imaginaires poétiques mais surtout en tant que lutte contre une offre littéraire exclusivement commerciale et pour une exigence et une pluralité plus importantes :

No es que no haya poetas de relevancia pero pasan desapercibidos en la avalancha de publicaciones comerciales. [...] una creciente cantidad de poetas en respuesta opta por el trabajo desde reducidas comunidades de lectores, aceptando esta apuesta como más visible y gratificante que los mecanismos y espacios tradicionales concedidos por la crítica en los medios masivos. (Rodríguez Gaona, 2010 : 15)

C'est en fait tout un projet politique que Rodríguez Gaona voit dans la création de communautés littéraires sur Internet, affirmant que ces réseaux sont un système de légitimation décentralisé et participatif. L'intention originale des écrivains lorsqu'ils ouvrent des blogs personnels correspond à la volonté de diffuser des projets créatifs qui n'auraient pas eu leur place sur les étagères des grandes librairies mais dont la diffusion gratuite sur le web, grâce à la mise en place du réseau social, a permis la formation d'une véritable communauté de lecteurs à la recherche d'une dynamique qui libère l'écrivain, mais aussi le lecteur, des circonstances actuelles de production de l'industrie culturelle (Gaona, 2010 : 106). Cette proposition d'une contre-culture humaniste est séduisante et a le mérite de proposer un projet d'expression culturelle qui répond à une situation socio-économique et artistique corsetée, par le biais d'un détournement à travers les TIC. La relative rapidité avec laquelle le marché éditorial a récupéré certains auteurs qui utilisent Internet comme moyen d'expression – Fernández Mallo chez Alfaguara et *El Cultural*, Mora à l'Institut Cervantès et chez Seix Barral – est le signe d'une ouverture des diffuseurs culturels face aux consommateurs potentiels que représentent les membres de cette communauté, mais cette récupération fragilise, voire supprime du même coup, le pouvoir alternatif du projet.

Par ailleurs, le processus que Marías nomme « autobombo » n'est pas une pratique nouvelle. Bourdieu le nomme « réseaux d'inter-légitimation » dans *La distinction* et même si l'usage accru des réseaux sociaux et des communautés virtuelles a permis son développement, il n'est pas fondamentalement différent des commentaires

d'écrivains reconnus qui apparaissent souvent en quatrième de couverture ou des préfaces non-autoriales. L' « itinéraire bis » que nous avons mentionné est donc dans le cas de Mora un accès à la publication dans une maison d'édition prestigieuse à partir du journal de lecture qu'est son blog. C'est le point de vue que défend Mario Martín Gijón dans un article intitulé « La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada? », lorsqu'il affirme que c'est « Diario de lecturas » qui a apporté à Mora sa notoriété. Il ajoute que le blog lui a également ouvert les portes de revues de critiques littéraires notoires telles que *Insula*, *Clarín* ou *Revista de occidente* (Martín Gijón dans Montesa, 2011 : 364).

La tentative de situer ces écrivains dans le champ littéraire nous mène donc une nouvelle fois à évoquer la frontière. La littérature d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora ne se situe pas dans la sphère de la littérature commerciale, car le réseau interdiscursif est complexe et leur pratique littéraire divergente de celle du best-seller par exemple, mais ils ne se situent pas non plus dans le sous-champ du canon académique dans la mesure où là encore, leur parcours dans le champ est plutôt marqué par une revendication d'indépendance par rapport à l'itinéraire de légitimation culturelle conventionnel. Par ailleurs, leur pratique créative, toujours sur le point de basculer vers quelque chose qui n'est pas un roman, provoque une résistance qui leur interdit pour le moment le droit d'entrée dans le centre du champ littéraire. Ces dernières années ont cependant été marquées par une tendance à une diffusion commerciale de l'œuvre de Fernández Mallo et l'incursion de Mora dans le domaine théorique et universitaire. Cette présence indéniable a un écho retentissant sur Internet mais aussi dans les médias plus traditionnels et, qu'ils soient favorable ou non, cet écho est bien la preuve de leur existence dans ce champ. De la même manière, l'écho médiatique du procès intenté par la veuve de Jorge Luis Borges à Agustín Fernández Mallo contre *El hacedor (de Borges)*, *Remake* – sur lequel nous reviendrons – atteste encore du décalage entre l'appareil critique et les pratiques littéraires. En accédant à la requête de Mme Kodama et de ses avocats avant même d'aller devant les tribunaux, Alfaguara semble accepter le fait que Fernández Mallo ait dépassé les frontières du « faisable » en littérature.

De la même manière, leur absorption par des maisons d'édition commerciales nous défend à présent de les compter dans le groupe des « poètes maudits » que Bourdieu appelle le champ autonome. Ces marqueurs de reconnaissance semblent donc pencher vers une pénétration de ces deux auteurs dans le monde littéraire espagnol et

international¹, bien que les classifications socioculturelles telles qu'elles existent aujourd'hui (et notamment le modèle de Bourdieu) semblent insuffisantes face à ces productions littéraires hybrides. Ce mouvement de l'extérieur vers l'intérieur les assoie à l'heure actuelle sur le rebord, ce pourtour indéfini qui n'appartient ni à un côté ni à l'autre, qui n'est ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors. Nous pouvons cependant affirmer que l'usage « intensif » du blog s'inscrit dans la pratique de création de ces écrivains non seulement parce qu'il constitue un laboratoire de création mais aussi parce qu'il est un espace fondamentalement dédié à l'écriture qui, plus encore que les romans, accepte cependant d'autres systèmes sémiotiques tels que l'image, la vidéo ou le son. L'écrivain est donc amené à manipuler d'autres matériaux que le texte, et nous allons voir comment ce télescopage intersémiotique – conventionnel sur le blog – pénètre également le cœur même de l'écriture littéraire. Nous tenterons de déterminer l'impact de cette transdisciplinarité propre au blog – et plus généralement à Internet – sur la figure de l'écrivain, en étudiant dans un premier temps ces romans comme les lieux d'une rencontre entre la culture savante et la culture de masse, ce qui nous mènera à préciser les outils qu'utilisent ces écrivains.

II. L'écrivain face à la transdisciplinarité

II.1 De la madeleine au hamburger, entre assimilation et subversion

Au cours de cette étude, nous avons constaté que ces romans, faisant montre d'une structure fragmentaire et réticulaire, permettent que surgissent ces dialogues avec d'autres sphères sémiotiques, que nous nommons la poétique de l'abord. L'analyse de ces interactions a révélé une appropriation de techniques propres à l'architecture, la science, la musique ou encore les arts visuels. Puiser dans ces domaines d'expression implique la manipulation d'un certain nombre de connaissances, certes éclectiques, mais témoignant d'un bagage culturel essentiellement savant (culture underground,

¹ La traduction française de *Nocilla Dream* a été publiée par Allia à la rentrée littéraire 2012.

architecture contemporaine, musique concrète, avant-garde, art conceptuel, etc.). Pourtant, ces textes présentent un télescopage permanent entre les formes d'expression et les discours, sans qu'il y ait de hiérarchisation apparente entre l'exposition d'une culture plutôt savante et celle d'une culture populaire, dite de masse. Ces écrivains, étant issus d'une société définitivement ancrée dans une logique de massification culturelle, possèdent une culture de l'image (cinématographique, télévisuelle, publicitaire) exacerbée, depuis une dizaine d'année, par Internet, qui offre la disponibilité immédiate d'une médiathèque infinie. La confrontation entre une culture de masse ou populaire et une culture plus élitiste n'est pas conflictuelle dans ces textes, elle prend la forme d'un dialogue fertile nommé par Marco Kunz, non sans humour, « El encuentro no fortuito de la hamburguesa con la magdalena » (Kunz, 2008). Ce mélange entre le bon grain et l'ivraie n'est pas sans rappeler l'influence sur les arts visuels de l'émergence de la culture de masse, puisque nous retrouvons dans les postulats esthétiques proposés dans les années soixante par le Pop art anglo-américain les principes élémentaires de ce choc des cultures.

Les artistes du Pop art introduisent dans les galeries d'art la publicité, les marques de grande consommation, le cinéma, la télévision ou la bande-dessinée. Cette ingérence d'une réalité triviale et quotidienne dans l'enceinte sacrée de l'art a déchaîné les critiques les plus vives, taxant les œuvres d'Andy Warhol, de Richard Hamilton ou de Roy Lichtenstein de commerciales, propagandistes et capitalistes. Le caractère provocateur de ces œuvres secoue effectivement une certaine vision puritaniste de l'art, mais engage surtout une réflexion sur les transformations profondes de la perception du monde et sa transposition dans le domaine de la création, qu'entraîne la société de consommation de type capitaliste en inondant le quotidien d'une iconographie « tape-à-l'œil ». Le détournement de l'objet de consommation à l'œuvre dans cette pratique artistique sera, nous le verrons, déterminante dans l'écriture des deux auteurs qui nous occupent. Face aux textes mutants, nous sommes effectivement confrontés à une démarche similaire (et à des critiques de la même teneur) : le détournement d'objets de consommation de masse qui, au-delà de la provocation, vise une décontextualisation et, par là même, une critique conceptuelle et créative des références culturelles issues des médias. La polémique soulevée par les artistes du Pop art confronte deux interprétations du geste artistique : la reproduction de la logique capitaliste et donc la vacuité ou gratuité de ce choix esthétique contre l'appropriation, le recyclage et le détournement qui seraient les vecteurs d'une posture parodique et par conséquent subversive. Afin de

mesurer le degré de pénétration de la culture de masse dans le texte littéraire et de déterminer si nous sommes face à un processus d'assimilation ou de subversion, nous proposons d'analyser l'introduction dans ces romans de trois productions culturelles traditionnellement assignées à une sous-culture populaire : la bande-dessinée dans *Nocilla Lab* d'Agustín Fernández Mallo, le jeu vidéo et le magazine dans *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora.

II.1.1 Le projet *Nocilla* et la bande-dessinée

Le projet *Nocilla* s'inscrit résolument dans cette tendance transculturelle, faisant référence dans les titres des trois volets de la trilogie à cette pâte à tartiner au chocolat qui, loin d'être un aliment noble, fait plutôt partie de la *junkfood*¹. Fernández Mallo n'hésite pas à faire référence, tout au long de la trilogie, à des produits de grande consommation par leur marque : Lucky Strike, Marlboro, Coca-cola, Telepizza, Lancia, Zara, Zenit et Telefunken, Nike, Ipod, Atari, Corn Flakes, Converse, Vespa, Gibson Les Paul ou Adidas. On peut y voir une provocation, voire la promotion d'une attitude consumériste. Certains critiques émettent d'ailleurs des jugements peu convaincus à l'égard de l'inclusion de ces références qui leur paraissent incongrues et anti-littéraires. Ces produits font cependant partie de la société de consommation dans laquelle ils vivent et dans laquelle vivent les lecteurs. Les uns et les autres désignent en général ces produits par leur marque qui a souvent remplacé le terme générique (demander un Coca-cola au lieu d'un soda, par exemple). Pour ces auteurs, l'incongruité surgirait plutôt de la mise au ban des produits de cette consommation quotidienne ou de leur évocation par périphrases (employer le terme soda au lieu de Coca-cola, par exemple).

Mais au-delà de la simple mention de marques de grande consommation, ce sont aussi et surtout des emprunts à une culture populaire qui sont récurrents dans ces ouvrages. La dernière partie de *Nocilla Lab* fait la part belle à un genre souvent

¹ Terme anglosaxon couramment utilisé en français pour désigner la nourriture industrielle trop riche en graisses et en sucres. Non lexicalisé, ce terme est souvent traduit par le terme « malbouffe ».

considéré comme un sous-genre littéraire : la bande dessinée¹. En collaboration avec le dessinateur Pere Joan², l'auteur du Projet *Nocilla* introduit à la toute fin du roman dix pages de bande dessinée qui constituent donc ce morceau choisi du roman qu'est l'explicit. Quel est le sens d'un glissement du textuel vers l'iconique, au moment si privilégié de la fin du roman (et de la trilogie) ? Quels sont les effets sur la progression du récit de ce renversement, qui consiste à privilégier, au sein d'un objet qui reste un roman, l'image au détriment du texte ? Que peut apporter un tel renversement au roman ?

L'irruption du dessin est préparée dans *Nocilla Lab* par une hybridation croissante du récit (captures d'écrans de télévision) menant à l'intégration de l'image dans la troisième partie du roman. La dimension autofictionnelle s'intensifie dans la deuxième partie (*Motor automático*), où l'identité du personnage principal se désagrège progressivement lorsqu'il rencontre son double dans un hôtel isolé en Sardaigne. Les premières vignettes de la bande dessinée sont à la charge d'un narrateur extradiegétique, elles fonctionnent donc comme une transition entre le roman et le roman graphique. Le personnage principal, Agustín, apparaît sous les traits de Fernández Mallo, ce qui accroît encore le brouillage autofictionnel mis en place dès les premières pages du roman. Le texte qui accompagne les images de la bande dessinée fonctionne d'abord comme une illustration descriptive du paysage puis se fait dialogue dès la troisième page. Agustín rencontre un personnage qui dit se nommer Enrique Vila Matas et qui ressemble effectivement à l'écrivain espagnol du même nom.

¹ Il faut cependant nuancer cette remarque avec l'entrée récente de l'analyse de la bande dessinée dans la recherche universitaire, illustré dans le domaine de l'hispanisme par les travaux de Guy Abel ou de Benoît Mitaine par exemple.

² Illustrateur catalan, Pere Joan est l'auteur de nombreuses bandes dessinées. Il a illustré la dernière partie de *Nocilla Lab* et cette collaboration conduira à son adaptation au roman graphique de *Nocilla Experience* en 2011.



Nocilla Lab, page 71

Notons ici que les deux personnages sont aisément identifiables. Pourtant, le personnage d'Agustín affirme ne pas connaître son propre nom, poursuivant ainsi la recherche de l'autorité du récit, amorcée dès le début du troisième volet et développée dès la fin de la deuxième partie avec l'apparition du double et son assassinat.

Mais que signifie l'incursion d'une nouvelle instance autoriale, symbolisée par la représentation de l'écrivain Enrique Vila Matas, qui prend en charge la narration en « racontant » deux histoires successives, sur lesquelles se termine la trilogie ? Vila Matas est un écrivain né en 1948 qui, ayant obtenu de nombreux prix littéraires et honneurs (dont celui de l'Académie espagnole et la légion d'honneur française), fait partie des écrivains espagnols actuellement les plus lus et reconnus, notamment à l'étranger. Le nom de cet écrivain est introduit dès le début de *Nocilla Lab* : «[...] me vino a la cabeza un artículo de un escritor llamado Enrique Vila Matas, un breve artículo que había leído hacía muchos años en un periódico, en el que este escritor hablaba de un bar de un puerto de las Azores, y lo asocié inmediatamente a ese en el que ahora ella y yo estábamos... » (NL : 17). Rien a priori ne semble rassembler le chef de file de la littérature mutante et un écrivain de notoriété internationale dont le dernier roman, *Dublinesca* (2010), déplore la fin de l'ère Gutenberg. Pourtant, toute l'œuvre romanesque de Vila Matas joue sur la frontière fiction/réalité puisqu'elle est presque uniquement peuplée d'écrivains réels et fictionnels. L'autofiction et le métalittéraire traversent son œuvre et malgré les divergences évidentes entre les pratiques littéraires de ces deux auteurs, ces problématiques leur sont communes. La différence est sans doute que le brouillage de la réalité vient dans la pratique littéraire de Vila Matas uniquement de la sphère littéraire alors que nous avons pu constater comment le réel

arrivait « médiatisé » dans les romans de Fernández Mallo, à travers la superposition de documents factuels.

Nocilla Lab clôt la trilogie par un récit centré sur la genèse du *Proyecto Nocilla* dans lequel le personnage principal n'est autre que l'avatar de l'auteur, un personnage nommé Agustín, qui se dilue au fil des pages jusqu'à quitter tout à fait l'écriture du roman et s'incarner dans l'espace de la bande dessinée. La thématique de la disparition de l'auteur, souvent présente chez Vila Matas et particulièrement dans *Bartleby y compañía* (2000), est précisément ce qui occupe Fernández Mallo dans ce dernier volet mais elle est également présente par touches dans le reste de son œuvre « Todo el mundo sabe que escribir es haber muerto. Sólo la muerte pasa la vida a limpio y a esa distancia es capaz de reescribirla. Por eso sólo el escritor es quien narra el mundo de los vivos desde el mundo de los muertos » (ND : 72).

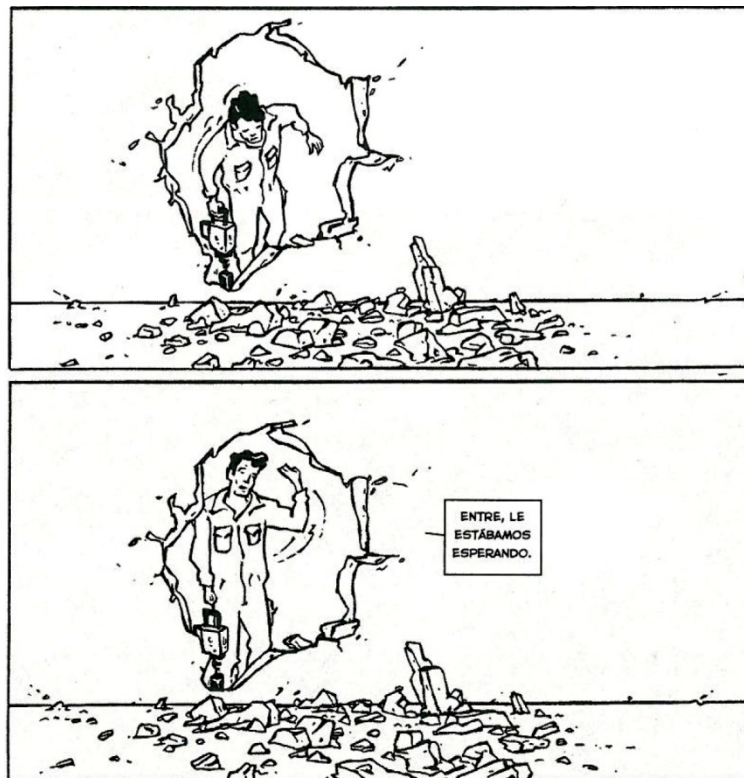
Dans ces vignettes, Vila Matas apparaît isolé et en costume sur une plate forme pétrolière Repsol, loin de la côte. Agustín doit faire face à la tempête et rejoint laborieusement ce qu'il croyait être une île de l'armée. La plateforme pétrolière est pour Vila Matas le lieu de la disparition :



Nocilla Lab, page 172

Le personnage de Vila Matas prend ensuite en charge la narration en introduisant deux récits métadiégétiques. Ces récits développent deux visions du temps

apparemment opposées. Le premier met en scène un personnage qui ne trouve pas le sommeil tant sa montre résonne lorsqu'il dort. Contraint et tourmenté par le temps qui passe, ce personnage apparaît sous les mêmes traits dans le second récit enchâssé. Il est cette fois enfermé dans une boîte au milieu du désert, et ne désire qu'une chose : posséder une montre. Ces deux allégories du Temps diffèrent, comme diffèrent les pratiques littéraires des deux écrivains incarnés dans la bande dessinée mais dont l'œuvre est pénétrée par la même obsession du temps. Ici, l'introduction du support graphique résout donc le conflit autofictionnel du dédoublement du personnage principal. En dessinant le personnage d'Agustín sous les traits de l'écrivain, Pere Joan, sous les instructions de Fernández Mallo, donne à cet explicit la teinte du récit factuel en la présentant comme la genèse de la trilogie. Le deuxième récit enchâssé se termine sur cette image énigmatique :



Nocilla Lab, page 177

Le point de vue choisi pour ces deux dernières vignettes opère un glissement d'un point de vue extradiégétique à un point de vue intradiégétique, favorisant ainsi l'identification ; le lecteur se trouve à l'intérieur d'une boîte au milieu du désert (qui rappelle le désert de *Nocilla Dream*) que quelqu'un vient ouvrir pour lui proposer de rejoindre l'espace du dehors, comme une invitation à franchir les limites du roman. Le recours au dessin, déjà amorcé avec l'introduction de schémas dans la deuxième partie

de *Nocilla Lab*, fait de cette bande dessinée finale non pas une annexe de la diégèse mais bien sa résolution. Même s'il s'agit des dernières pages de la trilogie, il est néanmoins problématique de parler de résolution puisque ces dernières pages sont loin de la clôture. L'incitation à franchir cette frontière est présente dans l'ensemble de la trilogie à travers les nombreuses transgressions observées dans les constructions du texte, le traitement des personnages ou même dans l'analyse des incipit. Mais dans ce dernier volet, l'incitation directe à traverser une frontière ou à franchir une limite est plusieurs fois répétée de façon manifeste. Dans *Nocilla Lab*, cet appel à négliger l'interdiction est particulièrement évidente dans la réitération de l'évocation d'un panneau défendant de passer. Franchir cette limite mènera les personnages au cercle infernal du dédoublement et du détournement identitaire. L'arrivée dans le camp de vacances déserté dans lequel le couple choisit de séjourner, et où commence l'enfer du double, est présentée d'emblée comme une véritable infraction. Le panneau face auquel les personnages avaient déjà dû rebrousser chemin, réapparaît :

PENITENCIARIA DE LA REPUBLICA ITALIANA. NO PASAR.

[...] Soy de la opinión de que cuando la vida dibuja una línea que al fin se revela curva, exactamente curva, es decir, cuando regresa exactamente al punto del que partió, es que en ese punto existían dos posibilidades y elegiste la incorrecta, la que provoca que la contingencia se haya esfumado de tu vida para caer en un abstracto bucle determinista, en un atractor estable; hechizos de estabilidad que hay que romper. Por ese motivo le dije que deberíamos coger, ahora sí, esa carretera de la penitenciaría (*NL* : 103).

L'exhortation à franchir la limite pour échapper à l'aliénation de la répétition infinie est donc réaffirmée par l'auteur à la fin de cette bande dessinée qui donne au texte une ouverture plutôt qu'une fermeture du récit littéraire. L'introduction de la bande dessinée, et particulièrement les deux dernières vignettes qui incitent le lecteur à quitter l'espace du roman – mais peut-être aussi ses habitudes de lecteur – ne sont donc pas seulement une manière originale et séduisante de terminer une trilogie ; la représentation iconique permet, ici, d'apporter une nouvelle perspective sur certains mécanismes du texte (autofiction, disparition, récit enchâssé, digression, transgression) mais aussi d'ajouter encore du doute quant au statut de ce que le lecteur vient de lire.

II.1.2 *Alba Cromm*, entre jeu vidéo et magazine

Là encore, la zone de frottement entre littérature et représentation graphique est celle vers laquelle Vicente Luis Mora se tourne pour écrire *Alba Cromm*, en important dans le roman l'esthétique du magazine, du jeu vidéo et des films d'anticipation états-unien¹.

Le lien le plus diffus et pourtant indéniable est celui qui associe le roman au film d'anticipation (le roman se déroule en 2017). *Alba Cromm* partage avec ces films et les romans de Philip K. Dick dont nombre d'entre eux sont inspirés, le genre de la dystopie. La dystopie serait le côté obscur de l'utopie puisqu'elle projette une société dans laquelle les problématiques les plus préoccupantes d'une époque donnée sont décuplées et portées à leurs conséquences les plus inquiétantes. Malgré un ancrage dans la science-fiction, le lien avec le réel est si présent que ces œuvres sont souvent porteuses de critiques sévères contre les systèmes politiques économiques et sociaux en vigueur. Du film *Blade Runner*, c'est la thématique de la dérive technologique et informatique qui est largement exploitée dans le roman de Mora, notamment à travers la figure de Nautilus, une machine capable d'assurer la sécurité d'une entreprise mieux qu'un homme mais surtout de converser sur des sujets tels que le temps ou la poésie aussi bien que l'homme, à l'image de ces êtres génétiquement modifiés que sont les « répliquants » de *Blade Runner*. Il s'agit donc, selon la terminologie genettienne, d'un intertexte de type métatextuel, qui rend présent ces films d'anticipation non pas par la citation directe, mais bien par la reprise d'un ensemble de thématiques communes.

Le lien avec le jeu vidéo est sensiblement de même nature, bien que plus évident car identifiable dès la couverture du roman. Ce seuil du livre fait en effet référence à Lara Croft, l'héroïne du jeu vidéo *Tomb Raider* (Core Design, 1996). Le nom du personnage éponyme, Alba Cromm, présente une sonorité très proche de celle du personnage du jeu vidéo. L'image de couverture vient soutenir cet intertexte puisqu'elle représente en image de synthèse une femme aux formes généreuses et au regard déterminé. La couverture, ce premier contact avec le lecteur, censé attirer son regard

¹ *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) ou encore *Minority Report* (Steven Spielberg, 1956), tous trois inspirés de romans de Philip K. Dick.

parmi les autres livres, joue déjà à dépister le lecteur qui découvre, dans une collection consacrée au roman (Biblioteca Breve), l'image d'un personnage de jeu vidéo.



Alba Cromm, image de couverture

Pourtant, en ouvrant le livre, un autre intertexte s'impose au lecteur, le magazine, qui, cette fois, va déterminer l'organisation interne du roman. La première page imite une couverture de magazine masculin (*Upman*) qui autorisera au-delà d'un récit fragmenté par sections, l'introduction d'éléments comme de la publicité ou des petites annonces (voir annexe 26). Quel est donc le rapport qu'entretient ce roman avec ces trois formats culturels de masse ? Est-il question ici d'une imitation, d'un tribut, d'une parodie ? Il ne fait aucun doute que le lecteur se trouve dès les premières pages du roman face à un « recyclage » des codes culturels populaires et cette manœuvre de déplacement dans le roman fonctionne comme une réévaluation, l'attribution d'un sens nouveau qu'il nous faut évaluer.

Dans le cas d'*Alba Cromm* les points communs avec l'héroïne de jeu vidéo vont plus loin qu'un rappel esthétique ou onomastique. Alba Cromm rejoint bien sûr la longue série de personnages féminins entreprenants, séduisants et intelligents qui apparaissent depuis quelques années dans nombre de films et de séries télévisées policières¹. Mais Lara Croft est surtout le premier personnage de fiction à franchir les frontières de son jeu vidéo, c'est du moins en ces termes que l'exprime un journaliste de *Libération* :

¹ La « femme flic » a envahi depuis les années quatre vingt dix le petit écran comme l'illustrent entre autres, *Julie Lescaut*, en France, *Die Komissarin* en Allemagne, *Distretto di polizia* en Italie, *Los misterios de Laura* en Espagne, *Alias* ou *Cold Case* aux États-Unis, et même *Comissaire Amanullah* en Afghanistan.

La vraie Lara, elle, c'est-à-dire celle toute en bits et pixels, a d'ores et déjà accompli sa mission : ouvrir les frontières qui confinent les jeux vidéo dans l'indifférence ou l'opprobre et fédérer sur son nom et sa silhouette une attention, une capacité d'identification qui dépassent de très loin le cadre du phénomène Tomb Raider lui-même. Son charisme a débordé largement du cadre prévu et polarisé l'attention très au-delà de la subculture des jeux vidéo, elle-même encore en pleine germination. (Seguret, 1997)

Hors du *merchandising* et des produits dérivés, Lara Croft est qualifiée de star ; les grands créateurs lui dessinent des vêtements et elle est le premier personnage virtuel à donner une interview en direct à de vrais journalistes¹. Le personnage Alba Cromm s'inscrit elle aussi dans cette collision entre réel et virtuel dans la mesure où elle faisait part de ses réflexions en postant des billets sur un blog cinq ans avant la sortie du roman². Même après la sortie du roman, elle continue d'interagir avec les lecteurs-internautes qui postent des commentaires. La référence au jeu vidéo devient alors une réflexion sur le statut du personnage de fiction qui, par le biais des Nouvelles Technologies, entre dans une autre dimension, ouvrant ainsi des perspectives nouvelles dans la relation avec le récepteur.

C'est à travers un tissu intertextuel complexe et étendu que la culture de masse s'immisce dans le littéraire. Cette démarche donne lieu à un double mouvement ; le premier est celui d'une désacralisation du médium littéraire écrit comme seul intertexte digne d'entrer dans le roman et le second est une légitimation de certaines productions commerciales qui ont fait date dans l'histoire des productions culturelles par leur originalité et leur innovation. Le recyclage de certains formats propres à la culture de masse est une pratique courante chez d'autres écrivains mutants. Dans son dernier roman, *Asesino Cósmico* (2011), Robert Juan Cantavella détourne le genre Pulp³ de la

¹ Jean-Marie Schaeffer, dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *Le propre de la fiction*, évoque en ces termes le phénomène Lara Croft : « Nous assisterions actuellement à la naissance d'une nouvelle modalité d'être, la "réalité virtuelle" – différente à la fois de la réalité "vraie" et des produits traditionnels de l'imaginaire humain, c'est-à-dire des fictions. En qualifiant Lara Croft de "star", donc en lui accordant le statut d'une actrice virtuelle plutôt que celui d'un "simple" personnage de fiction, le journal (*Libération*) reprenait ce postulat à son compte » (Schaeffer, 1999 : 8).

² <http://albacromm.bitacorras.com/>, consulté le 10/10/2012. Les extensions du récit en dehors du roman seront abordées avec plus de précision dans la partie intitulée « Alba Cromm hors d'*Alba Cromm* : le roman augmenté ».

³ Romans à bas coût ayant connu un grand succès auprès des couches populaires anglo-américaines au début du XX^{EME} siècle. Ces publications vendues en kiosque ont vu naître des héros populaires tels que

même manière que Charles Bukowski l'avait fait avec son dernier roman *Pulp* (1995). Cantavella va jusqu'à demander à l'écrivain Juan Gallardo Muñoz, plus connu sous le pseudonyme de Curtis Garland et auteur de plus de 2000 romans de terreur, de westerns, de science fiction, commercialisés sous le nom de « novelas de kiosco » (qui correspondraient peu ou prou aux romans de gare français), d'écrire l'un des chapitres de ce roman. La structure des séries télévisées états-uniennes à succès telles que *Lost* articule *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión. Ce roman se divise en deux parties ; la première pastiche une série télévisée d'anticipation par une écriture proche de celle d'un storyboard et la seconde rassemble des articles académiques sur les effets sociaux de cette série imaginaire. *Aire Nuestro* (2009), de Manuel Vilas est divisé en sections récurrentes qui portent le nom de chaînes de télévision, recréant ainsi dans l'espace du roman un zapping télévisuel. Juan Francisco Ferré, dans *Providence* (2009), introduit une dimension érotique. Ces exemples laissent penser que les écrivains mutants n'hésitent pas à exposer un intertexte généralement exclu du genre romanesque prouvant que, contrairement à ce qu'avaient pu affirmer les formalistes russes, le texte littéraire ne se développe pas dans un vase clos, il ne surgit pas uniquement du dialogue avec les textes qui ont précédés. Au-delà de la citation manifeste, c'est une récupération de la structure narrative caractéristique de certaines productions commerciales qui est en marche dans ces textes. Les structures de ces « sous-genres » culturels (tels que les séries, les publicités, les magazines) déteignent véritablement sur la structure narrative de ces romans. En ce sens, *Alba Cromm*, manifeste une filiation évidente, nous l'avons vu dès la couverture, avec le jeu vidéo et dans sa thématique avec le film anglo-américain d'anticipation, mais toute sa structure narrative est régie par le genre de la revue ou du magazine masculin.

Upman est un magazine masculin « para el hombre de verdad » (annexe 26) qui prône la supériorité de l'homme sur la femme. Mora détourne ici le genre du magazine masculin en lui empruntant toutes ses caractéristiques formelles (mise en page, publicités, petites annonces, logo, etc) pour livrer au lecteur une version du monde actuel dont les travers les plus inquiétants sont poussés à l'extrême¹. Mora s'insère dans la tradition de la parodie, ce contre-chant qui porte, à partir d'une imitation dissonante, à

Zorro, Conan le Barbare ou Tarzan. Certains écrivains reconnus ont commencé leur carrière en écrivant des pulps, et c'est le cas de Ray Bradbury, Philip K. Dick ou H.P. Lovecraft.

¹ Lors d'un entretien pour le *Diario de Cádiz*, Vicente Luis Mora affirme qu'il s'agit de « proyecciones de lo actual ficcionalizado. Mi intención es reflexionar no sobre la sociedad futura, sino sobre la presente a través del esperpento temporal » (Vera, 03/08/2010).

reconsidérer le genre pastiché. La notion d'intertextualité en tant que dialogue tissé entre un texte littéraire et ceux qui l'ont précédé n'est en rien une pratique nouvelle mais le terme, ainsi que les bases théoriques de cette notion, ont été forgés pendant la deuxième moitié du siècle dernier et elle est devenue dès lors centrale dans l'approche des textes contemporains. Gérard Genette (après les travaux de Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva) a donné une vision théorique d'ensemble à l'écriture imitative, notamment dans *Palimpsestes* (1982), sur laquelle nous nous appuyerons pour définir les relations intertextuelles qui s'articulent dans ce roman. En imitant la revue masculine, Vicente Luis Mora opère à la fois un pastiche de style et de genre. En effet, l'écriture journalistique qui apparaît dans « Notas para entrar en el infierno » ou les sections d'entretiens, l'écriture « technique » des rapports de police ou encore les slogans qui apparaissent dans les publicités sont au service de cette écriture au second degré visant à caricaturer non pas un genre noble (la parodie) mais le magazine, qui, par nature, loin de s'apparenter à la littérature, fait principalement partie des publications de divertissement. L'imitation n'est donc pas ici celle d'un genre littéraire – et c'est là que réside la principale originalité du détournement – puisque le dialogue qu'implique l'intertexte ne se déploie pas à partir d'un dialogue entre la littérature et elle-même mais plutôt à partir de l'incursion au sein du roman d'un genre non-littéraire, le magazine. Selon la terminologie genettienne, nous sommes avec *Alba Cromm* face à une démarche non pas intertextuelle (coprésence) mais hypertextuelle (dérivation) dans la mesure où l'hypotexte n'apparaît pas de manière explicite : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (Genette, 1982 : 16). Étant à la fois imitation et transformation, et jouant dans les territoires du satirique (publicités et annonces) et du sérieux (dans le dossier), ce texte entre à la fois dans la catégorie du pastiche mais aussi du travestissement et de la transposition qui sont, selon Genette, des catégories perméables. Il présente ainsi le tableau des pratiques hypertextuelles : « tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer » (Genette, 1982 : 44).

Il faut cependant préciser que les théories de l'intertexte font toujours référence à un texte ou genre littéraire antérieur et que ce n'est pas le cas d'*Alba Cromm*. À la terminologie narratologique de l'intertexte, il faudra donc ajouter pour caractériser la

manœuvre de Mora le *fake*¹, qui n'apparaît pas encore dans les manuels ni dans les dictionnaires mais qui est cependant bien connu des internautes et qui serait le pastiche adapté à Internet. Nous l'appliquons, notamment dans le roman de Mora, aux fausses publicités, qui reprennent les codes de la véritable, mais en subvertissant le message et nous y reviendrons lorsque nous analyserons la falsification mise en place dans *Quimera* 322.

Que ce soit dans le texte ou dans le périphrase – qui rassemble dans ce roman le paratexte dont nous avons parlé mais également l'appareil graphique qui accompagne le texte –, l'imitation du magazine masculin attaque, de manière plus ou moins satirique nous le verrons, des problématiques loin d'être spécifiques à l'année 2017. En effet, la recrudescence de la frustration machiste face à l'autonomie grandissante de la femme, l'accès facilité à des contenus pédophiles sur le net et l'espace d'impunité totale qu'il représente, sont abordés tout au long d'*Alba Cromm* notamment à travers les annonces ou publicités qui sont autant d'intermèdes caustiques. La critique la plus acerbe, et aussi la plus décalée, se trouve effectivement en dehors du récit, dans cet espace paratextuel² réservé à la publicité³. Nous reproduisons ci-dessous un échantillon représentatif des sept publicités insérées dans *Alba Cromm*⁴ :

¹ Selon l'encyclopédie *Wikipedia* en ligne, « le terme fake (de l'anglais : *faux*) désigne globalement quelque chose de faux, de truqué. Il a plusieurs sens dans le domaine de l'informatique et des réseaux [...] Par extension on trouve aussi sur le web des vidéos truquées avec comme principal vecteurs des sites d'hébergement de vidéo, des morceaux de musique, et même des sites web reprenant le style et les thématique de vrais sites mais en détournant le contenu. On peut souvent assimiler le fake à la parodie». Nous ajoutons qu'il serait plus juste d'assimiler le *fake* au pastiche qui imite le style d'un auteur sans pour autant l'assimiler à une œuvre en particulier et non à la parodie qui imite une œuvre sérieuse.

² Nous soulevons ici le statut ambigu des incursions publicitaires dans le roman. Selon la terminologie genettienne, le paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre » et qui accompagne ou présente le texte. Les images et annonces qui gravitent autour du dossier Alba Cromm correspondent donc à cette définition. Genette dans *Seuils*, n'aborde à aucun moment le statut de ce genre d'incursions secondaires ou parallèle au texte qui font cependant partie de la fiction. Ce sont en fait plusieurs strates qui entrent ici en jeu, dont les textes du dossier Alba Cromm seraient le centre, bordé par l'appareil publicitaire qui serait à son tour ceint par les seuils dont parle Genette (périphrase éditorial, épigraphes, préface, etc.). L'épithèque (paratexte hors du livre) constituerait la dernière couronne, comme nous le verrons dans le schéma présenté dans la partie consacrée à la notion de « roman augmenté ».

³ Concernant la fonction particulière de l'appareil publicitaire par rapport à la progression du récit, nous renvoyons à la deuxième partie de cette étude et particulièrement à l'analyse iconique de l'une de ces publicités dans « Nature du rapport texte/image ».

⁴ Il s'agit ici d'un montage de trois images qui apparaissent respectivement aux pages 90, 65, 207 d'*Alba Cromm*.

BANCOTRON
Tu banco amigo

Hipoteca 200

Nueva hipoteca

200 años para pagar. 200 avalistas.

¿Tus hijos te molestan?

VÉNDELOS

NOSOTROS NOS ENCARGAMOS™

Compramos tus hijos y los revendemos a ricos con problemas de esterilidad

Infórmate en:
www.nosotrosnosencargamos.org

Ahora, si nos vendes dos o más hijos, te regalamos tus primeras vacaciones tranquilas sin ellos en Marina d'Or

Sé solidario contigo. Dona a tus hijos.

SPHERE
THE SHAPE OF PERFECTION

a new attitude

De manière générale, dans l'ensemble de l'appareil publicitaire, l'objectif de l'auteur, justifié par le recours à la dystopie, est de caricaturer certaines problématiques actuelles (recyclage des déchets, parité, développement d'objets informatiques « intelligents », crise économique) ce qui lui permet de mettre en exergue les dérives engendrées par l'économie de marché. La « fausse » publicité, canular largement répandu sur Internet, fonctionne ici de manière indépendante dans le sens où, tout comme la « vraie » publicité, elle n'illustre pas le texte, n'a aucun lien thématique avec lui mais participe pourtant du même monde fictionnel. Le discours critique sur le système économique dominant – qui apparaît ici dès l'imitation du format publicitaire – vise un système bancaire basé sur l'endettement (image 1), une immoralité liée à une consommation touristique irréfrénée¹ (image 2) et l'absurdité de certaines propositions de marketing (image 3). Les deux premières images mettent également en évidence un système qui réduit la vie humaine à une transaction financière puisqu'il s'agit de vendre ses propres enfants (image 2) ou d'emprunter de l'argent pour s'endetter pendant plus d'une vie (image 1). Nous avons vu dans la deuxième partie de cette étude comment la

¹ Marina d'Or, cité dans la publicité centrale, est un immense complexe hôtelier situé près de Castellón dans la Communauté valencienne dont le village de vacances atteint presque la taille d'une ville. Ce complexe est extrêmement connu en Espagne notamment par le biais de campagnes publicitaires constantes. Le groupe, en plus de ne pas se soucier de l'impact environnemental catastrophique de ses installations, a plusieurs fois été traduit en justice pour corruption et trafic d'influence.

troisième publicité, la moins « chargée » linguistiquement, est cependant celle qui s'inscrit le plus directement dans la critique sociale que construit Mora dans *Alba Cromm*. L'auteur y dénonce en effet le paradoxe inhérent au discours machiste qui consiste à exiger une érotisation constante de l'image de la femme, sans pour autant appliquer cette exigence aux hommes.

Mora n'a pas recours, comme Fernández Mallo, à des références constantes et manifestes à des produits de la consommation de masse. La manipulation se manifeste uniquement à travers une récupération du format de la production culturelle populaire ou commerciale.

Cette appropriation est, à un premier niveau d'interprétation, une adaptation du roman aux formats visuels, immédiatement accessibles, ludiques et concis. Cette stratégie viserait à cibler un public de lecteurs habitués à avoir accès à l'information rapidement et surtout à en prendre connaissance grâce à un temps de concentration assez court, ce qui revient en somme à élaborer une stratégie commerciale. Au lieu de décrire un contexte social machiste et d'en préciser ses stratégies et ses effets, l'écrivain élabore une image dont l'impact est immédiat. Ce premier niveau d'interprétation dépasse déjà le simple *packaging* censé rendre le produit littéraire attrayant et touche directement à une mutation du mode d'appréhension de l'information. Des recherches en neurobiologie mettent en évidence que l'évolution du mode de perception modifie les structures mentales. Marc Prensky, un spécialiste de l'apprentissage et de l'éducation a forgé le terme de *Natives Digital* (Prensky, 2010). Selon lui, l'entourage culturel détermine le développement des procédés de pensée. Les personnes qui ont grandi entourées d'images et avec Internet, font preuve d'une grande dextérité à l'heure d'analyser un entourage mixte, fait d'images et de textes, et peuvent écarter rapidement les informations qui ne leur sont pas immédiatement utiles. Il semble néanmoins que la mémoire et le temps de concentration soient réduits chez ces sujets.

Dans le domaine littéraire qui nous occupe, le risque d'adapter promptement le roman aux modèles imposés par l'économie de marché est lui aussi immédiatement perceptible : vider le roman de sa capacité à stimuler la réflexion et la pensée critique. C'est là qu'intervient le second niveau de lecture, suscité par la puissance subversive du pastiche. L'usage du format publicitaire dans *Alba Cromm* en est tout à fait représentatif : plutôt que d'écrire un pamphlet sur les excès ou les absurdités proposées quotidiennement par la publicité ou bien encore de décrire un personnage abêti par un contact constant et sans recul avec les annonces commerciales, Mora fabrique lui-même

une publicité. Il reprend à son compte les stratégies commerciales de ce média, force quelque peu le trait par le biais de slogans à peine décalés, et la présente aux lecteurs telle quelle, sans l'introduire par un quelconque commentaire ou une légende qui mettrait en évidence la contrefaçon. C'est donc au lecteur que revient la tâche d'interroger cette ingérence de la publicité dans le roman, afin qu'il puisse saisir le sens de cet écart par rapport à l'authentique.

Le recours au jeu vidéo, au magazine chez Vicente Luis Mora montre qu'au-delà d'une adaptation au système de perception dominant, ces écrivains utilisent le format culturel de masse à des fins bien différentes. Ils s'emparent de ses formes les plus communes pour en subvertir le fond et réintroduire la pensée critique de l'intérieur, à partir de ce format qui l'annihile. Tout se passe comme si ces écrivains, cernés par une production culturelle commerciale, au lieu de l'ignorer ou de produire à leur rencontre un discours méprisant qui n'aurait guère d'impact, s'en emparaient afin de les vider de leur contenu et d'y injecter un autre discours. Une pure manipulation, donc, mais qui demande, pour en prendre conscience, plus qu'un feuilletage rapide de l'œuvre, qui donne en effet l'impression, par la dispersion du texte et l'inclusion d'images, d'être face à un *zapping* littéraire. L'inclusion de ces manifestations culturelles dans le roman est selon ces écrivains la plus à même de signifier leur propos. Nous reviendrons à la fin de cette étude sur les modifications de la pratique de lecture que ces ouvrages amorcent, mais nous pouvons d'ores et déjà avancer que c'est en détournant le format culturel de la passivité (l'exemple de la publicité est évident) que l'écrivain engage le lecteur à une réaction – induite par le déplacement dans le livre – et incite par là même une réponse critique. Dans ces romans, cette réponse critique n'est donc pas suscitée par un « discours indirect » manipulé par un narrateur stigmatisant ou qui écarterait comme des sujets vulgaires le matraquage médiatique et la pression économique, mais bien par un « discours direct », une attaque depuis l'intérieur, à partir des outils mêmes de l'objet visé par le *fake*.

Les rapports de ces romans à la culture populaire oscillent donc entre une reconnaissance de la qualité de certaines productions commerciales récentes (évolution du jeu vidéo¹, légitimation de la bande dessinée) et une critique par la parodie des extrêmes intolérables de certaines pratiques commerciales. Ces écrivains nous engagent

¹ Notons à ce propos que dans *Qu'est ce que la fiction*, c'est précisément le phénomène Lara Croft et les retombées de ces nouveaux produits culturels populaires sur la notion de fiction qui amorcent l'entreprise de redéfinition des différents régimes fictionnels proposée par Jean-Marie Schaeffer (1999 : Introduction).

donc à séparer le grain de l'ivraie culturelle sans procéder à des raccourcis qui consisteraient à distinguer la culture savante de la culture de masse par son format¹. L'introduction de l'image dans le roman est significative d'une pratique mutante que nous avons pu étudier dans la deuxième partie mais nous voudrions ici revenir à ce qu'implique pour l'écrivain une telle intersémiotité. La bande dessinée qui apparaît dans *Nocilla Lab* n'a pas été dessinée par Fernández Mallo qui en a cependant eu l'idée, a écrit les textes et a dirigé le travail de l'illustrateur. Il a lui-même recours au format iconique dans ce même roman ainsi que dans *El hacedor (de Borges), Remake*. Les publicités qui apparaissent dans *Alba Cromm* sont dans la majorité l'œuvre de Mora. Dans quelle mesure l'ingérence de l'image dans le roman influence-t-elle le travail de l'écrivain ?

II.2 De la coopération à la fusion

Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora pratiquent la littérature d'une manière singulière, au point que les catégories littéraires établies ne savent que difficilement les contenir. Pourtant, leurs créations s'inscrivent dans un contexte socioculturel déterminé dont les évolutions les plus récentes ont imposé leur marque sur le travail de ces écrivains, modifiant le rapport de l'artiste à son œuvre. S'ils restent des écrivains qui publient des romans, ils n'hésitent pas, pour mettre en forme leur projet, à recourir à des blogs, des programmes de mise en page, de traitement de l'image, de montage vidéo ou même de création musicale. Depuis le seuil culturel et social où nous nous trouvons, il nous faut à présent définir en quoi l'espace des possibles de la création littéraire est redéfini pour et par ces écrivains. En d'autres termes, il nous faut à présent mesurer, à partir de leur pratique de la littérature et des outils techniques qu'ils ont à leur disposition, l'évolution de la création littéraire.

Si depuis la fin du XIX^{ème} siècle, la figure de l'auteur se trouve diminuée par la fragilité croissante de son aura, qui finit par tomber définitivement sur le macadam des

¹ Nous citerons pour terminer les derniers mots de l'introduction de l'ouvrage déjà cité de Jean-Marie Schaeffer dont l'esprit non-exclusif nous semble proche de l'entreprise littéraire de ces écrivains : « Il ne s'agit pas de choisir entre *Tomb Raider* et *Le Cid*, entre *Lara Croft* et *Chimène* : ils (et elles) ne concourent pas dans la même catégorie. Mais il est permis de les appréhender tous (et toutes), chacun(e) à sa façon » (Schaeffer, 1999 : 19).

théories structuralistes, cette mutation connaît une nouvelle accélération depuis une dizaine d'années. L'influence de la révolution technologique, traduite par la pénétration des technologies de l'information et de la communication dans l'espace professionnel et privé, n'a fait que diluer encore le principe d'autorité et d'authenticité et ce, dans plusieurs domaines de création. Cette mutation concerne l'écrivain, mais aussi le journaliste ou le critique, dans la mesure où l'accès à l'information, sa diffusion et sa gratuité sur le net ont démocratisé le traitement, la sélection et la conservation de données. Il en va de même pour le photographe avec la popularisation de l'appareil photo numérique ou pour le musicien avec l'accessibilité de certains logiciels d'enregistrement et de mixage. C'est dans ce contexte qu'ont commencé à travailler les écrivains mutants. L'accès à des logiciels de création (textes, images et son) ainsi qu'une circulation sur Internet de nombreuses productions culturelles débarrassées des filtres que constituent les circuits de diffusion traditionnels, ont considérablement contribué à la redéfinition des corps de métiers et particulièrement des métiers d'art : posséder un appareil photo sophistiqué ne signifie pas être photographe, être un musicien ne signifie pas nécessairement posséder des instruments de musique. Si une profession était, il y a peu, manifestement reconnaissable par les outils qu'utilisait le professionnel, il suffit à présent de s'imaginer un architecte, un journaliste, un musicien, un photographe et un écrivain en phase de production/création pour se rendre compte qu'il est nettement moins aisé d'attribuer une fonction à ces visages éclairés par un écran d'ordinateur. Il faut ajouter à ce renouvellement des outils professionnels, la « prolifération des discours » (Lyon, 1997 [1995] : 27) et la perte de vitesse du logocentrisme, principes déjà largement développés par les théories postmodernistes. Jean-François Lyotard affirmait déjà en 1979 que « les délimitations classiques des divers champs scientifiques subissent du même coup un travail de remise en cause : des disciplines disparaissent, des empiètements se produisent aux frontières des sciences, d'où naissent de nouveaux territoires » (Lyotard, 1979 : 65). L'invasion technologique dans le quotidien, que nous vivons depuis le début du XXI^{ème} siècle, a opéré une réactualisation des principales assertions postmodernes. Pour ajuster notre perspective au travail de l'écrivain, nous pouvons déduire de ces évolutions techniques deux types de transformations essentielles : d'une part, le passage presque systématique de l'écriture à l'encre au logiciel de traitement de texte et, d'autre part, la vulgarisation de certains outils professionnels dont nous parlions qui permet aux écrivains d'intégrer dans leur création littéraire – lorsque cela leur semble opportun et sans l'aide de

professionnels – la photographie, la vidéo ou le son. La classification de ces œuvres se complexifie encore par le fait que certains écrivains ne semblent accorder aucune sorte d'importance à cette pensée taxinomique. La seule différenciation qui se maintienne est le format, autrement dit, la forme que l'objet créé prendra à sa diffusion (livre, disque, film). L'attitude de Fernández Mallo face au genre de sa trilogie est symptomatique car il ne semble pas différencier la poésie du roman comme le confirme sa réponse au journaliste Humanes Bespín qui l'interroge sur *Nocilla Experience* :

Es curioso, porque para mí en realidad es un poema. Un poema muy extenso. Como lo era *Nocilla Dream*. Porque en mi cabeza se confunden mis poemarios y las novelas, porque todo parte de lo mismo, de una pulsión poética, no de una pulsión estrictamente novelística (Humanes Bespín, *Literaturas.com*)¹.

À cela il faut ajouter que l'auteur qualifie sa trilogie de « docuficción » puisqu'un grand nombre de fragments sont issus d'informations factuelles². À la poésie, au roman, au documentaire, il faut ajouter aussi l'autofiction, l'introduction d'images propres et empruntées ainsi que la vidéo qui complète le projet. Vicente Luis Mora, publie également de la poésie, mais semble différencier ces deux genres. En revanche, ses romans font preuve d'une transgénéricité toujours foisonnante :

He publicado poemarios que tenían ensayos y microcuentos. He publicado ensayos que tienen poemas como *La luz nueva*. He publicado libros que lo tienen todo como *Circular*; micro-ensayos, poemas, microcuentos, cuentos, aforismos, haikus y casi todas las formas que se te pueden ocurrir dentro de un libro³.

Cette indifférence générique est avouée mais nous avons vu que ces deux auteurs allaient bien au-delà d'une manipulation générique. Ils déploient dans leur travail d'écrivain un spectre plus large de « compétences » et se rejoignent sur la définition de la littérature non pas comme une bibliothèque classée selon un critère de genre, mais bien une interrogation sur le langage, sur la mise en forme de l'écriture, ce qui explique cette confusion générique et sémiotique, ou plutôt l'indifférence évidente

¹ Le site ne fournit pas de date précise pour cet entretien.

² Le cas du docufiction a été traité dans le chapitre 3 de la première partie de cette étude.

³ Entretien inédit du 16/07/2011(annexe 29) voir à ce sujet le chapitre 3 de la deuxième partie « Littérature et théorie : le roman mutant, mode d'emploi ».

de ces auteurs à leur égard. L'écart avec le décloisonnement décrit par les théoriciens de la postmodernité est donc le passage d'une coopération entre les différents champs d'expression à une fusion entre ceux-ci. Passage que Jara Calles identifie dans sa thèse comme un glissement de l'interdisciplinarité vers la transdisciplinarité (Calles, 2011 : 565) dont nous allons à présent constater les manifestations afin d'en mesurer leur éventuel impact sur la pratique de l'écrivain.

II.3 L'écrivain « reconfiguré » ?

Fernández Mallo et Mora écrivent des textes que l'on nomme « romans » mais ils ne sont pas seulement des manipulateurs de mots. Le dictionnaire de la *RAE* est quelque peu avare lorsqu'il définit le terme d'écrivain : « 1. Persona que escribe. 2. Autor de obras escritas o impresas ». Cette définition correspond-elle au travail de Vicente Luis Mora et d'Agustín Fernández Mallo ? Qu'est ce que ces romans nous disent sur une éventuelle modulation de la pratique créative de l'écrivain ?

Le clavier a remplacé la plume, et les logiciels de traitement de texte la page blanche. Le travail de l'écrivain en est-il pour autant bouleversé ? Les logiciels de traitement de texte qu'utilisent ces écrivains offrent des possibilités qu'ils exploitent. Le premier aspect est la possibilité d'assembler, d'organiser et de modifier le texte beaucoup plus facilement que sur du papier (couper/copier/coller, déplacer, effacer, ajouter). Ces fonctions ont d'ailleurs entraîné la disparition des brouillons d'écrivains, précieux pour certains chercheurs. Mais nous sommes néanmoins toujours ici face à un travail d'écriture.

Si certains se contentent d'utiliser les fonctions de base de ces logiciels, d'autres, et c'est le cas de Fernández Mallo et de Mora, empiètent sur le travail de l'éditeur. Il faut dans leur cas ajouter au travail d'écriture celui de la mise en espace de celle-ci ou mise en texte, qui, selon Roger Chartier relève effectivement de l'auteur inscrivant dans son texte « les conventions, sociales ou littéraires, qui en permettent le repérage, le classement, la compréhension » dans lequel il met en œuvre « toute une panoplie de techniques, narratives ou poétiques, qui, comme une machinerie, devront produire des effets obligés ; garantissant une bonne lecture » (Chartier, 1993 [1985] : 101). À cet

ensemble de pratiques textuelles qui font partie de l'écriture, vient s'ajouter le dispositif typographique que Chartier nomme « mise en livre » (découpage du texte, typographie, illustration) qui est également apte à modifier le texte et sa réception. Les procédures de mise en livre, « ne relèvent plus de l'écriture mais de l'imprimerie, elles sont décidées non par l'auteur mais par le libraire-éditeur, et elles peuvent suggérer des lectures différentes d'un même texte » (Chartier : 1993 [1985] : 79). Ce postulat est intéressant pour deux raisons. La première est que nos écrivains semblent avoir bien compris que la mise en livre influençait de manière indéniable la réception. Les technologies de mise en page (mise en forme du texte, typographie, introduction d'images, etc) ayant été considérablement simplifiées avec les logiciels de traitement de texte, les écrivains se sont emparés de cette aptitude qui rend donc caduque la séparation nette entre les fonctions de l'éditeur et de l'écrivain que propose Chartier dans les années quatre-vingt. Mais entrons à présent dans les textes afin d'observer comment se manifeste ce débord.

Alba Cromm repose sur l'organisation d'un magazine, ce qui implique l'introduction de publicités et d'annonces indépendantes du texte principal constitué par l'ensemble des pièces du dossier principal de la revue. Ces pièces péri-textuelles sont particulièrement représentatives de cette ingérence de l'écrivain sur le travail éditorial comme nous pouvons le constater à la page 88 d'*Alba Cromm* (reproduite ci-dessous) :

tro de la Brigada, para seguir la pista del infiltrado. Otra, seguir viéndola a ella. Como no ha demostrado tener interés por mí, no hay conflicto entre lo personal y lo profesional.

Me pregunto qué pasaría si más adelante lo hubiera; es decir, si, por la razón que fuera, en todo caso improbable, ella se sintiera atraída por mí.


Creo que me lo preguntaré más adelante.

En este libro no muere nadie

**Slavoj Žižek y
Georges Didi-Huberman**

Conversaciones sobre imagen no violenta,
medios y psique.

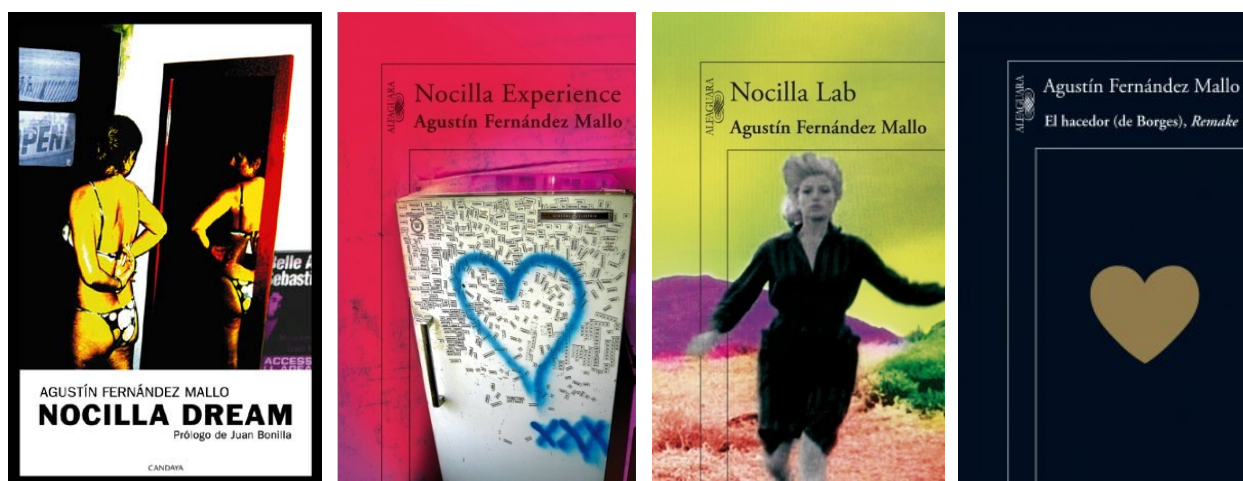
Una reflexión a dos voces sobre la influencia
que las imágenes violentas tienen en
la formación del imaginario infantil,
por los dos pensadores más singulares y polémicos
de nuestro tiempo.

 Seix Barral

Ici, Mora emprunte le sigle de sa propre maison d'édition (Seix Barral), pour annoncer la publication d'un essai bien évidemment fictionnel mais écrit par deux auteurs bien réels. La composition de l'annonce fait partie de la fiction dystopique mise en place par l'écrivain et n'est par conséquent pas à l'initiative de la maison d'édition pourtant mentionnée. L'irruption de l'annonce au sein de la narration fonctionne à la manière de la publicité, comme une pause narrative que le lecteur peut éluder pour poursuivre le récit. Pourtant, à la manière du caractère narratif que nous avons attribué à certaines publicités, la construction de cette pièce plus graphique que textuelle participe à la construction de l'univers fictionnel. La publication de cet essai fictif à deux voix entre le philosophe et psychanalyste slovène Žižek et l'historien de l'art et philosophe français spécialiste de l'image Didi-Huberman, est un nœud métatextuel dans le réseau narratif qu'est *Alba Cromm*, un livre qui soulève la question de la formation de

l'imaginaire de l'enfant ayant accès à un univers virtuel violent. En imitant des objets informatifs factuels, qui participent aux mécanismes référentiels, Mora construit un univers anticipé crédible, engageant par là le lecteur à s'interroger sur des problématiques actuelles à travers un canal fictionnel. Cette image, créée par l'écrivain, portant le sceau de la maison d'édition et annonçant un essai écrit par deux figures importantes de la philosophie actuelle, fait donc partie intégrante de l'économie du récit.

Fernández Mallo déborde aussi largement de ses fonctions. En premier lieu, les paratextes éditoriaux nous informent que l'auteur a produit lui-même les images des couvertures de la trilogie et d'*El hacedor (de Borges), Remake*.



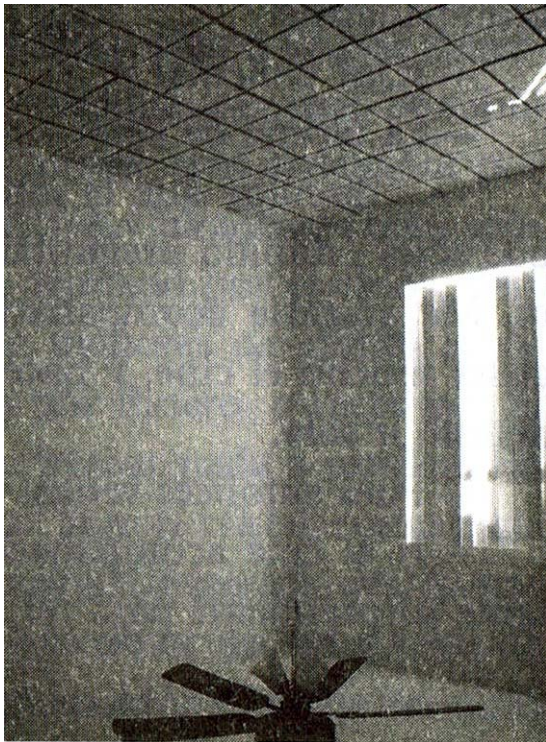
Il s'agit de photos prises par l'écrivain et modifiées (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience*) ou bien d'une image empruntée et modifiée (*Nocilla Lab*). Dans le cas d'*El hacedor (de Borges), Remake*, il s'agit d'un graphisme très simple. La juxtaposition de ces couvertures sont la preuve, non pas d'un perfectionnement de l'auteur dans sa technique de graphiste, mais plutôt d'une simplification.

La couverture de *Nocilla Dream* est une photo où la retouche et la saturation des couleurs offrent une mise en scène assez complexe. Plusieurs éléments auto-référentiels et interdiscursifs entrent en jeu. Le reflet de la jeune femme dans le miroir est le signe de la specularité du récit qui ne montre son vrai visage qu'à travers un reflet flou. En hors-champ, des références telles qu'une affiche du groupe de rock indépendant britannique « Belle and Sebastian » et deux écrans de télévision allumés qui annoncent déjà le dialogue avec d'autres champs sémiotiques.

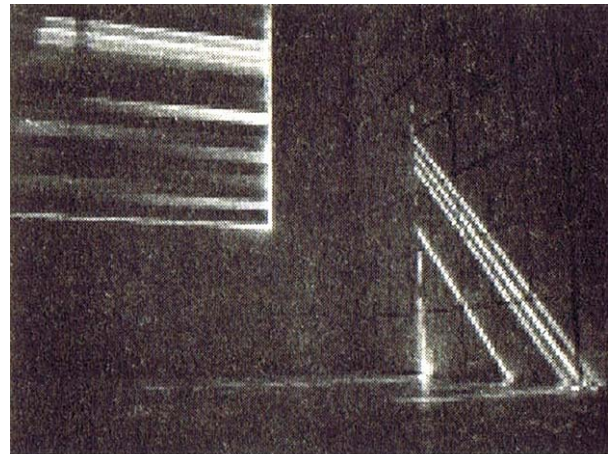
La couverture de *Nocilla Experience* est une photo prise par Fernández Mallo et qui présente le frigo d'une artiste (Ati Maier) recouvert de mots en français. Ces mots proviennent d'un jeu vendu dans les librairies, le *frigopoesía*, des aimants à coller sur le réfrigérateur et à assembler pour écrire de la poésie au quotidien. Cet assemblage d'un matériel existant, peut facilement constituer un clin d'œil métalittéraire à la poésie de Fernández Mallo.

La couverture de *Nocilla Lab* a déjà fait l'objet d'une analyse et nous ajouterons seulement qu'à partir de l'emprunt à l'œuvre cinématographique d'Antonioni, l'empreinte de l'écriture s'efface progressivement jusqu'à la couverture d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* où l'auteur abandonne la référence interdiscursive ou métatextuelle pour ne laisser qu'un énorme cœur doré, qui frôle le kitsch dans un hommage décalé à l'écrivain argentin.

La manipulation de matériaux non-textuels concerne également l'inclusion de l'image au sein du texte de fiction. Elle est empruntée et intégrée au texte comme c'est le cas avec les captures d'écran de Google Earth et les photogrammes d'Antonioni dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake* notamment dans le texte « Mutaciones » que nous avons étudié. Mais l'image peut être également une photographie originale, prise par l'auteur.



«Incertidumbre» (2015)



«Tachado del yo» (2014)

Ces deux images d'*Alba Cromm* (AC : 98-99) sont les photos en noir et blanc d'une exposition du personnage Tor Andreu qui explore précisément les relations entre mots et images. Lorsque Vicente Luis Mora veut tourner en dérision certaines dérives théoriques liées à l'art contemporain, il imagine un personnage photographe, écrit la critique parue dans le journal de l'une de ses expositions et introduit deux de ses photos. Ces deux photos représentent la même pièce selon un angle de vue et une luminosité différents. Les pages d'un texte sont alignées et dans la première photo, manifestement exposée à l'envers, le texte tapisse le plafond et un ventilateur est au sol. Dans la deuxième photo, des raies de lumière traversent ces mêmes pages qui tapissent cette fois le mur gauche. Sur ces deux photos, le texte n'est pas un objet à lire mais un objet à voir, que l'écrivain photographie pour les besoins de sa fiction, mais aussi pour susciter une réflexion sur la potentialité visuelle du texte, question centrale dans l'esthétique mutante.

Ajoutons également que Vicente Luis Mora est l'auteur des dix couvertures des livres inventés qu'il critique dans *Quimera* 322. Des dessins sont également présents dans les œuvres des deux auteurs : une note griffonnée à la page 140 d'*Alba Cromm*¹ et des cartes dans *Nocilla Dream* et *Nocilla Lab*. L'écrivain se fait photographe, dessinateur et cartographe.

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude dont une partie a été consacrée aux liens entre la littérature et les arts visuels, la juxtaposition de textes et d'images n'est en aucun cas une technique novatrice. L'illustration est la formule romantique par excellence mais elle est toujours dépendante du texte. Elle illustre le texte ou le texte en est l'ekphrasis. Cette coopération se répand et donne au XX^{ème} siècle, entre autres, l'association fertile des peintures de Nicolas de Staël et de René Char. La fin du XX^{ème} siècle accélère cette tendance qui se banalise, l'image faisant des incursions fréquentes dans le roman. Quand Javier Marías, dans *Fiebre y lanza* (Marías, 2004 [2002] : 462-463) introduit des photographies de la guerre civile, les photos illustrent ce qu'énonce le texte. Lorsque Fernández Mallo, Mora ou ceux que ce dernier nomme les « escritores pangeicos » insèrent une image dans leur texte, ils la laissent parler d'elle-même et ne l'expliquent pas. Elle entretient un lien avec le texte mais est à la fois une entité indépendante qui a son propre fonctionnement dans la narration, elle n'endosse plus une fonction illustrative. Le récit émerge à la fois du texte et de l'image

¹ Cette note a été analysée dans le chapitre 4 de la première partie.

dans cette forme mixte que Mora nomme « formas textovisuales » (Mora, 2012 : 17). Les images n'entretiennent souvent pas de lien immédiat avec le corps du texte qui ne mentionne leur présence à aucun moment. Agustín Fernández Mallo, reproduit dans *Nocilla Experience* (132-133) plusieurs pages de captures d'écrans de télévision dans lesquelles il insère un texte.



Nous sommes ici face à un cas de renversement de la relation texte/image dans la mesure où le texte est introduit, parcimonieusement, dans l'espace de la photo. Ces captures d'écrans apparaissent dans la deuxième partie de *Nocilla Lab*. Le personnage est reclus dans la chambre d'un hôtel abandonné en Sardaigne en compagnie de son double, le gérant de l'hôtel nommé lui aussi Agustín et soupçonné d'avoir volé l'identité mais aussi le projet du protagoniste. Ce dernier se voit contraint de rester enfermé dans une cellule uniquement dotée d'une télévision et d'une machine à écrire. Ces photos sont le résultat de la réclusion, une exploitation des deux seuls moyens d'expression à la portée de l'auteur. Au fil des programmes qu'il regarde, le protagoniste photographie l'écran. Les images sont par conséquent floues et dépourvues de tout contexte. Le narrateur investit ces photos d'un rôle presque psychanalytique, lorsqu'il affirme qu'elles vont permettre de : « contar en la medida de lo posible mi vida a fin de reconquistarme, de reconstruir mi personalidad » (NL : 129). Le protagoniste entreprend donc d'écrire un journal de bord à partir des photos d'écran de télévision. Les textes apparaissent à la fois comme une description poétique de l'image – « cruzo un desierto » dans la première image et « esta es la situación » dans la seconde – et aussi comme l'expression du sentiment profond du narrateur. En effet, le premier texte évoque un désert sans nom qui fait clairement référence à la situation qu'il doit

affronter : rester seul dans un endroit isolé face à une personne qui lui a effectivement volé son nom. La présence du double est évoquée à travers une citation du poète José Àngel Valente « sé que no estoy solo ». La situation décrite dans la deuxième photo, celle d'un oiseau près d'une casserole d'eau bouillante semble à première vue tout à fait anecdotique mais illustre en réalité la situation du personnage qui, après une progressive descente aux enfers du dédoublement ou plutôt de l'effacement de sa personnalité, annonce le meurtre imminent du double, qui surviendra quelques pages après. Ces deux photos, qui font partie d'une série de huit images, apparaissent donc comme représentatives de la pratique de Fernández Mallo qui s'approprie un matériau existant, le décontextualise et l'adapte à son propos. La photographie d'une image télévisuelle fonctionne donc exactement de la même manière que le recours à la citation présent dans l'ensemble de l'œuvre. Le matériel est extrait de son contexte et réinvestit depuis la perception singulière du narrateur.

Nous sommes ici face à une inflexion de l'inclusion de l'image au sein du texte littéraire qui consiste à travailler dans une plus grande fluidité entre les différents champs d'expression. Ce passage de la coopération à la fusion s'explique, là encore, par l'évolution technique qui a fait passer la production de l'écrit de l'encre au numérique : sur l'écran, la page devient image autrement dit, le texte et l'image sont encodés de la même manière ; les différences sémiologiques sont donc atténuées par l'écran et l'écrivain peut choisir l'une ou l'autre pour donner forme à son projet.

Les romans de ces deux écrivains ont une dimension graphique importante les projetant dans des zones de création qui outrepassent, ou reconfigurent la définition même d'écriture fictionnelle. Leur écriture n'est pas seulement peuplée de mots, elle est aussi envahie d'images, de schémas et de photos. L'ambition des auteurs dépasse parfois leurs aptitudes de graphiste et ils ont eu recours à des aides professionnelles extérieures comme le montre la collaboration de Fernández Mallo avec Pere Joan pour la dernière partie de *Nocilla Lab*. Mora a fait appel à l'agence de graphisme « Caravan comunicación » pour certaines publicités d'*Alba Cromm* ainsi que pour l'image de couverture.

Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora, sont avant tout des manipulateurs de mots et le texte reste la matière principale de leur travail mais l'image fonctionne dans ces textes non pas comme illustration mais bien comme nœud narratif, formant partie du réseau de significations qui donne lieu au roman comme nous avons

pu le voir avec les captures d'écran. L'écrivain en tant qu' « ordenador de la complejidad de lo real » (Hernández Navarro, 2007) et apte à utiliser dans son travail les possibilités techniques qui sont à sa disposition, passe naturellement du mot à l'image, qu'il emprunte ou qu'il fabrique. L'image intégrée dans le tissu narratif entraîne donc bien, comme le formule Jara Calles, un passage d'une interdisciplinarité, qui implique une collaboration entre les différentes sémiotiques, à une transdisciplinarité engageant une fluidité toute syncrétique entre l'image et le texte. Reste l'éternel problème de la définition troublée par cette reconfiguration de l'auteur que Calles évacue en choisissant de remplacer le terme « écriture » par celui de « création », plus global (Calles, 2011 : 813).

Ce choix, en intégrant l'écrivain à la grande famille des artistes, sans singulariser son travail par rapport à celui du peintre ou du sculpteur par exemple, balaye la spécificité de l'écrivain. Nous privilégions donc le terme d'écriture transmédiatique qui désignerait cette écriture littéraire qui dialogue avec d'autres médias. On pourrait objecter que ce terme serait plus adapté au livre électronique dans lequel le support, uniquement digital, peut intégrer du son, des images, des vidéos, mais ces auteurs le font également depuis un format papier par le biais des extensions que nous analyserons dans la partie consacrée au roman augmenté. Ce débord du travail de l'écrivain sur la « mise en livre » est le fait d'une conception amplifiée des notions de création littéraire et de texte. Le livre devient, par l'intervention de l'auteur dans le travail de conception de l'objet (mise en page, image de couverture, extensions), un objet entièrement conceptualisé par son auteur. Mais comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'essai à deux voix inventé par Mora dans *Alba Cromm* ou dans les captures d'écran que réalise Fernández Mallo, ce sont souvent des matériaux empruntés à la réalité qui sont le moteur de la fiction. La question de l'appropriationnisme a été évoquée dans la deuxième partie de cette étude comme étant la transposition d'une pratique artistique à la littérature. Nous voudrions nous pencher à présent sur la modalité appropriationniste la plus importante de l'ensemble de corpus : la citation.

III. Le nom de l'auteur : littérature et appropriation

Tout acte est vierge, même répété.

René Char, *Feuillets d'hypnos*

Nous choisissons d'aborder la citation dans le contexte des mutations socioculturelles qui est ici le nôtre, car il semble qu'au-delà de l'écho que la citation peut avoir par rapport à la pratique artistique elle est surtout – par son usage extrêmement récurrent dans ces textes – une pratique qui va nous fournir une base d'analyse susceptible de fixer deux marqueurs indispensables à l'appréhension des mutations de la figure de l'écrivain : sa recension permettra de tracer les contours socioculturels de chaque écrivain et sa généralisation nous conduira à poser plus clairement la question du plagiat et de la falsification qui sera abordée en tant que procédé littéraire susceptible d'effacer le nom de l'auteur.

III.1 Esthétique de la citation

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture.

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*

L'épigraphe barthienne, contre l'idée de l'auteur tout puissant, revendique au contraire une définition de la littérature – qui n'est pas sans rappeler la Bibliothèque borgésienne – comme un ensemble de textes se répondant les uns aux autres. Cette conception prend un écho particulier dans le texte mutant qui est manifestement et non figurativement « un tissu de citation ».

Le fragment de texte qu'est la citation est d'abord une marque qui fait référence à une œuvre et à un écrivain du passé. Elle a comme l'épigraphe un « effet de caution indirecte » (Genette, 1987 : 147) et peut apporter en ce sens des éléments essentiels pour tracer les contours du réseau interdiscursif de nos écrivains. Mais son caractère invasif opère dans le même temps une altération de l'image de l'écrivain et plus généralement de l'auteur en tant que source unique de la création artistique. Le recours constant à la citation manifeste nous mène ici à interroger le réseau de corrélations qui existe entre l'hypotexte et le texte d'accueil, ainsi que les enjeux de cette transposition par rapport à la légitimité de l'instance auctoriale.

Le lecteur de fictions mutantes ne doit pas seulement être habitué à appréhender les formats de culture populaire ou être capable de lire une image, il doit également saisir des références qui proviennent d'autres sphères culturelles. Revenons par exemple au pot de Nocilla, cette pâte molle, sucrée, grasse et transformée, symbole d'une société de consommation qui se gave de substances artificielles jusqu'à perdre forme humaine. Tel est le premier niveau de lecture. Chez Agustín Fernández Mallo, Nocilla devient également une référence à la musique underground puisque c'est le titre d'une chanson du groupe galicien punk rock des années quatre-vingt Siniestro Total, « Nocilla, qué merendilla »¹. Cette charpente indiquant dès le titre la marque d'un produit associé à l'économie de marché cacherait un tissu de références certes éclectiques, pas uniquement littéraires, provenant d'une culture alternative et sélective, en marge des productions commerciales. Ces exemples sont autant d'indices qui nous poussent à analyser d'une manière plus globale le réseau citationnel qui se met en place dans ces textes. En effet, au-delà des indications biographiques sur le parcours universitaire des deux auteurs, leurs textes sont la preuve qu'ils manient les grands noms de l'histoire des idées (sociologie, philosophie, politique), de la littérature, du cinéma d'art et essai, de l'histoire de l'art, ainsi que les théories architecturales les plus récentes. Le réseau référentiel complexe à l'œuvre dans ces textes peut être appréhendé à partir d'un examen de l'intertexte². Le rapport désacralisé de ces écrivains aux productions intellectuelles les conduit à écrire à partir d'une intertextualité variée, souvent manifeste et explicite, qui mérite d'être analysée en détail afin de déterminer les caractéristiques

¹ Un enregistrement de ce morceau est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=yv7H960mkk0>, consulté le 31/01/2012. La filiation est manifestée par l'auteur dans la section « Créditos » de *Nocilla Dream*.

² Nous utiliserons ce terme selon la définition qu'en donne Gérard Genette dans *Palimpsestes* qui reprend les travaux de Julia Kristeva, « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8).

d'une pratique littéraire qui est de prime abord singulière, précisément par cet envahissement de la trame narrative par un réseau interdiscursif extrêmement dense, manifeste et composite. Ces textes, et notamment la trilogie *Nocilla* et *Circular 07*, ont la caractéristique commune de présenter un recours extrêmement fréquent à la citation. Nous appellerons citation « manifeste » ou « directe » la citation introduite par des guillemets et suivie du nom de son auteur, pour l'opposer aux références implicites qui concernent l'exposition du discours de l'autre par l'allusion ou l'emprunt d'un concept ou d'une thématique.

Chez Vicente Luis Mora, et notamment dans *Circular 07*, c'est la citation de type épigraphique qui apparaît le plus souvent. Dans la trilogie, l'épigraphe est présente mais c'est sous la forme de la citation longue¹ que la pratique citationnelle est la plus courante. L'usage courant veut que la citation serve à illustrer ou appuyer ce que l'on avance, elle est donc un outil habituellement propre à l'essai. Gérard Genette, lorsqu'il étudie les phénomènes de transtextualité, place la citation manifeste au sommet de son tableau d'intertextualité, car elle est la plus explicite et la plus littérale, celle qui prête le moins à confusion dans le complexe tissu discursif présent dans toute écriture, tout simplement parce qu'elle avoue ses sources (Genette, 1982 : 8).

Auparavant, Antoine Compagnon, dans *La seconde main*, désigne la citation comme « l'opérateur trivial de l'intertextualité » (Compagnon, 1979 : 40). Dans un roman, l'épigraphe, qui est souvent la forme par laquelle la citation prend forme, a la double valeur de mettre le texte qui suit sous l'égide d'un écrit l'ayant précédé mais aussi celle d'annoncer, de résumer et d'amorcer le récit qui va suivre. Dûment choisie par l'auteur et placée seule sur une page blanche avant que sa propre écriture commence, elle est généralement fondamentale à l'heure d'analyser le texte. Mais en dehors de la présence d'une épigraphe, seule et isolée du reste du texte, ou de l'utilisation ponctuelle de la citation manifeste dans le roman, le réseau de citations fait rarement l'objet d'une analyse spécifique dans la mesure où son usage est généralement assez ponctuel. Dans les textes qui nous occupent, la citation en vient parfois à concurrencer, dépasser, voire véritablement envahir le texte d'accueil et par conséquent la trame narrative. Cette prolifération nous conduit même à nous demander si la citation ne participerait pas activement à la construction de la trame narrative. Lorsque

¹ Nous différencions l'épigraphe de la citation longue par l'extension de l'hypotexte mais également par sa place par rapport au texte d'accueil. L'épigraphe introduit le texte d'accueil alors que la citation longue apparaît chez Fernández Mallo comme une séquence textuelle autonome.

l'épigraphe ou la citation longue sont multipliées au point de supplanter la narration, la valeur des deux formes d'écriture, la copie et l'original (hypotexte et hypertexte selon la terminologie de Genette), ainsi que les rapports d'influence entre les deux, s'en trouvent profondément modifiés.

Plusieurs aspects s'imposent donc à l'analyse : le déplacement de la citation dans l'espace du roman, son foisonnement comme l'un des traits distinctifs de ces fictions et enfin son hétérogénéité. En effet, si l'épigraphe consiste à commenter le texte qui va suivre, « dont elle précise ou souligne indirectement la citation » (Genette, 1987 : 160) comment interpréter la double épigraphe qui introduit *Nocilla Dream* et la trilogie *Nocilla* :

*—¿Has vuelto a leer algún libro de
Raymond Carver?
—¿Leer? No, no leo, no (se pone a reír
inesperadamente). Veo muchos DVDs.*

Entrevista a Daniel Johnston,
Rockdelux, n^o 231

*Escribir es intentar saber qué escribi-
ríamos si escribiéramos.*

Marguerite Duras

La première reproduit les propos d'un musicien et dessinateur nord-américain connu pour son style Lo-fi (méthode d'enregistrement permettant d'obtenir un son « sale ») et la seconde est une brève citation de Marguerite Duras. Le télescopage entre plusieurs nationalités, champs d'expression (musique, dessin, littérature) et de deux types de discours ; direct et factuel pour la première et de type métalittéraire pour la seconde, tirée du dernier livre de l'écrivaine française (*Écrire*, 1993), le plus hybride, brouille la fonction de l'épigraphe censée indiquer au lecteur l'esprit ou le sujet du livre qu'il s'apprête à commencer. Le rapprochement de deux discours extrêmement différents est aussi sujet à une rencontre d'un autre ordre. Le lecteur (« ¿Has vuelto a leer algún libro ? ») et l'écrivain (« escribir ») sont ici rassemblés sur ce seuil du texte qui s'ouvre. Le lecteur est par conséquent sollicité d'emblée, annonçant le rôle actif

qu'il va tenir dans la réalisation de cette écriture. Par ailleurs, Marguerite Duras, dans le texte cité, ajoute que se poser cette question, s'interroger à l'avance sur le contenu de ce que l'écrivain se propose d'écrire « est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser » (Duras, 1993 : 53). L'auteur n'y répond pas et ici, la double épigraphe permet plutôt de donner le ton d'une écriture qui cherche son sens dans la collision de réalités disparates, mais elle prend aussi le rôle de la *captatio benevolentiae*, dans la mesure où l'auteur confesse ici un manque de « compétence », indiquant qu'il entreprend l'écriture comme une interrogation. Nous allons voir à présent si cette superposition de discours se confirme dans le corps de la trilogie et dans l'un des romans de Mora afin de comprendre ce que nous disent ces citations de l'environnement culturel de ces auteurs.

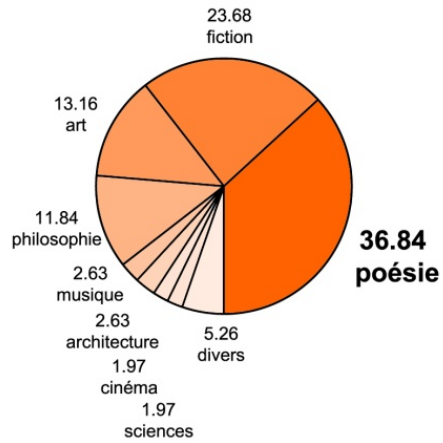
III.1.1 Du tissu citationnel aux contours socioculturels

Afin de déterminer l'effet du recours, hors de l'espace privilégié de l'épigraphe liminaire, à la citation, nous proposons d'analyser l'origine de ces citations sur une partie représentative du corpus afin de savoir s'il existe, chez ces auteurs, un réseau discursif dominant. Pour ce faire, nous référencerons chaque citation directe en fonction du domaine épistémologique, de l'origine géographique et du siècle pendant lequel l'auteur cité est mort. Ces informations pourront constituer une base de données sur l'usage quantitatif de la citation, la mixité et l'hétérogénéité du réseau référentiel afin qu'apparaissent l'origine géographique des auteurs de ces citations (et déterminer ainsi si l'influence est plus nationale qu'internationale) et la provenance historique (afin de constater si le substrat culturel est exclusivement contemporain ou bien si des références à des époques révolues apparaissent). L'analyse portera sur les trois volets du Projet *Nocilla* ainsi que sur *Circular 07* de Mora. Ce choix est motivé par le fait que ces ouvrages sont un échantillon représentatif de l'ensemble du corpus d'étude et que d'autre part, *Alba Cromm*, *Quimera 322* et *El hacedor (de Borges)*, *Remake* ayant les caractéristiques structurales déjà analysées, se prêtent moins à l'exercice¹.

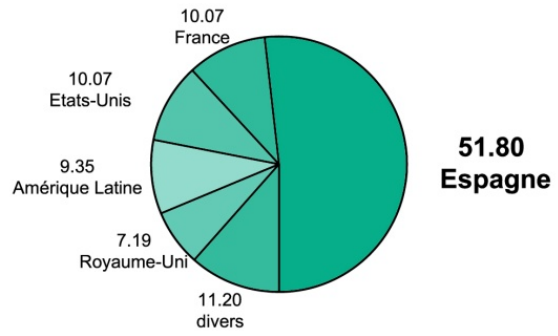
¹ *Alba Cromm* est un roman d'anticipation dont l'intertexte est en partie imaginé et où la citation est beaucoup moins présente que dans *Circular 07*. *Quimera 322* est la falsification d'une revue littéraire ; ce format implique déjà de cloisonner le champ référentiel. L'exercice devient donc invalide avec cette œuvre dans la mesure où l'auteur a inventé une majorité des références. Le cas d'*El hacedor (de Borges)*,

CIRCULAR 07
 Vicente Luis Mora
 Pourcentages calculés sur un total de
 152 citations

origine
 épistémologique

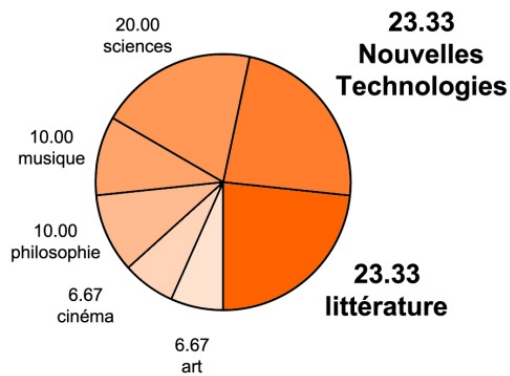


origine
 géographique

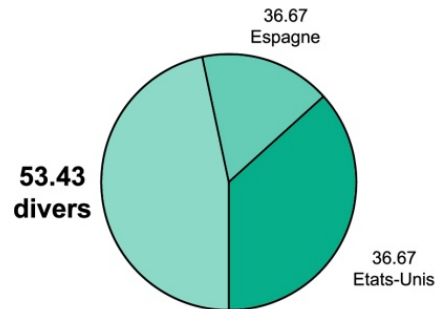


NOCILLA DREAM
 Agustin Fernandez Mallo
 Pourcentages calculés sur un total de
 30 citations

origine
 épistémologique



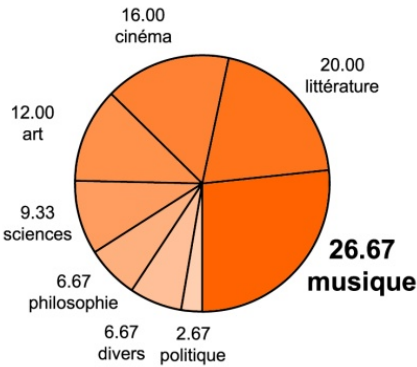
origine
 géographique



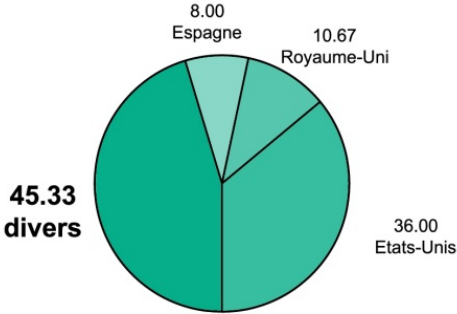
Remake est un peu différent car en tant qu'hommage à l'écrivain argentin, la référence manifeste n'est pas univoque mais beaucoup plus restreinte que dans la trilogie.

NOCILLA EXPERIENCE
 Agustin Fernandez Mallo
 Pourcentages calculés sur un total de
 75 citations

origine
 épistémologique

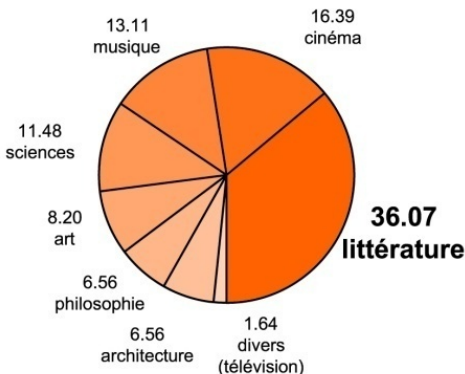


origine
 géographique

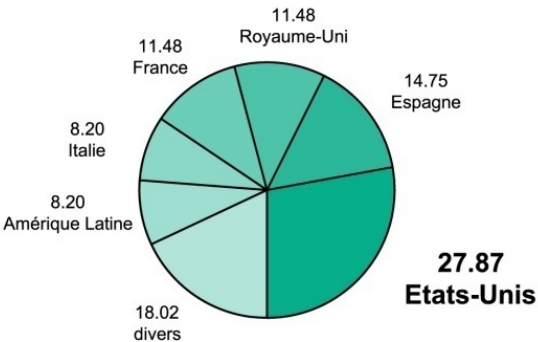


NOCILLA LAB
 Agustin Fernandez Mallo
 Pourcentages calculés sur un total de
 61 citations

origine
 épistémologique



origine
 géographique



L'analyse de ces données met en évidence une intertextualité manifeste abondante avec un total de 152 citations pour *Circular 07* et de 166 pour la trilogie *Nocilla*. Les références citationnelles de ces deux écrivains sont éclectiques dans la

mesure où elles ne proviennent pas uniquement du domaine littéraire. Elles restent cependant majoritairement littéraires chez les deux auteurs avec une dominante poétique pour *Circular 07* de Vicente Luis Mora et musicale pour *Nocilla Experience* d'Agustín Fernández Mallo. La présence de références liées au domaine artistique et philosophique est particulièrement remarquable dans l'œuvre de Mora bien que manifeste chez Fernández Mallo. C'est en revanche une dominante liée au domaine scientifique et cinématographique que nous pouvons constater dans la trilogie *Nocilla*. La fréquence des citations d'un même auteur n'ayant pas été prise en compte, il faut remarquer que dans *Nocilla Experience*, deux cinéastes états-unien sont particulièrement importants car ils apparaissent à de nombreuses reprises dans le texte : Francis Ford Coppola pour *Apocalypse Now* (1979) et Jim Jarmush pour *Ghost Dog* (1999). Les références à des auteurs ayant vécu à des époques antérieures au XX^{ème} siècle sont présentes mais très minoritaires, le réseau interdiscursif est donc essentiellement contemporain.

D'autre part, l'ouverture culturelle sur des auteurs étrangers est évidente. La dominante reste espagnole pour Mora bien que près de la moitié des citations soient d'origine étrangère, européenne et états-unienne. Chez Fernández Mallo, nous remarquons une dominante états-unienne nette, dans les trois volets de la trilogie. Si le réseau interdiscursif des deux écrivains reflète une ouverture indéniable sur d'autres sphères culturelles, il faut cependant souligner que malgré un hétéroclisme apparent, les textes de Mora se maintiennent dans des sphères plutôt conventionnelles à partir d'un réseau contemporain, littéraire et espagnol. Fernández Mallo franchit en revanche la frontière géographique, laissant souvent la référence littéraire au même niveau que les autres domaines d'expression avec une influence états-unienne évidente.

Nous pouvons déduire ici que l'empreinte de la culture de masse identifiée plus haut avec une récupération de formats tels que la bande dessinée, la magazine ou le jeu vidéo entre en conflit avec une masse de références à des productions culturelles appartenant à des strates plus « élevées », avec par exemple le cinéma d'auteur chez Fernández Mallo et un substrat de théorie artistique et philosophique important dans l'œuvre de Mora. Ces statistiques apportent un éclairage sur les contours socioculturels de ces écrivains en plaçant finalement Vicente Luis Mora dans un champ éclectique mais majoritairement marqué par la poésie alors que Fernández Mallo se place effectivement dans un champ intertextuel littéraire, mais beaucoup moins nettement espagnol, et surtout déterminé par une pénétration importante du cinéma, de la musique

et de la science. Mais ces opérations comptables nous mènent également vers un autre constat : la présence extrêmement dense de la citation dans l'ensemble du corpus. Il faut à présent déterminer en quoi cette massification de la citation peut venir éclairer la pratique créative de ces écrivains qui semblent dissimuler leur nom derrière ceux qu'ils citent.

III.2 Supercherries littéraires : citations, plagiats et falsifications.

Nuestro lenguaje es un rostro textual, un discurso corporeizado que va dejando pistas y restos de lo que somos; a su través se advierte nuestra tonalidad y el grano de la voz. Pero él no hace un discurso, no escribe sino que taquigrafía. Glosa, cita, plagia, pero ni siquiera lo hace de un modo que nos permita trazar un perfil de su modo de entender la intertextualidad. Su proceder es un caos sistemático, deliberado. Es un *hacker* discursivo.

Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*

L'image d'un pirate du discours, qui ne s'exprimerait qu'à partir d'une composition de bribes de paroles déjà prononcées, nous semble précieuse à l'heure d'aborder la pratique littéraire de nos écrivains. L'analyse du tissu interdiscursif, à partir de l'usage de la citation, a révélé un nombre insolite de citations manifestes. Cette pratique est commune aux deux écrivains étudiés et leur nombre dénote déjà un écart par rapport à une écriture romanesque traditionnelle. Frank Wagner souligne combien une seule citation peut signifier une transgression. Lorsqu'il analyse le tissu citationnel du *Vol d'Icare* de Raymond Queneau, dans l'un de ses articles, Wagner relève deux citations : la première est une référence au dramaturge italien Pirandello et la seconde à Ovide et son mythologique Icare. Ces deux citations lui permettent déjà de déduire la transgression :

À cette occasion, on mesure à quel point l'intertextualité est susceptible de fonctionner comme facteur de dynamisme générique : la pièce de théâtre et le récit mythologique sont relus (traduits) et confrontés au sein d'un roman, qui

paradoxalement devient leur commune origine, et opère en conséquence une transgression de genres canoniques, codifiés. (Wagner, 2006 : 6)

L'intertextualité, foisonnante et hétérogène dans l'œuvre de ces deux auteurs, fonctionne dans ces textes non plus comme un facteur de dynamisme générique mais bien d'atomisation générique. Cette tension continue entre des domaines épistémologiques distincts (et pas seulement littéraires) rend d'abord la classification générique de ces textes difficile, voire caduque, et leur explication à partir d'une grille d'interprétation provenant d'un modèle unique, aporétique. Mais ces écrivains vont parfois jusqu'à mettre leur légitimité en danger, poussant leurs textes dans les confins de la création littéraire, cette zone trouble où le plagiat n'est qu'à un pas. Nous allons par conséquent tenter à présent de comprendre, à partir du constat de Wagner qui met en évidence la transgression induite par le choc citationnel, les conséquences de sa systématisation sur l'autorité de l'écrivain.

La multiplication de cette pratique de collision générique et sémiotique conjuguée à l'appropriation du discours d'un autre ne mènent-elles pas à l'exposition d'une pensée de seconde main ou d'occasion dans laquelle les notions d'auteur et de création auraient bien du mal à survivre ?

III.2.1 Vicente Luis Mora : *Circular 07* et *Quimera 322*

Création et bibliomachie

S'approprier la parole d'un autre à outrance, comme le démontre l'afflux de la citation dans ces textes, opère une transgression générique mais pose également la question de l'intégrité de l'acte de création originale, et, par conséquent, de la dilution des contours de la figure auctoriale. Ce débordement citationnel est particulièrement remarquable dans *Circular 07*. Dans ce texte, l'accumulation de citations envahit parfois entièrement l'espace de la page avec ce que l'auteur nomme « bibliomaquia », une liste ou une série de citations. L'espace de la page est ouvert aux écrivains de toute époque, de toute nationalité et même les simples écrivains ont droit à la parole. Dans ces

bibliomachies, seule la plume de Vicente Luis Mora est proscrite. On en trouve un exemple à la page 136 (reproduite ci-dessous) qui présente une série de treize citations provenant d'auteurs très différents. Mora rassemble dans ce que l'on pourrait appeler un centon¹ des écrivains et poètes castillans (Juan José Millás), galiciens (Rosalía de Castro, Chus Pato) et catalans (Eugenio d'Ors), mais aussi allemands (Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn), états-uniens (Anne Sexton) ou russes (Fédor Dostoïevski) du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Dans cette bibliomachie, les écrivains côtoient un architecte (Rem Koolhaas), un peintre (Antoni Tapiès), un urbaniste du mouvement Bauhaus (Ludwig Hilbersheimer) et un groupe de musique rock (Marabunta). Rassembler ces auteurs que rien a priori ne semble apparier, conduit à une désorientation du lecteur qui fait face à un catalogue hétéroclite dont il ignore le mode d'emploi. Face à ce qui peut être considéré comme un chaos ou, en tout cas, un désordre textuel, le risque de se détourner du texte est bien là. Pourtant, la disposition du texte, qui isole les auteurs de la citation à l'extrême droite de la page avec une typographie plus petite, engage à lire ces citations comme si elles ne formaient qu'un seul et unique texte :

¹ Si le terme s'applique communément à l'emprunt de vers d'Homère, on trouve cette pratique dans des récits plus contemporains ; le recueil *Premières vues anciennes* de Paul Eluard, *La prothèse poétique* de Jacques Roubaud ou encore *L'incendie de la maison abominable* d'Italo Calvino.

CALLE NUEVA

[Bibliomaquia]

Llegué a un lugar donde el dolor impide el pensamiento	Chus Pato
Era más una necrópolis que una metrópolis	Ludwig Hilberseimer
¿Quién, si es ciudadano de estirpe, huyendo de la ciudad, se libra de sus impacencias?	Eugenio d'Ors
Aunque no quieras, volverás a Madrid	Juan José Millás
ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo	Rosalía de Castro
me ha dado seiscientas placas de calles	Anne Sexton, <i>Mr. Mine</i>
es terriblemente difícil vivir aquí, tan terriblemente difícil	Fedor Dostoievski
antes había casas bajas donde ahora están las torres	Marabunta
mirad al fondo	Antoni Tàpies
la ciudad es lo único que tenemos	Rem Koolhaas
mide los pasos de tu círculo, busca tus palabras	Gottfried Benn
Heme aquí, en pleno centro.	Rilke
siento temor, siento temor indeciblemente	Rilke

136

Le texte s'intitule « Calle Nueva ». Chaque fragment de *Circular 07* porte le nom d'une rue madrilène et il s'agit ici d'une rue de la banlieue d'Alcorcón. Mais c'est également le moyen, certes paradoxal, d'annoncer le mode d'emploi de ce jeu littéraire. Le titre propose une lecture nouvelle de textes déjà écrits. La citation est l'emprunt le « plus excusable » selon Charles Nodier, qui accepte l'emprunt seulement sous certaines conditions : le texte ne doit pas être une fiction et la citation doit toujours être utilisée avec parcimonie. Ainsi, il écrit :

De tous les emprunts qu'on peut faire à un auteur, il n'y en a certainement point de plus excusable que la citation, puisqu'il est souvent nécessaire, et particulièrement dans la critique littéraire et les sciences. Il y a même quelques modestie qui sied bien à un écrivain d'appuyer sa pensée de quelque autorité étrangère, ou de recourir à l'expression d'un autre, en défiance de la sienne propre ; mais c'est un usage qui peut encore dégénérer en abus, et, dans Montaigne lui-même, je n'aime que jusqu'à un certain point ce qu'il appelle *la farcissure des exemples* » (Nodier, 2011 [1812] : 42).

Tout semble indiquer que Mora ne respecte pas les règles de bienséance énoncées par Nodier puisque le texte n'est pas de facture critique ou de facture scientifique et la parcimonie est largement outrepassée. Voltaire aurait sans doute traité Mora de « fripier »¹ et la comparaison avec cette boutique où l'on trouve des vêtements de toutes époques, usés car portés par d'autres, et qui peuvent se combiner pour donner un nouveau style est après tout assez heureuse dans le cas de la bibliomachie de Mora.

Les choix typographiques engagés dans la mise en page de ce poème font penser à la lecture tabulaire d'un sommaire, par exemple, et permettent effectivement la lecture suivie des citations. Par conséquent, ces choix conduisent à une lecture ou relecture sous un prisme nouveau du discours énoncé par d'autres. Les auteurs morts et vivants ici convoqués, rejoignent tous par leur parole ce que tente de construire ce livre : l'évocation d'un pullulement urbain sale, anxiogène, parfois monstrueux, mais fascinant et addictif. Depuis la Russie du XIX^{ème} siècle (Dostoïevski) ou la Suisse du début du XX^{ème} siècle (Rilke), c'est du citadin madrilène du XXI^{ème} siècle que nous parlent tous ces écrivains.

Par le truchement de cette juxtaposition « impure », voire exubérante, nous sommes finalement proches de la définition baudelairienne de l'imagination puisqu'elle révèle : « Les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies » (Baudelaire dans Poe, 1974 [1884] : 37). Cette pratique a pour effet de transformer l'unité de l'auteur, ou plutôt son univocité en une plurivocité, constituée uniquement par l'entremêlement de voix étrangères. Même s'il n'utilise pas le guillemet, la filiation est évidente dès le premier coup d'œil, notamment grâce à l'espacement entre les citations, interstice équivoque qui menace autant qu'il libère le

¹ Le terme de Voltaire est tiré de l'article « plagiat » du *Dictionnaire philosophique* qui est cité par Antoine Compagnon dans sa dixième leçon du cours « Qu'est-ce qu'un auteur ? », disponible en ligne à l'adresse <http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>, consulté le 13/05/2012.

droit de l'auteur. Il y a quelque chose de déroutant, mais surtout d'inquiétant dans cette pratique de copiste parce qu'il semble que l'autorité de Mora disparaisse tout à fait, ou du moins se dissimule derrière les noms des autres. Exciser, séparer, et recoller dans un autre texte est une pratique dangereuse, car il faut éviter l'écueil de l'absurdité, de l'incompréhension du lecteur, voire de son indignation.

L'envahissement de la citation est le signe d'une fluidité plus grande entre lecture et écriture, et d'un texte comme « Calle Nueva » émerge une réflexion à la fois sur la pratique de création et sur le matériau du récit, constitué d'un langage commun qui se trouve au delà des frontières nationales ou historiques. Ce recours particulier à la citation révèle également un certain retrait de l'autorité de l'écrivain qui deviendrait un monteur ou même un montreur de textes. Car l'autorité de l'écrivain en tant que créateur d'un discours n'a en aucun cas disparu, elle s'est seulement transformée et repose dans le travail de composition qu'impliquent la connaissance, la sélection, et la mise en page de l'existant. L'acte de création et, par là même, l'identité créatrice de l'auteur se glissent ici dans l'espace blanc laissé entre les citations, dans cet exercice d'actualisation ou de mise en mouvement du palimpseste qu'est tout cerveau.

La problématique de l'effacement de l'autorité, de l'expression de l'individualité et du moi traverse l'œuvre de Vicente Luis Mora. L'auteur a par ailleurs et selon ses dires consacré dix ans de sa vie à ce thème¹. Car au-delà d'une reconfiguration de l'autorité de l'écrivain, nous nous trouvons plus largement face à l'exposition d'un processus de recherche identitaire. Les questions sur une tendance à la mutation de la pratique de création sont évidemment à mettre en parallèle avec la construction de l'individu dans un milieu saturé d'informations où il est interpellé depuis l'enfance par une multitude de sollicitations de toutes sortes. La formation de l'individualité dans un contact constant avec d'une part, la fiction et d'autre part, le virtuel modifie également un grand nombre de paramètres qui donneraient un sens nouveau à la question : qu'en est-il de mon être et de ce qui l'entoure ?, ainsi qu'à la réponse qu'en donne Henri Michaux dans *Plume* : « Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre (une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre » (Michaux, 1963 [1938] : 217). La recherche identitaire et

¹ Nous rappelons que l'auteur a soutenu en 2009 une thèse de doctorat intitulée : « El yo penúltimo: Subjetividad y espejo en la literatura española de la posmodernidad (1978-2008) » qui traite de l'expression de l'autorité de l'écrivain dans le roman contemporain espagnol.

l'instabilité de l'instance d'énonciation traversent le roman mutant, et se cristallisent dans ce recours atypique à la citation.

Dans *Circular 07*, et particulièrement dans les bibliomachies, la question de l'identité n'est évoquée que latéralement par la construction de l'inédit à partir de l'existant, mais les modifications de l'identité entraînées par l'utilisation accrue du pseudonyme, du *chat* et des réseaux sociaux est une problématique abordée de front par le numéro 322 de la revue *Quimera*.

Contrefaçon autoriale dans Quimera 322

O poeta é um fingidor.

Fernando Pessoa, *Autopsicografia*

Le numéro 322 de la revue littéraire espagnole *Quimera*, paru en septembre 2010, se présente comme un numéro classique dans son contenu comme dans sa distribution. Il n'en est rien. Ce numéro se révèle être une totale imposture puisqu'il s'agit d'un artefact littéraire conçu intégralement par Vicente Luis Mora. Le lecteur, croyant acheter une revue littéraire, a acheté un numéro falsifié dans lequel un seul auteur, Vicente Luis Mora, change de signature à l'envi. Le pacte de lecture en est floué et les règles de la réception détruites. Si l'auteur de ces articles invente journalistes, romans critiqués et romanciers, le contenu devient-il alors parfaitement fictionnel ? Quel crédit apporter aux textes qui composent cette revue ? Cette supercherie n'est-elle qu'un jeu ou peut-elle nous apporter des éléments sur la place qu'occupe l'auteur dans le processus de création ?

Plusieurs indices plus ou moins manifestes ont été semés tout au long de ce numéro afin de conduire le lecteur à découvrir la supercherie. La couverture (reproduite ci-dessous) annonce un dossier spécial consacré à la falsification en littérature et tous les articles traitent en effet des différentes manifestations actuelles mais aussi passées, de la fraude en littérature.



Couverture du numéro 322 de la revue *Quimera*.

L'image de la couverture représente un portrait dont le visage a été gommé, exposant déjà ce numéro comme une énigme à résoudre. Cette couverture ne présente cependant aucune anomalie particulière dans la mesure où le titre ainsi que les articles respectent leur présentation habituelle. L'illustration choisie correspond au thème traité par ce numéro et n'éveille en rien la curiosité du lecteur. Les noms de certains collaborateurs ou de certains ouvrages critiqués peuvent toutefois paraître suspects (Julio Ortega y Gasset ou *Le maître de la chatte*¹) mais le lecteur confiant et peu scrupuleux, habitué aux extravagances de certaines productions littéraires actuelles, n'y voit que du feu. Vicente Luis Mora avoue avoir passé sept mois à élaborer ce numéro de *Quimera* dans lequel il exploite toutes sortes de supercheries littéraires. On y trouve des entretiens (p.8, 48), des poèmes (p.6), un conte (p.53) une bande dessinée (p.7,

¹ En français dans le texte.

scénarisée par l'auteur mais dont les dessins sont du dessinateur Carlos Maique), des articles de fond sur la falsification en littérature (p : 15, 18, 25, 27, 31, 37, 43, 57), des critiques de véritables livres et de faux livres ainsi qu'un glossaire des usurpations célèbres (p.39).

Mora fait preuve dans ce numéro d'un véritable polymorphisme. En effet, les contrefaçons sont de nature allonymes ; il signe sous les noms des écrivains et collaborateurs réguliers de la revue tels que Germán Sierra, Damián Tabarovsky, Agustín Fernández Mallo ou Manuel Vilas pour imiter, avec leur accord, leurs style et thématiques de prédilection. Mais ces pratiques sont, pour la plupart, hétéronymiques, c'est-à-dire qu'elles consistent à inventer des auteurs fictifs, laissant croire que Magnus Hargard, Berta Herthausen ou Vladimir Fogwill Carpio sont de véritables critiques littéraires. Au total, Mora imagine vingt-huit noms de critiques auxquels il faut ajouter les onze écrivains dont l'œuvre, la biographie et le parti pris esthétique ont été créés de toutes pièces. Il reprend la tradition polyonymique de Pessoa, mais de manière foisonnante, jonglant avec une multitude de signatures¹ aussi fictionnelles que des personnages de romans. Le tribut à l'écrivain portugais – ou plutôt à sa pratique littéraire – se dissimule derrière l'emprunt du nom Clemente Casín (qui signe l'une des critiques de la section « Quirófano », p.67), un journaliste espagnol qui affirme que Fernando Pessoa n'a jamais existé.

Et nous pouvons continuer la chaîne des indices et des dissimulations plus avant dans la mesure où Clemente Casín critique un (faux) roman intitulé *Muchedumbre* qui « presenta un caos narrativo de trescientas voces repartidas en menos de cien páginas » (Q322 : 67). Cette critique devient par conséquent métatextuelle, conduisant le lecteur averti à considérer ce numéro comme une véritable œuvre de littérature traversée par une multitude de voix narratives. En effet, écrire une critique de quelques lignes, implique d'imaginer au préalable un auteur, un livre, un sujet et aussi la couverture, la maison d'édition et le nombre de pages. Chaque section de cette revue, même la plus minime, entre dans un réseau fictionnel imaginé par un seul auteur.

Rappelons qu'à la page 74, l'auteur pousse les limites de la falsification jusqu'à écrire la critique d'un livre de Vicente Luis Mora. *Circular 010: Centro* n'a jamais été publié et même peut-être jamais écrit. Selon Vicente Luis Mora, la critique

¹ Si nous ajoutons les journalistes et les auteurs qu'il critique nous arrivons à un total de quarante-quatre personnages.

extrêmement acerbe développée dans cet article a été à l'origine de la découverte de la supercherie par certains lecteurs de la revue¹.

Le lecteur familiarisé avec ce type de revue recueille, au fil de la lecture, ces indices laissés par le falsificateur jusqu'à arriver à la dernière page, celle qui présente les collaborateurs du numéro. À la manière du générique de fin d'un film, cette section est rarement entièrement lue. Elle recèle pourtant la preuve et la confession du faussaire qui avoue : « Vicente Luis Mora, Córdoba 1970. Es autor de algunos libros. También es autor de todos los textos incluidos en este número [...] » (*Q322* : 81, voir annexe 27). Dissimulé parmi les vingt-trois collaborateurs présentés, chacun avec la biographie fictionnelle – et fantasque – qui lui correspond, Mora apparaît sous sa véritable identité (lieu et date de naissance précisés), reconnaissant la fraude. Il précise par ailleurs que l'unique véritable collaboration concerne celle du dessinateur Carlos Maiques dans la bande dessinée qui apparaît au début du volume. Le nom du dessinateur apparaît effectivement sous la bande dessinée de la page 7 mais légèrement altéré (Marcos Caiques).

La formule a fonctionné, puisque selon un article paru dans *El País* (Rodríguez, 2010), de nombreux lecteurs écrivirent à la rédaction pour demander des détails sur les romans critiqués qu'ils n'avaient pu se procurer en librairie, et seulement deux d'entre eux ont écrit pour dénoncer le subterfuge. Ces témoignages prouvent que certains lecteurs ont donc lu ce numéro avec innocence, ont été intéressés par certains auteurs mentionnés, ont noté les titres et sont allés à la librairie pour se procurer l'ouvrage. Non seulement le lecteur a été floué dans son acte de consommation mais certains ont même été bernés dans leur acte de réception.

Quelle est la portée d'un tel objet ? *Quimera 322* est-elle une fraude littéraire, une facétie malicieuse ou une réflexion théorique sur les liens d'appartenance entre l'auteur et son œuvre ?

Le premier niveau de lecture est d'abord le jeu. Manifestement, l'auteur s'amuse à brouiller les pistes en proposant au lecteur des noms et des textes assez improbables comme dans ce texte de présentation d'un écrivain dont la proposition littéraire, écrire un roman depuis le point de vue d'un instrument de musique, est quelque peu excentrique :

¹ L'article est reproduit en annexe 24. Nous rappelons que cette auto-critique a été analysée dans la deuxième partie de cette étude (chapitre 3).

Guillem Clarasó Forment (Lleida, 1981), autor de *Diades* (Edicions 62, 2007) y *Persones valentes* (Valmelló, 2010, Premi Ciutat de València de poesia), nos ofrece este poema basado en el viaje simulado a Marte que la agencia espacial rusa está desarrollando con seis astronautas voluntarios. Cada uno de ellos ha escogido objetos de su gusto para aguantar los 520 días de encierro, entre ellos una guitarra, novelas de García Márquez o una batería de percusión. Clarasó Forment cuenta la historia desde el punto de vista de la batería. La traducción al castellano es de Sergio Gaspar.

Extrait de la page 6 du numéro 322 de la revue *Quimera*.

Ce jeu tourne souvent en ridicule le caractère absurde de certaines productions contemporaines ainsi que le jargon parfois ampoulé des critiques. Ces taquinerie se multiplient mais sont essentiellement périphériques car les articles les plus longs (entretiens et articles de fond), déploient une véritable réflexion théorique sur la falsification en littérature. Mora, reclus dans une confortable invisibilité, y aborde par huit fois et depuis des points de vue différents, le problème de la véracité et de l'imprécision, de la manipulation de l'information dans les médias. La question de la réception de l'information transmise par les médias, notamment télévisuels, est régulièrement débattue depuis la fin du siècle dernier et notamment depuis le scandale provoqué par la vaste mise en scène de certains combats de la guerre du Golfe en 1990¹.

Dans les articles de fond de ce numéro, Mora commence par explorer la zone de frottement entre la science et les humanités, qui partagent cette construction de la réalité qu'est le langage, aborde ensuite l'importance du simulacre dans le quotidien puis la falsification dans l'histoire de la littérature. Il affirme lui-même que fabriquer cet artefact a été vécu comme une expérience à mi-chemin entre le ludisme de la plaisanterie et la recherche ontologique :

No me podía resistir a hacer esta reseña durísima contra mi libro, era una broma y una manera de sugerir que pudiera ser el autor o alguna persona que me conoce. Pero algunos lo captaron porque se dijeron que sólo Vicente puede tener tan mala hostia contra él mismo. Entonces cuando intenté desprenderme del yo del todo no podía evitar que algunas de mis fobias acabaran transparentando. Pero el proceso de despersonificación es muy complicado porque tengo la impresión de que nunca podemos liberarnos del yo que hay

¹ Notons que de nombreux scandales ont par la suite suivi cette étape décisive dans la suspicion de l'information transmise par les médias. Une émission télévisée française, « Arrêt sur image », dirigée et animée par Daniel Schneidermann, s'attache depuis 1995 à décrypter les stratégies mises en place dans les médias télévisuels visant à manipuler l'information. Sur une décision de la télévision publique, cette émission a cessé d'être diffusée en 2007 mais continue à ce jour sur le web.

atrás. Y de otro lado es normal porque es la forma por la cual accedemos a la percepción y al mundo (entretien, annexe 29).

Malgré la présence de problématiques éminemment actuelles, considérer la littérature comme l'art du mensonge et jouer avec ses limites dans la supercherie littéraire, en s'attribuant la paternité d'une œuvre ou en plaçant ses propres textes sous le nom d'un autre, existe depuis la Renaissance. Selon Antoine Compagnon, cette pratique a « obsédé le XIX^{ème} siècle, entre romantisme et positivisme, sacralisant l'originalité et l'authenticité »¹, obsession attestée par Charles Nodier, déjà mentionné, qui a publié en 1812 un ouvrage s'intitulant *Questions de littérature légale*, dans lequel il dresse une typologie des fraudes littéraires. La fraude (littéraire ou pas) devient néanmoins à l'ère d'Internet un *fake* ou *hoax*, manœuvres consistant à falsifier un contenu sur le net (photos, logiciels, publicité, etc). Ces falsifications sont le plus souvent ludiques, mais il peut également s'agir de mensonges frauduleux et mal intentionnés. Mora reprend à son compte une pratique courante sur Internet pour la transposer dans un média factuel sérieux, face auquel les récepteurs sont moins vigilants.

Cette transposition, au-delà de la dimension ludique, permet d'abord d'interroger le lecteur sur les possibles manipulations des médias dits factuels mais surtout sur les contours de l'individualité contemporaine traversée par la fulgurance virtuelle environnante. Si dissimuler son identité est une pratique courante dans la littérature, cela dépasse aujourd'hui le cadre du jeu littéraire pour contaminer l'ensemble de la société. Changer d'identité a été largement facilité et répandu par Internet. Le recours au pseudonyme, *nick* ou avatar, pour jouer en ligne ou *chater* permet de modifier, en toute impunité et à l'envi, origine, métier, sexe, apparence physique, histoire. Même s'ils utilisent leur propre nom, les usagers se construisent, sans être obligés de mentir mais en sélectionnant l'information publiée, une identité virtuelle. Mora nomme cette évolution psychologique de la construction d'un moi virtuel « notredad » (Q322 : 58) qui désigne cette « autreté » inexistante ou altérité fantomatique (*no-otredad*). Ce terme, par une manipulation bilingue (*nuestra edad*), porte également en lui l'actualité de cette problématique. Pour Mora, l'écran de l'ordinateur connecté à Internet a une fonction de

1 « La disparition élocutoire du poète », dixième leçon du cours « Qu'est ce qu'un auteur ? » à l'université Paris IV et disponible sur <http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>, consulté le 02/02/2012.

miroir où l'internaute emprunte un masque électronique (« el notro electrónico »), pour partir à la recherche de son identité :

Mucha gente considera el interior de su ordenador personal como parte de su propia *conciencia*. La pantalla del ordenador *cumple la misma función que el espejo*, porque estas personas ven en ellas su personalidad (*ibid.*).

Naviguer à la recherche de soi-même sur Google¹ offre une certaine subjectivité, présente un profil et configure finalement une identité, voire une reconnaissance sociale. Cette pratique peut même devenir pathologique chez certains internautes. Dans l'un des articles de ce numéro, « El simulacro como signo de los tiempos », Mora reprend le précepte postmoderne du simulacre – décrit par Baudrillard comme l'assassin de la vérité – pour retracer l'infiltration du virtuel dans le quotidien : « Hay una realidad, pero no es real. Hay una ficción, pero no es falsa » (*Q322* : 28). Il traduit cette intrication du virtuel dans la vie quotidienne par le néologisme : « vi(r)t(u)alidad » (*Q322* : 57).

La dispersion du moi ne date pas de la création des réseaux virtuels. Pensons à l'identité morcelée de l'hidalgo de la Mancha ou bien, comme nous l'avons vu précédemment, au *Plume* de Michaux qui pulvérise la personnalité de son pauvre personnage à chaque page et dont la seule constante identitaire est le nom, si léger soit-il. Et Mora le concède en se référant aux théories freudiennes ou à Schopenhauer, qu'il cite « el término *yo* es en el fondo la mayor equivocación y constituye la fuente de toda equivocación » (*Q322* : 59). Pourtant, la perception contemporaine (du monde et de soi), influencée par la révolution technologique, est en pleine mutation, et ces nouvelles coordonnées incitent à une réactualisation de l'idée de subjectivité. Le numéro 322 de *Quimera* ne feint pas d'être une revue comme le fait *Alba Cromm* mais elle est véritablement une revue, tout en faisant partie de l'œuvre littéraire de l'auteur. Cette œuvre littéraire qui n'en a pas l'air, coïncide pourtant point par point avec la description que Mora fait du roman pangéique : caractère fragmentaire et lecture tabulaire,

¹ Cette pratique s'est tellement généralisée ces dernières années qu'il a fallu la nommer. En anglais, on parle d'*egosurfing* (inclu dans le Oxford Dictionary of english en 2011), *googling yourself*, *self-googling*. Ces termes ont donné en français « se googliser » ou « se faire googliser » (par son employeur par exemple). En espagnol, le terme anglais d'*egosurfing* est le plus souvent employé mais il existe également le verbe « googleizarse ».

transgénéricité¹ et intrication texte/image : « la narrativa pangeica le da al lector la información literaria textovisual en los mismos soportes en que éste recibe la información diaria » (Mora, 2012 : 94).

Dans un jeu de miroir avec les bibliomachies, l'auteur se dissimule dans ce *Quimera* mais ne réussit pas à disparaître tout à fait, car le lecteur de Mora reconnaît dans ce numéro les problématiques qui l'occupent tant dans ses romans que dans ses essais. Sa signature, si elle n'apparaît pas au bas des articles, se dessine en filigrane jusque dans le style des articles dans lesquels les références et les citations abondent et où les auteurs convoqués sont ceux qui lui sont chers, tels que les théoriciens Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Guy Debord ou José Luis Molinuevo et les écrivains Stéphane Mallarmé, Don de Lillo ou Jorge Luis Borges. Sous les couches successives de simulacre, l'autorité finit donc par transparaître et même si la falsification a fonctionné, ce numéro est la preuve que dans tout texte de fiction, se défaire tout à fait du moi – cette *persona* propre à chacun – en inventant des personnages est la mission impossible que Flaubert révélait déjà lorsqu'il s'exclamait : « Je suis madame Bovary ! ».

Avec *Quimera* 322, Mora annonce dès la couverture cet effacement de l'auteur qu'il aborde par la fiction, le jeu, l'essai, la poésie, le dessin, le dialogue. Il poursuit avec cette œuvre singulière la réflexion sur le rapport entre représentation et auto-représentation qu'il mène dans l'ensemble de son œuvre. Transposer le *fake* – courant sur Internet mais beaucoup moins dans les médias reconnus comme étant dignes de confiance – au sein d'une revue littéraire, c'est introduire un dérèglement ou un *bug* dans le système de médiatisation de l'information. Ce type d'intervention permet d'alerter le lecteur, de le maintenir attentif, vigilant, mais aussi joueur, car qu'attend ce dernier de la littérature, si ce n'est qu'elle ne le trompe, qu'elle ne lui donne une raison de repenser cette frontière ténue entre réalité et fiction sur laquelle joue la chimère qu'est cette revue ?

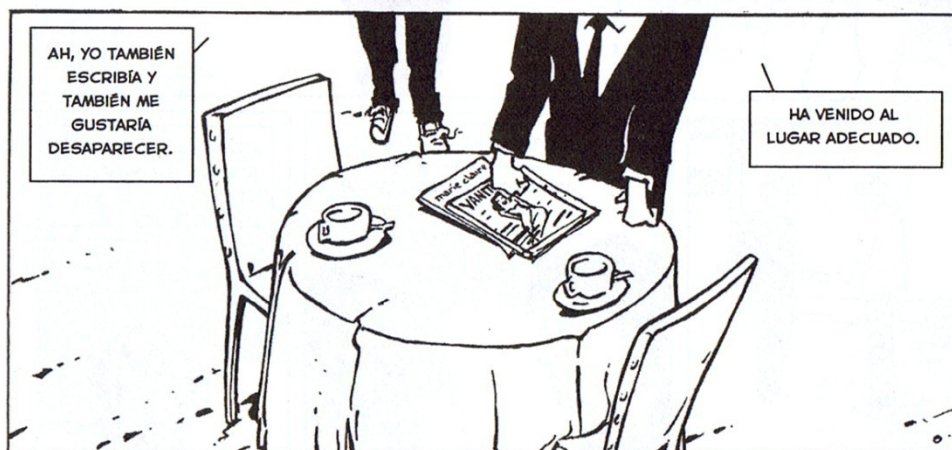
¹ « Esa contigüidad o continuidad que acerca tendencias, líneas estéticas, epistemologías y coordenadas sólo en principio alejadas, es una de las características centrales de lo que podemos llamar la estética o la poesía pangeica » (Mora, 2012 : 61).

III.2.2: *El hacedor (de Borges), Remake d'Agustín Fernández Mallo : hommage ou plagiat ?*

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.

Lautréamont, *Poésies II*

Chez Agustín Fernández Mallo, la réflexion sur le statut de l'autorité de l'écrivain est présente, mais ne se manifeste pas de la même manière que dans l'œuvre de Mora. Dans les deux premiers de la trilogie nous avons remarqué la présence de nombreux fragments citationnels qui sont autant d'éclipses de l'auteur. Mais cette problématique se précise dans la dernière partie de *Nocilla Lab*, par le biais du jeu autofictionnel de la bande dessinée qui met en scène l'auteur lui-même. Après avoir assassiné son double, l'autre Agustín – voleur d'identité et de projet – le personnage apparaît dans la bande dessinée sur une plateforme pétrolière, définie dans le texte comme l'espace de la disparition, lors d'un dialogue entre les personnages Agustín et Vila-Matas :



Extrait de la page 172 de *Nocilla Lab*

Les deux écrivains semblent partager la volonté de disparaître. Les ressources propres à bande dessinée permettent par ailleurs de visualiser cette idée dans la mesure où cette vignette ne représente que les jambes d'Agustín et le tronc de Vila-Matas,

activant le processus de disparition de l'auteur. La fin de la trilogie révèle par conséquent un brouillage auctorial considérable : l'assassinat du personnage nommé Agustín dans le roman, la prise en charge de la mise en images de l'explicit par le dessinateur Pere Joan et l'introduction d'un autre écrivain, Vila-Matas, à qui, nous l'avons vu, Fernández Mallo laisse le soin de clore tout à fait la trilogie en lui octroyant le privilège de prononcer le mot de la fin.

La thématique de l'emprunt devient la problématique centrale d'*El hacedor (de Borges), Remake*. Dès le titre, l'auteur annonce plus qu'une filiation, un remake, terme cinématographique qui qualifie généralement une nouvelle version d'une œuvre, qui consiste ici à reprendre un recueil de l'auteur argentin. Les réécritures à l'œuvre au cinéma sont-elles transposables à l'écriture littéraire ? Dans quelle mesure une œuvre telle que *El hacedor (de Borges), Remake* participe-t-elle de la supposée dilution de la figure auctoriale ? En s'emparant de ses concepts esthétiques ainsi que de son rayonnement international, Fernández Mallo s'éclipse-t-il dans l'ombre du géant argentin ou devient-t-il un usurpateur ?

C'est du moins comme un vol que María Kodama, la veuve Borges, et ses avocats, ont perçu le livre. *El hacedor (de Borges), Remake* a été retiré des librairies huit mois après sa sortie et l'éditeur, Alfaguara, qui aurait pourtant eu les ressources financières nécessaires, a décidé d'accepter la requête de María Kodama (interdire la vente du livre) sans même engager un procès. Mme Kodama, ou plutôt ses avocats – Mme Kodama avoue ne pas avoir lu le livre de Fernández Mallo – reproche à Fernández Mallo d'avoir copié le prologue et les titres de l'œuvre de son mari sans avoir payé de droits d'auteur, ni avoir demandé la permission¹. Nous sommes donc juridiquement face à une affaire de plagiat. La définition la plus courante de ce terme ne laisse pas de place à l'équivoque : « Œuvre faite d'emprunts ; reproduction **non avouée** d'une œuvre originale ou d'une partie de cette dernière »². *El hacedor (de Borges), Remake* est bien une œuvre faite d'emprunts et elle reproduit effectivement une partie de l'œuvre originale³, mais comment peut-il s'agir d'un vol dans la mesure où l'auteur exhibe dès le titre cette appropriation ?

Borges lui-même semble défendre Fernández Mallo, depuis l'ensemble de son œuvre et notamment depuis le petit ouvrage pillé : *El hacedor* (1960). L'écrivain

¹ Ces informations proviennent de divers articles de presse et notamment de l'article de Marta Caballero, (Caballero, 29/09/2011).

² Définition tirée du dictionnaire *CNRTL* (en ligne), nous soulignons.

³ Selon l'écrivain, 5% de son livre est une copie de l'original.

argentin a en effet exploré les pratiques littéraires telles que la copie, l'emprunt, la falsification de manière tout à fait manifeste dans les textes bien connus que sont *Pierre Ménard, autor de Quijote* ou *La biblioteca de Babel*, tous deux inclus dans le recueil *Ficciones*, recueil de nouvelles dans lequel l'un des personnages affirme d'ailleurs « No existe el concepto del plagio : se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo » (Borges, 1997 [1944] : 25).

Antoine Compagnon, dans l'étude qu'il mène sur *La seconde main ou le travail de citation*, cite précisément *El hacedor* de Borges et définit sa pratique de la littérature sans ambages :

L'œuvre de Borges représente sans doute l'exploration la plus poussée du champ de réécriture, son exténuation. Car si l'écriture est toujours une réécriture, de subtils mécanismes de régulation, variables selon les époques, œuvrent pour qu'elle ne soit pas simplement un recopiage, mais une traduction, une citation. Ce sont ces mécanismes dont Borges organise le viol. (Compagnon, 1978 : 35)

L'écriture de Borges semble donc inciter à l'appropriation la plus manifeste. C'est ainsi que la lettre adressée à Mme Kodama par l'écrivain Juan Francisco Ferré et signée par nombre de représentants de la culture en Espagne et à l'étranger, dénonce une dérive de l'application des droits d'auteur, souvent exclusivement soutenue par l'industrie culturelle. Ces pratiques procédurières se multiplient et minent certaines méthodes de création qui, si elles sont accrues par la révolution technologique facilitant par exemple le copier/coller, ne sont en aucun cas des nouveautés, c'est en ce sens que Juan Francisco Ferré rédige la lettre de défense d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* : « ...la grandeza de Borges, ese capital que usted pretende explotar en su único beneficio, tiene sus raíces también en apropiaciones y préstamos de otros autores. En esto no se distinguía de Shakespeare, desde luego, otro devoto del latrocinio y el saqueo de fuentes con fines creativos »¹.

Cette question juridique révèle finalement deux conceptions opposées de la littérature : celle d'un monument cloisonné dont il faut féroce ment protéger les murs au risque de le voir s'écrouler et celle d'une immense bibliothèque ouverte, dont les lecteurs se nourrissent afin d'écrire à leur tour, et ajouter ainsi leur pierre à l'édifice. Il faut cependant concéder une différence entre les pratiques d'emprunt d'un Borges ou

¹ La lettre adressée à María Kodama par Juan Francisco Ferré est reproduite en annexe 14.

d'un Shakespeare et celles de Fernández Mallo, qui s'apparente souvent au collage, ou copier-coller informatique. Fernández Mallo ne prend pas la peine de maquiller ses emprunts, il les exhibe au contraire de manière presque ostentatoire. La légitimité de la demande de Kodama est, en ce qui nous concerne, anecdotique, mais elle a tout de même empêché la diffusion de l'un des ouvrages de ce corpus, ce qui est selon nous un décalage important entre l'appareil juridique et les pratiques littéraires, autrement dit les limites du dicible, du scriptible, du faisable en littérature. À partir d'une étude comparée des structures de l'œuvre originale et du remake, et notamment du prologue (à l'origine du procès) et de l'un des textes, nous tenterons de comprendre mieux la nature et les enjeux de cette appropriation.

Du pareil au même ? Étude comparative d'El hacedor de Jorge Luis Borges et d'El hacedor (de Borges), Remake d'Agustín Fernández Mallo

L'œuvre originale de Borges, parue en 1960 (Alianza), est un recueil de cinquante-quatre textes courts qui, contrairement à d'autres textes de l'auteur célèbre de son vivant, n'ont pas beaucoup excité les plumes des critiques. Il s'agit d'un livre hybride qui rassemble des textes très différents. Borges concède cette hétérogénéité dans l'épilogue: « De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones » (Borges, 1995 [1960] : 128). L'auteur, en faisant référence à l'ouvrage de Pero Mexía¹, place ses textes dans la tradition de la *miscelanea* espagnole, définie par le dictionnaire de la RAE comme « Obra o escrito en que se tratan muchas materias inconexas y mezcladas ». L'hétérogénéité est effectivement ce qui fédère ces textes où se mêlent des souvenirs, des éléments biographiques, des rêves, des réflexions et des paraboles. Le factuel, l'autobiographie et le mythe s'entrelacent savamment pour former ce que Borges nomme dans l'épilogue « reflejos e interpolaciones », formule qui rappelle le principe de syneshésie développée par Baudelaire notamment dans le sonnet « Correspondances » (*Les Fleurs du mal*).

¹ *Silva de varia lección* (1540) est une œuvre de l'écrivain espagnol Pedro Mejía.

Ces reflets désignent ceux de l'auteur lui-même qui se regarde dans un miroir (« Borges y yo », « Poema de los dones », « El hacedor »), de la littérature qui parle d'elle-même (« Arte poético »), mais ils sont aussi peut-être la revendication d'une littérature qui, contre toute attente dans le cas borgésien, se voudrait miroir, déformant parfois, mais miroir quand même, de la réalité.

Dans le texte intitulé « El hacedor », qui inaugure le recueil, Borges relate l'aveuglement progressif d'Homère – sans que ce dernier ne soit explicitement désigné¹ – comme l'événement lui permettant d'accéder au statut de poète². L'écriture est ici le reflet de la réalité perçue par l'aveugle qu'était également Borges, désignant aussi la déficience essentielle de tout écrivain. Le dédoublement permanent de la figure de l'auteur ainsi que la figure de l'écrivain masqué à la recherche d'une identité sont des thématiques qui conduisent la majorité de ces récits. Dans « Ajedrez », Borges met en place une parabole dans laquelle les pièces du jeu d'échec croient avoir une vie propre alors qu'ils sont déplacés par les joueurs, eux-mêmes dirigés par une force supérieure.

Ce récit laisse apparaître en filigrane la figure de l'auteur, démiurge miniature, dont l'autonomie serait elle-même restreinte par la volonté divine. De même, dans « Everything and nothing », Shakespeare devient un personnage à la recherche d'une identité, un homme sans qualité, qui choisit pour métier celui d'acteur puis d'écrivain : « Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser » (Borges, 1995 [1960] : 53). Les « reflejos » évoqués dans l'épilogue s'articulent autour d'un jeu de miroirs qui questionnent l'identité de l'auteur, centrale dans ces récits, où Borges ouvre au lecteur sa boîte à outils et s'expose lui-même, révélant ses intérieurs ambigus, flous et obscurs. Ces reflets sont accompagnés par ce que l'auteur argentin nomme des « interpolations » qui désignent les intertextes incessants de ce petit recueil. Les relations transtextuelles y sont manifestes ; la galerie de personnages historiques est importante (Rosas, Quiroga, Perón, Kennedy) et parmi les écrivains nous y trouvons, après la figure emblématique d'Homère, Leopoldo Lugones, Shakespeare, Luis de Camoens ou encore Héraclite, entre autres. Le réseau interdiscursif fonctionne chez Borges comme un dialogue avec les morts, comme l'illustre « Diálogo sobre un diálogo » où le narrateur converse avec l'écrivain et philosophe argentin Macedonio Fernández : « Yo le propuse a Macedonio

¹ La référence est cependant explicitée à la fin du récit : « los rumores de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando concánvamente en la mente humana » (Borges, 1995 [1960] : 12).

² Nous proposerons des éléments d'analyse de ce texte plus avant.

que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo » (Borges, 1995 [1960]: 15). Le dialogue, omniprésent dans ce recueil, devient l'un des motifs de la poétique d'*El hacedor* puisque dès les premiers mots du livre, l'auteur place son écriture sous le poids presque palpable de tous les volumes qui l'ont précédés et de ceux qui le suivront : « Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente ». Borges imagine dans ce prologue qu'il entre dans le bureau de l'écrivain qu'il admire, à qui il dédie ce livre, pour lui en offrir un exemplaire. Fernández Mallo choisit de reproduire intégralement ce prologue en altérant seulement quelques éléments comme l'illustrent les passages grisés des deux prologues reproduits ci-dessous :

A Leopoldo Lugones

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el «árido camello» del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del 38. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

J. L. B.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960.

A Jorge Luis Borges

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores a la luz de lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquellos pájaros de Benet que también definen por el contorno: Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —porque el moderno dejó de serlo— se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable, y después aquel poema que suspende el sentido y maneja y supera el mismo artificio:

*No quedaba nadie sobre la faz de la tierra
y de repente,
llamaron a la puerta.*

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas cordiales y convencionales palabras, y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

*En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en mi apartamento, no en la calle México, y usted, Borges, se murió a mediados de los años 80 del siglo 20, el mismo día en que yo tiraba a una hoguera [negra y blanca] mi primer disco de Joy Division [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica *Dominum et Vivificantem*. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será, me digo, pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos, y la cronología se perderá en un orbe de símbolos premodernos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.*

AFM

Isla de Mallorca, 20 de diciembre de 2004

La dédicace, la signature ainsi que la date sont modifiées. Dans le corps du texte, Fernández Mallo retire les références propres à l'auteur argentin : John Milton se retrouve substitué par un extrait de *Volverás a Región* de Juan Benet. La figure de l'hypallage convoquée par Borges dans son prologue (« como en la hipálage de Milton »), annonçant des correspondances insoupçonnées ainsi qu'un montage hétérogène, est prolongée chez Fernández Mallo par l'introduction de la citation de Juan Benet évoquant un nomadisme sédentaire, une errance mentale à travers la bibliothèque intérieure de l'auteur. Borges engage donc son lecteur (et potentiel écrivain) dans ce jeu d'appropriation (« acaso porque en él ha reconocido su propia voz ») et de répétition¹.

Fernández Mallo a lu *El hacedor* comme une exhortation et s'engage avec *El hacedor (de Borges)*, *Remake* dans le labyrinthe préconisé par l'auteur argentin. De l'original, il conserve ce précepte et les titres des récits. Il copie également des extraits ou des passages entiers de l'original. Dans le remake de « Dreamtigers »², Fernández Mallo semble tisser ce qui peut avoir lieu avant et après l'évocation du rêve de Borges, insérant l'intégralité de l'original borgésien dans son propre texte. Il se propose d'écrire sa propre version (l'auteur utilise fréquemment le néologisme *versionear*) de textes qu'il considère essentiels dans son approche de la littérature. L'affinité avec Borges provient essentiellement de la volonté de traduire esthétiquement des émotions provoquées par des concepts abstraits et parfois non-littéraires³. Pour Fernández Mallo, Borges est l'écrivain qui a magistralement opéré cette transposition poétique de concepts abstraits, notamment dans *El hacedor*. L'auteur explique ainsi le lien qui unit les deux œuvres :

Escribir un libro que, siguiendo la estructura de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos e ideas del original, como si el libro de Borges fuera la figura de carne y hueso y el mío su deformada imagen en un espejo, una especie de mapa o cartografía que no sólo copiara sino que

¹ Dans le récit intitulé « La trama », le jeu de répétition est également formulé en ces termes : « al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías », Borges, 1995 [1960] : 34.

² Le deuxième texte d'*El hacedor*, intitulé « dreamtigers » est l'évocation d'une obsession infantile du narrateur pour les tigres et la tentative vaine d'en peupler ses rêves.

³ Rappelons ici que Fernández Mallo est un physicien. Cette donnée est capitale dans la mesure où l'émotion esthétique ressentie à la lecture de formules mathématiques ou de théories physiques est ce qui a motivé son activité littéraire, comme nous l'avons constaté dans la deuxième partie de cette étude.

también deformara de la manera en que un sistema digestivo transforma los alimentos¹.

Fernández Mallo utilise la métaphore digestive et effectivement, tout se passe comme si le texte de Borges était passé par l'appareil interdiscursif de l'écrivain, comme s'il avait été secoué, broyé, comme s'il était passé sous la presse de ses propres connaissances, expériences, obsessions et qu'il en était ressorti déteint et presque méconnaissable, mais conservant les coutures que sont les titres et quelques lambeaux de textes maintenus intacts.

Entrer dans l'un de ces textes nous permettra de mieux déterminer la nature de cette réécriture. Dans *El hacedor*, qui ouvre le recueil et lui donne son nom, Jorge Luis Borges élabore une biographie cryptique de celui qu'on appelait Le Poète et à qui on attribue les deux premières œuvres de fiction de la littérature occidentale : Homère. La tradition le disait aveugle, et c'est à cet instant – on ne sait si historique ou mythique –, du balbutiement de la littérature et de l'aveuglement du Poète que Borges veut revenir dans ce texte. La littérature plonge ici ses racines dans une perception visuelle altérée, obscurcie puis totalement opaque. L'angoisse des ténèbres (« cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó », Borges, 1995 [1960] : 10) devient la faculté particulière de pouvoir accéder à une mémoire défendue à ceux trop occupés à voir, afin de modeler la matière vécue et de la chanter :

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que le había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño. (Borges, 1995 [1960] : 10)

La biographie du poète grec devient alors autobiographie, puisque nous savons que Borges souffrait d'une maladie qui l'a rendu définitivement aveugle en 1955, soit cinq ans avant la première publication d'*El hacedor*. L'origine de la littérature est

¹ Entretien accordé par Fernández Mallo à *Cuadernos hispanoamericanos*, mai 2011.

transcendée par l'expérience singulière de son auteur, qui semble assimiler le travail de l'écrivain à celui de recueillir, éveillé et lucide, le trésor que seuls les rêves savent engendrer.

Le texte de Fernández Mallo est de facture très différente : il s'agit d'un texte ramassé en un paragraphe d'une page et demie dans lequel l'écrivain décrit l'accélérateur de particules LHC mis en fonctionnement au CERN à la frontière franco-suisse en 2008. C'est le plus grand au monde de cette nature et il sert à faire entrer en collision des protons, afin de prouver certaines théories physiques, notamment celle du Big Bang. Rien de plus éloigné a priori de l'univers mythique et onirique de Borges. Le texte original n'est-il donc qu'un prétexte sans aucun lien ni thématique ni formel avec le remake ? Une lecture attentive nous permet de réduire l'écart immense qui semble séparer les deux textes et même de révéler des similitudes qui vont venir les lier étroitement. L'activité du LHC (Grand collisionneur de hadrons), tente de reproduire l'activité du Big Bang autrement dit, l'origine du monde. Si le texte de Borges retourne aux origines de la littérature, Fernández Mallo décrit dans son texte le LHC comme une machine permettant de revenir aux origines de la création de la vie. Chez les deux écrivains, la frontière entre littérature et vie semble si infime que nous nous autorisons la licence de l'amalgame :

Los detectores del CERN dan fe de todo eso, sí, pero la dan de la misma manera que un ingenuo pintor del siglo 18 con intenciones retratistas daba fe de un rostro o paisaje, imperfecto y figurado: el arquetípico sueño de reconstruir la Realidad. Porque lo ocurrido se ha desvanecido para siempre, y cada vez que una persona muere no sólo mueren su futuro y su pasado datado en el álbum fotográfico familiar, sino también todo lo que de algún día contempló y retuvo breves segundos en su retina sin que la memoria consiguiera registrarlo (*HBR* : 11).

Pour Fernández Mallo la tension représentative propre à l'art est celle qui commande aussi les recherches scientifiques dans la mesure où l'un comme l'autre aspirent à « reconstruire la Realidad ». La répétition de la même forme verbale appliquée tantôt à la machine de science tantôt au tableau suscite le rapprochement qui s'articule en terme de foi (« dar fe »). C'est une croyance solide, mais qui ne s'appuie sur aucune preuve tangible, qui détermine les écrivains et les peintres comme les scientifiques à

perfectionner les outils qu'ils ont à leur disposition pour être au plus près du réel. La tension vers une reproduction de la réalité est commune aux arts visuels, à la littérature et à la science et Fernández Mallo ouvre une zone de dialogue entre les arts et les sciences à partir de ce qu'ils ont en commun : cette tension, certes vaine mais constante, vers une mimesis parfaite. Cette analogie permet de relier les textes des deux écrivains dans leur intention de souligner le mystère de toute création. À partir de l'expérience vécue (la cécité pour Borges et l'exercice de la physique nucléaire pour Fernández Mallo), le premier emprunte le chemin de la poésie et de la parabole là où le second emprunte ceux de la science, pour atteindre l'origine (de la littérature et du temps). La deuxième partie de cette citation vient encore renforcer la liaison entre les deux. En effet, tous deux arrivent à la même conclusion, celle de la défaillance de la mémoire, de la perte qui s'opère au moment de la mort, et que peut-être la littérature doit venir combler : « Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra » (Borges, 1995 [1960] : 12). Les deux écrivains affirment donc dans leurs textes à la fois le rôle de la littérature qui doit être celui de représenter le réel mais aussi sa défaillance profonde qui, en 1960 comme en 2011, des yeux d'Homère aux puissants détecteurs du CERN, correspond au caractère insaisissable et à ce jour toujours insondable de la mémoire.

Les fils qui relient les deux textes sont dissimulés et ténus mais féconds. Nous sommes ici face à une transposition, une adaptation de l'idée de Borges à l'univers perceptif de Fernández Mallo. Mais ce pari est risqué et le lecteur d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* est à chaque page menacé de ne pas savoir suivre le fil. L'entreprise de Fernández Mallo est elle-même ambitieuse et l'auteur admet non sans humour ses échecs, comme en atteste le triste remake du texte « Delia Elena San Marco » : « este me lo salto » (*HBR* : 37) ou encore « Elvira de Alvear » : « a ti/no te conozco » (*HBR* : 133). Se risquer dans le territoire de la copie comporte toujours un risque, nous rappelle plusieurs fois Antoine Compagnon dès l'introduction de *La seconde main* : « C'est que le modèle de la citation, du texte tout récriture, s'il fascine, effraie plus encore. Il touche à l'écriture où l'écriture s'abîme en elle-même, dans la copie » (Compagnon, 1978 : 34). Sommes-nous donc face à un cas limite de renoncement à l'originalité et, dans certains cas, de renoncement manifeste à la création ?

Cette invasion de la citation, de l'emprunt, de la falsification peut mener à première vue aux hypothèses que nous avons émises au début de cette étude :

l'imposture d'écrivains fripiers et l'effacement de la figure de l'écrivain par un recyclage postmoderne stérile. Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora prélèvent de ce que Borges appelle la Bibliothèque les éléments dont ils ont besoin pour forger leur propre poétique. La différence avec d'autres écrivains est qu'ils le font de façon manifeste, effrontée presque, comme s'ils dévoilaient au lecteur les dessous de leur écriture, la matière brute, sans se donner la peine de camoufler les coutures ou les sutures. De nombreux écrivains, Montaigne en tête, ont pourtant pratiqué l'emprunt. Paul Valéry confesse sereinement dans ses cahiers son larcin : « Mon travail d'écrivain consiste seulement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, à toute époque de mon histoire. Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé »¹. Valéry prend cependant la précaution d'écrire ceci dans ses *Cahiers*, sorte de journal intime littéraire, qui appartient à la sphère de l'intime et du privé. L'aplomb avec lequel des écrivains comme Mora ou Fernández Mallo décontextualisent et dénaturent les créations des autres est le produit, non plus seulement d'une pratique visant la rupture avec le schéma établi propre aux avant-gardes, mais bien plutôt le reflet d'une pratique actuelle majoritaire et quotidienne. Des programmes de partage tels qu'*e-mule* ou *deezer* proposent à l'utilisateur d'entrer dans la collection (discothèque ou vidéothèque numérique) d'autres utilisateurs, d'emprunter à l'envi et en échange de laisser libre le contenu de leur propre médiathèque. Il est vrai que dans ce cas l'utilisateur ne touche pas au contenu des œuvres mais leur format digital leur retire sans doute le caractère sacré, ou du moins précieux de l'objet livre, du disque ou du DVD. Le procédé appropriationniste peut être comparé à des œuvres qui ont fait date dans l'art contemporain (ready-made), le cinéma (remake) ou la musique (mixage).

La mise en pratique d'une création non-originale ou non-créative est une pratique littéraire repérée par la critique états-unienne Marjorie Perloff, qui développe dans l'essai *Unoriginal genius : Poetry by Other Means in the New Century* (University of Chicago Press, 2010) ce qu'elle appelle une esthétique citationniste ou citationnalité (*citationality*). Elle analyse le concept proposé par Compagnon en 1978 de « réécriture » comme une pratique « logique » de l'écriture contemporaine :

Réécriture, as Antoine Compagnon calls it, is the logical form of "writing" in an age of literally mobile or transferable text-text that can be readily moved from

¹ Cet extrait des *Cahiers* de Paul Valéry est cité par A. Compagnon (1978) à la page 13.

one digital site to another or from print to screen, that can be appropriated, transformed, or hidden by all sorts of means and for all sorts of purpose. (Perloff, 2010:17)¹

La proposition n'est pas anecdotique puisque cet ouvrage s'appuie sur un grand nombre de créations poétiques du début du XXI^{ème} siècle, et qu'il a été publié trois ans après l'ouvrage critique *The Ecstasy of Influence : A plagiarism* de l'écrivain et essayiste états-unien Jonathan Lethern, qui y défend le plagiat (au sens large de manipulation, reprise, recyclage, citation manifeste ou intertextualité lointaine) comme une caractéristique inhérente à toute littérature et évidente dans la pratique contemporaine. L'écrivain Kenneth Goldsmith revendique également cette pratique et la développe dans un essai paru en 2011 : *Uncreative Writings : Managing Language in a Digital Age*. Goldsmith transpose à la littérature l'assertion de l'artiste Douglas Huebler « The world is full of objects, more or less interesting ; I do not want to add any more »² en affirmant que l'emprunt, et surtout la technique du copier-coller, répond à une nouvelle condition de l'écriture face à la disponibilité immédiate d'un nombre infini de textes sur Internet (Goldsmith, 11/09/11). Pour lui, cette pratique est subversive car elle déconstruit les politiques de propriété, de pouvoir et de distribution liées à la société de consommation. Elle détruit la conception romantique de création originale mais en réalité ne fait que déplacer le processus créatif. Goldsmith met en œuvre cette méthode dans ses cours de création littéraire (ou de non-crédation littéraire ; le cours s'intitule « Uncreative writings ») à l'université de Pennsylvanie durant lesquels il proscrit à ses étudiants toute originalité ou créativité. Ils ne peuvent valider la matière qu'en rendant un travail de fin de semestre entièrement constitué de copier-coller. Cette étrange inversion pédagogique vient du fait que Goldsmith assure que la créativité est aujourd'hui dans la sélection et non dans la création originale, rejoignant ainsi les conclusions de Marjorie Perloff à propos de la poésie conceptuelle : « If the new « conceptual » poetry makes no claim to originality – at least not originality in the

¹ « La réécriture, pour reprendre le terme de Compagnon, est la forme d'écriture logique à l'heure où c'est littéralement la mobilité ou la facilité de transfert qui caractérise le texte – texte qui peut être déplacé rapidement d'un format digital à un autre ou d'un format imprimé à l'écran, texte que l'on peut s'approprier, que l'on peut transformer ou dissimuler par toutes sortes de moyens et pour servir toutes sortes de finalités », nous traduisons.

² « Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants, je ne veux pas en ajouter d'autres », nous traduisons.

usual sense – this is not to say that genius isn't in play. It just takes different forms » (Perloff, 2010 : 21)¹.

Quel est donc ce *remake* de la mort de l'auteur que nous jouent les théories nord-américaines les plus récentes quarante ans après les déclarations de Roland Barthes? La littérature court-elle à sa perte en se transformant en un unique texte immense, sans auteur ni genre ? Tout peut-il être littérature ?

L'effacement de la figure de l'auteur (effectivement à l'œuvre dans certaines créations littéraires collectives²) est, dans les cas qui nous intéressent, davantage une reconfiguration du concept d'originalité. Si ces écrivains assument pleinement ces manipulations de l'existant, créant une pensée d'occasion qui met à jour ses origines, nous sommes face à des livres qui conservent cependant un nom de l'auteur, dont on parle, puisque tant le procès de Fernández Mallo contre Mme Kodama que la falsification littéraire de Mora, loin de faire disparaître leurs auteurs dans des limbes postmodernes ont, bien au contraire, fait parler d'eux.

¹ « Si la nouvelle poésie conceptuelle ne revendique pas son originalité – du moins pas dans le sens commun d'originalité – cela ne signifie pas pour autant que le génie n'entre pas en jeu. Il prend seulement des formes différentes », nous traduisons.

² Hotel Posmoderno est un collectif d'écrivains qui créent sur internet et publient des romans sous le nom du collectif : <http://hotelpostmoderno.blogspot.com/>

Chapitre 2

Le livre mutant

- ¿Para cuando piensa dejar el autor la cuestión?
- ¿La cuestión?
- Sí claro, la cuestión: ¿esto es o no es una novela?
- ...
- ...
- ¿Usted necesita una respuesta?

Vicente Luis Mora, *Circular 07*

I. Devenirs du livre

I.1 Du papyrus au livre électronique

Les textes des écrivains mutants prennent des formes hybrides au point que nous avons souvent du mal à les appeler des « romans »¹. Il ne s'agit pas seulement de transformations internes relatives à l'évolution par rapport au carcan d'instances comme la voix narrative, la structure du texte ou le personnage, mais également de transformations physiques de l'objet-livre. Le roman mutant présente un certain nombre d'anomalies non plus formelles mais bien physiques. Les nombreuses inclusions iconiques au sein du texte ainsi que les extensions qui prolongent la fiction au-delà de la dernière page, placent le livre mutant à une époque charnière qui sépare le format imprimé traditionnel du format électronique. Il nous faut pour mesurer plus précisément

¹ Voir à ce sujet la collaboration de Miguel Espigado à l'ouvrage *Redacciones*, dans lequel il expose les réserves avancées par plusieurs critiques à propos de *Nocilla Dream*. Selon le critique Eusebi Lahoz, ce texte n'est pas un roman mais « une machinerie littéraire » et selon Manuel Hernandez Navarro appeler ces textes des romans n'est que le reflet d'une convention (Calles, 2011 : 75).

ces évolutions revenir brièvement sur les principales évolutions traversées par cet objet textuel.

Le livre, qui est le moyen par excellence de la transmission du savoir et le mode de communication spécifique à la littérature, est un objet dont la forme se transforme au fil des évolutions de la technique humaine. Nous avons vu comment l'introduction de l'ordinateur dans l'espace professionnel puis privé a transformé, et particulièrement durant la première décennie de ce siècle, le rapport de l'individu au texte, dans sa manière de le créer, de le recevoir et de le conserver. Lire sur écran, digitaliser les livres et pouvoir ensuite les lire sur des formats portables (tablettes graphiques et liseuses), sont des processus d'accès à la culture écrite en train de modifier, non seulement le livre lui-même, mais aussi les institutions qui gravitent autour de lui, telles que les maisons d'édition, les librairies, les bibliothèques, les universités, etc. Les débats virulents et incessants autour de la mort du livre¹ agitent les esprits. Mais au-delà de la mort du livre, c'est en fait la crainte de voir disparaître ce que l'on nomme littérature qui est en jeu. Alexandre Gefen, dans un article intitulé « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », recense, par une longue énumération, les ouvrages consacrés à la question qu'il qualifie de discours « catastrophistes » ou « de la décadence » (Gefen, 2009 : 4), constatant que cette tendance se manifeste bien avant les théories critiques des années soixante. La constance du débat catastrophiste est pour lui à classer dans la catégorie idée-reçues, citant l'entrée « Époque » de l'opus intitulé *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert :

Époque : la nôtre. Tonner contre elle. Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique. L'appeler époque de transition, de décadence. (Flaubert cité par Gefen, 2009 : 2)

¹ Avec l'arrivée sur le marché de la tablette numérique et des liseuses, les articles de presse, débats télévisés ou émissions de radio se multiplient autour de « la mort du livre » et de l'éventuelle disparition des librairies, des bibliothèques, etc. Certains affirment que l'ère du livre en papier arrive à son terme, comme l'écrivain français Frédéric Beigbeder ou encore le chercheur nord-américain du MIT Nicholas Negroponte, qui lui donne cinq ans de vie tout au plus. Leurs opposants, parmi lesquels Umberto Eco, prédisent encore de beaux jours au livre qui est selon lui « une invention aussi indépassable que le marteau ou la roue ». Il s'exprime à ce sujet dans l'ouvrage *N'espérez pas vous débarrasser des livres* de Jean-Claude Carrière. Nous nous contenterons d'évoquer en notes de bas de page ce débat qui nous semble assez stérile dans la mesure où ce qui est à défendre et à débattre est ce que transmet un livre, quel qu'en soit le support. Par conséquent, il n'y a pas lieu, et moins encore dans cette étude, de se montrer optimiste ou pessimiste, au-delà d'une nostalgie toute affective (dans sa préface à *Premier bilan après l'apocalypse*, Beigbeder s'étend sur l'odeur et le contact du papier) qui déporterait l'analyse.

Aujourd'hui, la question va au-delà de la disparition de ce parallélépipède d'encre et de papier parce que le livre est un objet vénéré. L'ancien hiéroglyphe porte en lui le sacré (*hiéros*, en grec) et le livre avec une majuscule renferme l'écriture de Dieu. Il est le moyen privilégié des hommes pour consigner et transmettre le savoir et l'image du monde, la trace de l'évolution de l'humanité. Cet objet intouchable et immuable a pourtant connu par le passé des transformations comparables au passage au format digital. Imaginons les réactions qu'ont pu provoquer, dans les cercles restreints des lecteurs du X^{ème} siècle, l'apparition du codex qui vient remplacer les rouleaux de papyrus des volumens. Le codex est plus maniable que le papyrus, que l'on devait dérouler à deux mains. Le lecteur ainsi dégagé tourne les pages, les marque – geste fort utile puisque la pagination n'apparaît qu'au XVI^{ème} siècle –, prend des notes ou maintient ouvert un autre volume pour comparer les contenus. Cette main libérée bouleverse en fait toute l'organisation du savoir et de la pensée. La lecture, plus active et réflexive, est ensuite facilitée par la séparation des mots (VII^{ème} siècle), des chapitres et des paragraphes. Le discours s'organise et le texte acquiert une dimension spatiale donnant à voir immédiatement sa structure¹.

Le deuxième bouleversement majeur est bien évidemment l'invention de l'imprimerie, qui, en permettant la reproduction et la diffusion, a des retombées culturelles et sociales immenses. Mais cette plus grande mobilité du texte (un format plus facile à manier, prêter et transporter) cache aussi l'immobilité du texte. Le livre cesse d'être recopié et donc transformé par les copistes, lecteurs et gloseurs successifs, il devient un objet figé qui a un auteur, un propriétaire et un prix. Il passe des mains du clergé à celles des lettrés pour enfin être dans toutes les mains. Robert Escarpit écrivait en 1970 : « Nous vivons depuis un siècle le difficile passage du niveau élitaire au niveau de masse » (Escarpit, 1970 : 22). À la fin de la première décennie de ce XXI^{ème} siècle, le livre, devenu un objet de consommation et de communication de masse, amorce une nouvelle mutation. La virtualisation du livre digitalisé et les balbutiements de l'hypertexte modifient encore la pratique de la lecture et, paradoxalement, dans cette forme « déroulante » de l'écran, qui rappelle le rouleau originel du volumen. Cette évolution inquiète et scandalise parce qu'elle trouble bon nombre de nos habitudes d'usagers du livre et ébranle la fonction sociale de cet objet : avoir une grande bibliothèque bien remplie est le signe extérieur de la possession d'un savoir alors que

¹ Il faut noter aussi que la mise en page du texte (espace entre les mots, alinéas, paragraphes, chapitres, pagination) permet de passer d'une lecture orale à une lecture silencieuse, plus réflexive.

posséder les mêmes livres sous format électronique, par leur immatérialité, n'a pas le même impact social¹.

Ces remarques assez générales sur l'évolution du livre vont nous permettre à présent de relativiser la « révolution » que représente l'arrivée de l'hypertexte pour le roman afin de déterminer un certain nombre de caractéristiques qui rapprochent le livre mutant de l'hypertexte de fiction. En effet, ces livres ont tous été publiés dans un format papier traditionnel mais ils portent néanmoins la marque physique de ces évolutions globales du livre.

I.2 De l'hypertexte de fiction au texte mutant

Nous croyons pouvoir affirmer que la majorité de notre corpus d'étude se compose de livres traditionnels qui sont à la fois des livres électroniques et des hypertextes.

Pour éviter toute confusion, il faut distinguer d'emblée le livre électronique de l'hypertexte de fiction. *Don Quichotte de la Manche* est devenu un livre électronique mais ne sera jamais un hypertexte au sens où l'entend le forger de ce terme, le sociologue américain Ted Nelson² : un réseau de documents non séquentiels liés entre eux par des liens. Il faut donc prendre en compte cette double perspective ; d'un côté des textes imprimés que l'on adapte aux Nouvelles Technologies (digitalisation), et de l'autre des textes qui ne sont lisibles que sur un format digital car ils intègrent des fonctionnalités spécifiques au processus de création. Nous comprenons donc comment le livre mutant peut être un roman que l'on peut acquérir sous un format papier ou numérique, sans que le contenu ne soit modifié. En revanche, dans la mesure où ils ont un format imprimé fixe, on saisit mal comment il peut s'ajuster également à la

¹ Robert Escarpit affirme que « la possession de ce potentiel est la marque de la richesse culturelle ». Il compare la possession de livres à la possession d'autres objets culturels tels que des cassettes ou des disques « mais dans le cas du livre, tout un ensemble de connotations initiatiques et élitaires venues du passé viennent s'ajouter à la possession du potentiel écrit », Escarpit, 1970 : 37.

² Pionnier dans l'histoire des TIC et membre de la contre culture américaine, Ted Nelson publie *Lib/Dream Machines* en 1975 où il décrit les caractéristiques de l'hypertexte, qu'il définit ainsi « con hipertexto me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de textos conectados entre sí que forman diferentes itinerarios para el usuario », (*Literary Machines*, cité par Landow, 2009 : 25)

définition de l'hypertexte de fiction. Ce dernier est désigné par Nelson comme un objet essentiellement numérique, mais cette définition n'est pas la seule possible. Gérard Genette définit l'hypertextualité comme l'un des aspects essentiels de la littérarité, sans prendre en compte le format de diffusion :

Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur laquelle il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois *l'hyper-* et le *meta-*) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant (Genette, 1982 : 13).

La définition de Genette est problématique parce que très générale. On peut en fait interpréter toute la littérature, dans la mesure où elle a toujours un lien avec des textes antérieurs, comme un hypertexte. Genette le concède et se défend alors en disant que, pour qu'elle soit cohérente, il faut s'en tenir aux cas où l'hypertextualité est « massive et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle ». On voit bien comment cette hypertextualité genettienne est précieuse pour travailler certains textes et notamment les pastiches, les travestissements ou les parodies, mais peu adaptée aux textes que nous abordons. Selon Genette, par la présence « massive et déclarée » d'autres textes en leur sein les romans qui nous occupent sont des hypertextes mais ils sont bien différents des objets plus complexes encore et interactifs mêlant sons, images et textes que Pierre Lévy dans *Qu'est ce que le virtuel ?* définit de la manière suivante : « Un hypertexte est une matrice de textes potentiels, dont seuls quelques-uns vont se réaliser sous l'effet de l'interaction avec un utilisateur » (Lévy, 1998 : 38). L'hypertexte est porteur d'une indispensable interactivité avec le lecteur, qui doit actualiser des textes potentiels éventuellement accompagnés de son et d'images. C'est en ce sens que les textes mutants, s'ils présentent de grandes affinités avec l'hypertexte de fiction, n'en sont pas – excepté selon la terminologie genettienne – ni dans leur conception, ni dans leur réception, par le simple fait qu'ils sont diffusés dans un format papier. Néanmoins, face à ces textes, ce qui retient notre attention est la similitude avec certaines caractéristiques essentielles au fonctionnement de l'hypertexte de fiction. Sans revenir à l'analyse de la structure du texte, nous en reprendrons les principales caractéristiques afin de les éclairer par le biais d'une comparaison avec celles généralement attribuées à

l'hypertexte de fiction. Dans quelle mesure cette contagion s'opère-t-elle dans le texte mutant ? Nous mènerons cette analyse à partir de six marqueurs que partagent le texte mutant et l'hypertexte¹ :

Intertextualité / hypertextualité

Appropriation / juxtaposition

Tabularité

Ouverture / multiplicité

Transdisciplinarité / intersémiotité

Hétérarchie

Les analyses du tissu citationnel dans les œuvres du corpus ont révélé un recours presque exubérant à la citation manifeste (notamment dans *Circular 07*) menant à une contamination de l'extérieur (de l'hypotexte vers l'hypertexte, selon la terminologie genettienne). Il n'y a qu'un pas pour passer de cette intertextualité proliférante au lien actif de l'hypertexte qui, d'un clic, fait basculer le lecteur d'une œuvre à l'autre. Dans l'hypertexte de fiction, la frontière est encore plus ténue, car il n'existe pas de différenciation entre le texte original et ceux des autres auteurs convoqués. Les longs passages citationnels de la trilogie *Nocilla* ainsi que la prolifération d'épigraphes dans *Circular 07* reproduisent cette contiguïté de plusieurs textes d'auteurs différents qui caractérise l'hypertexte.

Le lecteur passe de l'un à l'autre sans que l'interface ne change, ce qui provoque une polyphonie qui, même si elle est mise en place par un seul auteur, domine l'hypertexte. Au sein de l'hypertexte de fiction, à la disparition de la frontière entre les auteurs s'ajoute l'effacement de la frontière fictionnel/factuel (les liens peuvent mener à des documents d'archives, reportages, enquêtes ou articles de journaux) que nous avons pu constater également dans les œuvres de Fernández Mallo et de Mora. Comme dans le texte mutant, composé d'îlots de textes courts, les matériaux textuels de l'hypertexte sont juxtaposés. En revanche, si cette juxtaposition crée une tension indéniable dans le roman mutant, la fluidité propre à l'hypertexte tend à lisser considérablement les caractéristiques des différents textes rassemblés : la différence entre les textes n'est pas

¹ Ces caractéristiques propres à l'hypertexte ne proviennent pas d'une source unique mais de la synthèse des travaux de Georges Landow, Katherine Hayles, Marie-Laure Ryan, Espen Aarseth, Nuria Vouillamoz, Jean Clément, Stéphane Simonian et de Laura Borrás, que nous ne citerons pas tous directement mais dont les travaux constituent la base théorique de cette analyse.

immédiatement perceptible alors que le texte mutant, par les guillemets, l'italique ou le nom de l'auteur, marque bien cette distinction entre texte allographe et texte original.

La structure réticulaire qui se met donc en place implique l'abandon de la fameuse unité de l'action formulée par Boileau dans *L'art poétique* qui s'inspire lui-même des règles de la tragédie grecque¹. Désorientation et discontinuité sont souvent ce qu'attend le lecteur s'aventurant dans ces textes et ces propriétés ne sont pas, nous l'avons vu, des gages de faiblesse structurale ou d'incohérence. La lecture tabulaire, qui sollicite davantage le lecteur qu'un récit linéaire, entraîne également une certaine fluidité entre la création et la réception que nous questionnerons dans le chapitre suivant, consacré aux mutations de la lecture.

La proposition d'une lecture tabulaire, déjà expérimentée au cours du siècle dernier par Joyce ou encore Cortázar, nous mène à un autre marqueur : la multiplicité sémantique de ces œuvres ouvertes qui offrent d'innombrables niveaux et parcours de lecture. De plus, le format de l'hypertexte lisible en ligne permet à l'auteur de modifier à l'envi son texte et si les versions imprimées n'ont pas accès à cette possibilité, *Circular 07* et *El hacedor (de Borges)*, *Remake* remettent en question la notion de version finale de l'œuvre en prolongeant la fiction au-delà de la dernière page du livre².

Le passage de l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité, à l'œuvre chez ces auteurs qui intègrent au texte d'autres systèmes sémiotiques tels que l'image, est accru dans l'hypertexte de fiction qui est composé d'unités narratives faites de textes, de sons et d'images (fixes ou animées) mais est déjà largement amorcé dans le roman mutant.

Le dernier marqueur de similitude entre ces deux pratiques de la littérature est sans doute l'hétérarchie (comme absence de hiérarchie). Le réseau d'îlots textuels sur lequel reposent ces fictions implique une interaction entre les nœuds de signification, sans qu'il y ait une supériorité de l'un sur l'autre. L'hétérarchie à l'œuvre dans l'hypertexte est exposée dans les textes mutants sans connexion à Internet. Elle est particulièrement remarquable dans *Circular 07*, où la juxtaposition d'un poème et du contenu d'un panneau de travaux, n'impose aucune domination d'un discours sur l'autre. Nous assistons au contraire à une relation de contamination mutuelle : le poème

¹ La structure réticulaire des œuvres est ici seulement citée en tant que similitude entre l'hypertexte de fiction et le texte mutant puisqu'elle a été analysée en détail dans la première partie de cette étude.

² Nous analyserons l'ensemble de ces extensions fictionnelles dans la partie intitulée « roman augmenté ». Aspen Aarseth, spécialiste norvégien de la littérature électronique, affirme que le lecteur d'hypertextes de fiction se trouve, une fois qu'il décide sa lecture terminée, « sin sensación de final » (Aarseth, 2006).

au contact du message factuel semble en prise avec le réel et le contenu factuel peut être lu comme de la poésie.

Après avoir constaté la transmission de caractéristiques propres à l'hypertexte sur le roman mutant, il paraît légitime de se demander pourquoi l'organisation de l'hypertexte de fiction, postérieur à la tradition littéraire du roman, contamine dans une telle mesure ces textes. L'une des raisons nous vient du champ cognitif. L'hypertexte, dans son sens premier, permet de lier un élément à un autre de manière non-linéaire. Stéphane Simonian, spécialiste en didactique des technologies éducatives, nous rappelle que le système hypertextuel est issu d'un mode particulier de gestion de l'information qui est en fait celui du cerveau humain. L'hypertexte a été conçu bien avant les ordinateurs (1945) par l'ingénieur états-unien Vannevar Bush, qui souhaitait mettre en place un système (Mémex) pour organiser un processus de gestion des documents (textes, notes, idées, images) par associations, à l'image du fonctionnement du cerveau humain. L'application de ce mode d'organisation de la pensée, diffusé par l'utilisation domestique et quotidienne de l'ordinateur et d'Internet, a contaminé les espaces de création et les objets culturels, menant à l'hypertexte et à l'hypertexte de fiction. Les textes mutants sont, par leur construction, proches de cette navigation propre à l'organisation mentale. Vicente Luis Mora, compare lui-même son travail d'écriture à une navigation interne, n'hésitant pas à affirmer « My mind is a web »¹.

Les textes mutants, par les similitudes internes qu'ils présentent, sont-ils le reflet d'un moment de transition du roman linéaire à l'hypertexte de fiction ou simplement la marque d'une cohabitation de différentes pratiques de création ? Autrement dit, la mutation de ces textes est-elle vouée à s'achever dans l'hypertexte de fiction, perdant du même coup sa matérialité ? Pour répondre à ces questions, il convient d'interroger les territoires qui se trouvent au-delà de ce volume rectangulaire. Ces considérations, qui ont comparé les manifestations du texte mutant avec celles de l'hypertexte, sont essentiellement centrées sur le roman mutant en tant que fait littéraire mais elles nous semblent indispensables pour saisir à présent le sens de ces pièces jointes qui complètent le livre mutant et proposent de suivre sa trame jusque dans des territoires virtuels.

¹ « Mon esprit est un réseau » (nous traduisons). Mora prononce cette phrase dans un article dans lequel il forge et développe le concept *internexto* que nous avons déjà abordé (Mora, 7/05/2010).

II. Au-delà du livre : le roman augmenté

Ces écrivains font un usage renouvelé de l'hétéroglossie bakhtinienne par une coexistence de différents discours mais aussi de différents systèmes sémiotiques. Cette exploration des possibilités offertes par l'interface numérique, appliquée au roman imprimé, outrepassé parfois les frontières physiques du livre. L'écriture du roman à l'aide d'un programme de traitement de texte est un choix déjà largement majoritaire parmi les écrivains de notre temps, mais questionner les possibilités ouvertes au livre hors du format imprimé occupe les auteurs qui font l'objet de cette étude. Le corpus qui nous occupe se compose de sept textes dont cinq se prolongent au-delà de leur format papier.

Afin d'avoir une vue d'ensemble sur la totalité de ces extensions, nous proposons de les présenter brièvement en mettant en évidence leurs liens avec roman, afin de pouvoir par la suite les analyser. La trilogie *Nocilla* est composée des trois romans et d'une vidéo de soixante minutes, disponible sur le blog de l'auteur. Selon lui, cette vidéo fait partie du processus créatif. À la fin de *Nocilla Lab*, le dernier volet de la trilogie, Fernández Mallo, dans une section présentée comme « aclaraciones y títulos », informe le lecteur de l'existence de cette vidéo de la manière suivante : « Entre el año 2006 y el 2009 he ido elaborando en vídeo una poética filmada del Proyecto Nocilla, que puede ser descargada en el blog “El hombre que sale de la tarta” » (NL : 180). La vidéo, présentée au sein même du format papier comme véritable poétique du projet et élaborée pendant toute la durée du processus créatif menant à la publication des trois volets de la trilogie, appartient par conséquent au projet littéraire *Nocilla*. Avec *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, Fernández Mallo propose cette fois à son lecteur un roman résolument transmédiat, dans la mesure où la version papier n'est qu'un nœud dans le projet littéraire, composé de plusieurs versions mais aussi de plusieurs documents audios et vidéos se manifestant comme des pièces jointes à certains des récits de ce livre, que nous étudierons en détail. Les différentes versions de l'œuvre sont présentées par Fernández Mallo dans une note de l'auteur qui apparaît à la fin du livre. Avec *Circular 07*, Vicente Luis Mora précède Fernández Mallo dans la conception du roman imprimé comme version d'un projet littéraire nommé « obra en marcha », une œuvre en cours de création capable d'évoluer au cours du temps. Ce roman, publié en

2007, est la deuxième variante du projet *Circular*. Il arrive dans les librairies quatre ans après la publication chez Plurabelle de *Circular*. Deux autres versions sont par ailleurs annoncées par l'auteur dans le prologue (*Circular 08 Paseo/Centro* et *Circular 09. Satélite*). Le projet *Circular*, construit autour de plusieurs livres, ne s'étend cependant pas au-delà du format papier. En revanche, le dernier roman de Mora, *Alba Cromm*, ne commence ni ne se termine dans la version publiée par Seix Barral en 2010.

À partir de l'analyse de ces extensions du roman au delà de la dernière page du livre, il faudra s'interroger sur le statut de ces augmentations, afin de savoir si nous pouvons les considérer avec leurs auteurs comme une expansion indispensable au déroulement diégétique ou si, à la manière des « extras » proposés par certains DVD (making-off, interviews, bandes-annonces, etc.), elles constituent un matériel facultatif dont le livre n'est pas dépendant.

II.1 Alba Cromm hors d'*Alba Cromm*

Dans *Alba Cromm*, le lecteur suit la commissaire dans l'une de ses enquêtes, l'affaire Némó, un internaute séduisant des mineurs sur des *chats* infantiles en se faisant passer pour l'un d'eux. Comme nous l'avons vu, le déroulement de cette enquête se présente sous la forme d'une compilation de textes issus d'articles de journaux, de posts publiés sur des blogs, de comptes rendus policiers, de retranscriptions d'enregistrement de conversation, de mails et de *chats*. Le journaliste chargé de rassembler et de compiler ces documents, Luis Ramírez, présente son travail dans une « Nota para entrar en el infierno », dans laquelle il informe le lecteur qu'il peut consulter le blog de la commissaire et son propre blog afin d'avoir de plus amples informations sur l'affaire :

El lector tiene a su disposición más información en el blog personal de Alba Cromm, aún visitable en la Red, Alba Cromm y la vida sin hombres (<http://albacromm.bitacoras.com>), donde puede encontrar otros datos y confesiones de nuestra heroína. En mi blog periodístico las crónicas de Ramírez, accesible en (<http://reporteroramirez.wordpress.com>), he colgado más materiales y textos que por razones de espacio había que dejar fuera (*AC* : 23).

Incrédule, le lecteur tape l'adresse du blog sur Internet, sachant par avance que malgré l'apparence d'un contenu factuel, il se trouve face à un roman d'anticipation et que par conséquent, le pacte de lecture autorise – voire oblige – l'auteur à feindre. Mais les deux adresses mentionnées correspondent effectivement aux blogs annoncés. Le blog de l'héroïne a été créé en mai 2005, soit cinq ans avant l'existence d'*Alba Cromm* en encre et papier. Le lecteur peut y lire vingt-cinq messages, tous postés avant la publication. Sept des messages publiés sur le blog apparaissent dans le roman, presque inchangés, hormis certains titres et les dates. La date reste un marqueur irréductible de l'incohérence du monde fictionnel puisque le roman se déroule en 2017 et que le format du blog date automatiquement les messages postés. Dix-huit messages constituent donc les extensions de ce roman. Lors d'une conférence donnée le 8 décembre 2011 à Montpellier dans le cadre d'un séminaire sur les mutations de l'autorité¹, Vicente Luis Mora a abordé la genèse d'*Alba Cromm* en expliquant que ce blog a constitué pour lui un test de crédibilité de son personnage. Après s'être lui-même fait passer pour une femme sur des blogs exclusivement féminins, l'écrivain a créé le blog d'Alba, défini comme « un diario bienhumorado y nada feminista sobre la posibilidad de pervivencia e incluso felicidad sin necesitar a esos pequeños bichitos peludos. Es el diario de una mujer sin crisis en la edad de la crisis: casi 40 ». Il fonctionne comme un espace où l'écrivain soumet son personnage à une série d'épreuves afin de tester sa crédibilité. Autrement dit, l'auteur cherchait à savoir si des internautes pouvaient « tomber dans le piège » et répondre à Alba comme s'il s'agissait d'une blogueuse réelle. Les expériences sur Alba ont duré cinq ans, après quoi l'auteur a pu présenter son personnage à ses lecteurs. Les essais ont été relativement convaincants puisque le blog compte environ dix commentaires. Certains sont écrits par le personnage journaliste, Ramírez, d'autres par des lecteurs d'*Alba Cromm*, surpris de constater que l'héroïne du roman qu'ils sont en train de lire, écrit sur Internet. Voici un échantillon des commentaires de lecteurs et d'internautes postés sur le blog :

¹ « Mutations de l'autorité » est un programme interdisciplinaire (littérature, philosophie, sociologie, histoire, etc.) qui s'inscrit dans le cadre d'une collaboration entre les équipes de recherche LLACS et CRISES de Montpellier III, la MSH de Montpellier et l'université de Sherbrooke (Canada). À travers plusieurs séminaires (2011-2012), c'est la question de la disparition de l'autorité qui est abordée selon un angle politique, religieux, poétique ou sémantique. Vicente Luis Mora a donné une conférence intitulée « Los (y mis) problemas autoriales en la creación literaria innovadora : de la autoridad colectiva al apropiacionismo », dans le cadre de la journée d'étude « Mutations de l'autorité dans le domaine hispanique » (<http://www.msh-m.fr/programmes/mutations-de-l-autorite/>, consulté le 25/09/12)

Por cierto: ¿sigues viva, Alba? El incipit de la novela me ha hecho pensar que ya no estás con nosotros... *Phylax*

No me puedo creer que exista el blog. Estoy leyendo la novela. *Marta*

Quizá el hombre (la mujer) ya no es el centro del mundo, sino la pantalla azul. Giramos en torno a ella, a ellas. Incluso para comunicarnos, como ahora, tenemos que tener una pantalla delante (yo para escribir, tú para leer). Me ha gustado tu blog, Alba. *Mariquilla*

Mis queridos amigos, seguramente sería mejor que os pasáreis por mi casa. En este momento no sé si Alba puede contestar o no a vuestras preguntas: reporteroramirez.wordpress.com. Nos vemos allí. *Luis Ramírez*

Ce dernier billet a été posté par l'un des personnages du roman, qui invite les lecteurs et les internautes à visiter son propre blog. Le blog du journaliste Ramírez, est moins fourni (seulement quatre messages d'octobre 2008 à novembre 2009) mais explicite l'une des citations d'un autre personnage du roman, la psychologue Elena et fait la critique d'un recueil (fictif) de poèmes écrit par Ezequiel Martínez Cerva, l'ami reporter d'Alba. Le blog comporte également une photo qui fonctionne comme un clin d'œil métalittéraire sur laquelle nous nous sommes arrêtés dans la première partie¹. Nous avons mis en évidence les similitudes onomastiques, physiques et morales entre Lara Croft, l'héroïne du jeu vidéo *Tomb Raider* et Alba Cromm, et cette similitude se prolonge puisque Lara Croft est le premier personnage de jeu vidéo à avoir donné des interviews à de vrais journalistes en direct, en somme à prolonger sa vie de fiction au-delà du format pour lequel elle avait été créée. C'est ce que fait Mora pour le personnage Alba Cromm.

Cependant, le matériel fictionnel ajouté sur ce média n'est pas indispensable à la compréhension de la version papier. Si elle fait indéniablement partie du projet littéraire, cette extension fonctionne non pas comme une prothèse qui viendrait combler un vide, mais bien comme une excroissance du corps littéraire. C'est en ce sens que les extensions d'*Alba Cromm* ne modifient pas véritablement l'économie du roman, Mora pousse ici une porte que certains écrivains, bien que confinés dans le papier, ont déjà désigné par le passé comme Pirandello avec ses *Six personnages en quête d'auteur*,

¹ Voir le chapitre 1 de la première partie (IV.1.2).

Raymond Queneau et *Le vol l'Icare* ou Paul Valéry et son *Monsieur Teste*, une porte qui laisse entrevoir l'émancipation du personnage de fiction. Il nous semble cependant que Mora s'en tient à son seuil, sans franchir tout à fait la limite qui ferait de ces extensions des nœuds narratifs essentiels à la lecture de l'œuvre.

II.2 Le projet *Nocilla*

La vidéo qui complète le projet *Nocilla : Proyecto Nocilla, la película*, d'une durée de soixante minutes, disponible sur le blog de Fernández Mallo, est annoncée à la fin de la trilogie. L'écrivain la définit comme « los extrarradios poéticos del Proyecto *Nocilla*, o como las fuentes de donde bebe, muy lejana e íntimamente, el Proyecto *Nocilla* o toda mi literatura »¹. Si Fernández Mallo lui-même semble ne pas savoir définir clairement le statut de cette vidéo, c'est qu'elle mêle plusieurs matériaux. L'écrivain s'y met en scène, on le voit courir dans différents paysages ou face à la caméra pour s'exprimer sur l'idée qui semble avoir donné lieu au projet : un collectif d'écrivains anonymes qui écriraient ce qu'il appelle « una novela o un largo poema o lo que se quiera », qui ne se connaissent pas entre eux ni ne savent ce qu'écrivent les autres membres du collectif. L'expérience consisterait à rassembler ces écrits, ce qui conduirait à un chaos textuel duquel surgirait un fil conducteur poétique. D'emblée, l'écrivain pose donc deux des axes qui fédèrent son œuvre : l'expérimentation et la multiplicité. Il explique aussi que cette œuvre collective devrait être présentée au public anonymement à la manière d'un manifeste, les visages des écrivains dissimulés sous des cagoules, tels des terroristes. Cette idée de départ s'est transformée pour donner lieu à une œuvre écrite par un seul auteur. Selon Fernández Mallo, l'entreprise initiale s'est révélée impossible car les écrivains sont des gens très vaniteux et leur orgueil les empêche de dissimuler tout à fait leur autorité.

Des écrivains et des artistes de l'entourage de Fernández Mallo (Vicente Luis Mora, Pere Joan, Eloy Fernández Porta, Antonio Luque et Luis Macías) interviennent

¹ Entretien à l'auteur intitulé « Agustín F. Mallo, el final de la aventura » publié le 5/11/2009 et disponible sur Nototo.com à l'adresse suivante http://www.notodo.com/libros/novela/1091_agustin_f_mallo_el_final_de_la_aventura.html, consulté le 10/10/2012.

également face caméra pour s'exprimer sur le travail de leur ami, ils donnent leur propre vision du projet, tout en restant somme toute très complaisants. L'écrivain y aborde ensuite l'importance de l'art conceptuel dans son écriture (« Todos somos herederos de Duchamp y su urinario en un museo ») et particulièrement de la lecture d'un article de Tony Smith dans lequel il décrit son voyage expérimental et l'émotion esthétique ressentie en traversant les périphéries de New-York et le paysage d'une autoroute en construction. Entre ces entretiens, Fernández Mallo introduit des images d'archives, des extraits de publicités, de concerts (The Smiths, Golpes Bajos), de séries (*K2000* et *La petite maison dans la prairie*), de manga (*Ghost in the shell*), de films (*Rocky*, *Eyes Wide Shut*) ou de performances dansées. À ces emprunts s'ajoutent des passages vidéographiques filmés par l'auteur¹, qui sont des paysages en mouvement et vides, sur lesquels Fernández Mallo pose sa voix pour introduire des séquences narratives. La voix *off* de l'auteur, grave et monocorde, récite des passages de la trilogie, des poèmes tirés d'autres œuvres (notamment *Joan Fontaine*, *Odisea*) ou des extraits l'essai *Postpoesía*.

La bande son de la vidéo est elle aussi hétérogène, passant de Air (musique électronique française, avec le titre « Sexy boy ») à un solo de piano. *Proyecto Nocilla, la película*, a clairement une dimension promotionnelle que l'on pourrait attribuer à une bande annonce de la trilogie. Cependant, la durée de la vidéo, sa date de mise en ligne sur le blog (après la publication de la trilogie), mais également sa composition et le parti pris esthétique, portent à penser que plus qu'une bande annonce, cette vidéo est une version filmique des trois romans.

Nous retrouvons dans le film les caractéristiques formelles du texte, et notamment l'intermittence de fragments factuels et fictionnels, originaux et empruntés. Le réseau interdiscursif propre à la trilogie est évident sous sa forme narrative (par la voix *off*), visuelle (succession d'images hétéroclites sans commentaires) et sonore (musique et allusions à l'art conceptuel, la science et la poésie). De plus, les axes principaux qui fédèrent la poétique de Fernández Mallo apparaissent par le biais de sa propre voix ou celle des écrivains interrogés. Eloy Fernández Porta aborde par exemple les théories situationnistes de la dérive et de l'imposture, comparant Fernández Mallo à l'écrivain polonais Jerzy Kosinski, projeté dans le monde littéraire américain sans faire partie du milieu et qui plus est avec une œuvre atypique. L'abandon de la linéarité, dont

¹ Le générique de la fin précise que le film a été réalisé avec une caméra domestique Canon, un appareil photo de téléphone portable Nokia et le programme Imovie, programme amateur de montage de séquences filmées. Nous reviendrons plus en détails sur « l'amateurisme » de Fernández Mallo lorsque nous analyserons les extensions d'*El hacedor(de Borges)*, *Remake*.

Pere Joan parle comme d'un signe d'hyperréalisme et le personnage comme simple projection d'une volonté (Vicente Luis Mora), sont également abordés dans le film. Les espaces filmés (déserts, autoroutes, station services, métropoles de nuit, l'arbre à chaussure) sont ceux des romans : des périphéries sans qualité, vides, mornes et interchangeables. On peut également voir l'auteur courir – tel le personnage Harold dans *Nocilla Experience* – et lancer une paire de chaussures sur l'arbre à chaussures du Nevada, récurrent dans *Nocilla Dream* (annexe 12). Tous ces éléments apparaissent à l'écran à travers des images floues, « sales » et pixélisées, mises bout à bout et filmées par une main parfois tremblante, sans cadrage ni raccord, ébauchant l'esthétique brute ou *trash*, propre à la trilogie *Nocilla. Proyecto Nocilla, la película*, est avant tout un film de présentation du projet, dont la teinte narcissique et malgré tout promotionnelle est omniprésente, mais cette dimension est non dépassée mais du moins traversée par cette curieuse dialectique de l'accumulation et du vide, si caractéristique de l'œuvre de Fernández Mallo. À la manière des extensions d'*Alba Cromm*, la cohérence de l'œuvre écrite ne repose pas sur cette extension. En dépassant largement le format purement informationnel, le film devient la poétique du projet en images, que José Luis Molinuevo nomme « pensamiento en imágenes »¹, qui prolonge l'expérience poétique proposée dans les livres sans pour autant accéder au statut narratif des livres.

II.3 Les versions d'*El hacedor*

Avec *El hacedor de (Borges), Remake*, Fernández Mallo franchit un pas de plus vers le roman transmédiat ou l'hypertexte. L'œuvre se compose de trois versions différentes. À la fin de la version papier, publiée en 2011 chez Alfaguara, l'auteur indique qu'il existe deux autres versions :

Además de **esta versión** de *El hacedor de (Borges), Remake* en papel (y de la correspondiente versión digital), existe una versión digital enriquecida,

¹ Le blog du professeur d'esthétique de l'université de Salamanque, José Luis Molinuevo, s'intitule « Pensamientos en imágenes » (<http://joseluismolinuevo.blogspot.com>), projet défini comme étant une « Exploración del pensamiento en imágenes como experiencia estética y como forma de identidad y ciudadanía en la sociedad de las nuevas tecnologías ».

disponible para leer en dispositivos que permitan mostrar vídeos en pantalla, sonidos, así como enlaces en tiempo real a Internet (*HBR* : 171).

Une version digitale, qui reproduit numériquement la version papier et une version enrichie, intégrant un lien direct à un blog et huit vidéos visibles en ligne sur Youtube¹ complètent donc la version papier. L'auteur donne les liens correspondant à ces extensions dans la version papier et digitale. Dans la « Nota del autor », de la version papier et digitale non enrichie, l'auteur se contente de « décrire » succinctement ces contenus.

De ces huit vidéos, trois proviennent de la collection « Filmar América », une série de films courts d'étrangetés nord-américaines, d'objets trouvés, filmés avec un Iphone et publiés sur le blog de l'auteur avant la publication d'*El hacedor de (Borges), Remake*. Ces films n'ont par conséquent pas été conçus pour accompagner les textes de ce livre. Les cinq autres films ne sont pas disponibles sur Internet. Ces courtes vidéos, qui rassemblent surtout des plans fixes ou des objets quelconques, semblent n'avoir aucun lien avec le texte. Entrer dans le jeu de Fernández Mallo signifie se confronter à d'apparentes incohérences, qui éloignent le lecteur indifférent et agacent le chercheur désarmé. L'une des vidéos (« BaudrillardMOMA »), se déroule dans la librairie du MOMA de New York, l'écrivain se filme en train de déballer à une main *Carnaval et cannibale* de Jean Baudrillard. Une autre est filmée dans la plus grande librairie de Buenos Aires (« Borges y yo »). L'auteur, depuis les étages supérieurs de l'édifice, filme ses livres exposés plus bas afin d'analyser les réactions des passants. Ces lieux si lointains se rejoignent pour former un étrange mode d'emploi : comme dans un musée d'art contemporain ou une grande librairie, il faut pénétrer dans le projet *Nocilla* sans y chercher quelque chose de précis, il faut y errer longtemps et essayer de trouver le fil ou la formule qui lie entre eux les objets savamment désordonnés. Jouer le jeu de Fernández Mallo signifie au fond accepter de chercher les règles à partir des cartes qu'il

¹ Les huit vidéos sont disponibles en ligne aux adresses suivantes :

- "Borges y yo" [de *El hacedor (de Borges), Remake*] (<http://www.youtube.com/watch?v=Y5CFHLjv1xs>)
- Los Borges [del libro: *El hacedor (de Borges), Remake*] (http://www.youtube.com/watch?v=jSmSBIS_hgs)
- Fuel&Fire, by M.M. Mike, 2009 (<http://www.youtube.com/watch?v=rKLbzsKfSTI>)
- BaudrillardMOMA [Filmar América 3] (<http://www.youtube.com/watch?v=zGxH8Zv4Z0E>)
- Aeropuerto Vacío [Filmar América 18] (<http://www.youtube.com/watch?v=ZkThXjYKjLg>)
- Videodrome - "Television is reality" (<http://www.youtube.com/watch?v=s2RdCyM1j7s>)
- Doritos Tribe – WINNER (<http://www.youtube.com/watch?v=EWpnehprYc0>)
- Spiral Jetty [Filmar América 19] (<http://www.youtube.com/watch?v=77aqL37gS0U>), consultés le 10/10/12.

fabrique et qui invitent le lecteur à suivre le précepte punk qui le mène, en novice, dans ces territoires visuels :

Podría haber encargado esos vídeos a amigos, profesionales de la imagen, pero me gusta, siempre que pueda, seguir este enunciado punk del *Do it yourself*, quería tocar yo con mis manos la imagen y el sonido, ver cómo mi estética se desarrollaba en esos caminos, un campo excitante y nuevo para mí. Sólo haciéndolo yo, el resultado podía tener una firma personal, una poética propia, y lo que es lo más importante, sólo así podía ver los caminos que me interesaban¹.

L'amateurisme clairement exposé ici par Fernández Mallo, se rapproche de l'image du « bricoleur » intellectuel que Lévi-Strauss développe dans *La pensée sauvage*. L'objet créatif semble en effet prendre forme sans qu'il y ait de finalité préétablie, de plan. Elle s'élève avec les moyens du bord, les outils domestiques, ce que l'auteur a sous la main :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures (Lévi-Strauss, 1962 : 26).

Le propos de l'anthropologue reflète cet amateurisme volontaire dont Fernández Mallo fait preuve dans ces extensions de l'œuvre textuelle. Lévi-Strauss a recours à l'image du bricoleur pour illustrer la pensée mythique mais la démonstration s'accorde aux moyens que Fernández Mallo met en œuvre dans son travail de création.

¹ Ce texte est extrait d'un entretien durant lequel Fernández Mallo a été interrogé par *Cuadernos hispanoamericanos* (Mai 2011). Il affirme également cette volonté dans l'entretien que nous a accordé l'auteur, transcrit en annexe 30: « Porque me interesa mucho el concepto del laboratorio, de hacerlo todo yo. « Es una idea punk, de hazlo tú mismo, “do it yourself”. Me interesa, aunque sea una mala calidad de imagen, no me importa, de bricolaje, de hacer las cosas con lo que tienes ».

L'anthropologue français en arrive à la conclusion selon laquelle le ressenti (percept) et le concept s'entremêlent, indiscernables. Comme le bricoleur, Fernández Mallo qui ne semble pas avoir de projet défini et travaille à partir des matériaux qu'il a sous la main, qu'il a récupérés, glanés, gardés, compose à partir de ces éléments épars un objet littéraire difficilement identifiable. Son activité, essentiellement (mais pas uniquement) basée sur le langage, se rapproche également de ce que Compagnon nomme « la jubilation du bricolage » (Compagnon, 1978 : 17) qu'il compare à l'activité manuelle et presque enfantine (antérieure au langage) de découper, coller, trafiquer des morceaux de papier. Cette pratique est également celle qu'a décrit Michel de Certeau dans le volume intitulé *Arts de faire*, où il propose de détourner le quotidien à partir d'une appropriation et une invention des savoirs et des savoirs-faire disponibles (Certeau, 1990 [1974]). Mais la notion de bricolage prend aujourd'hui un sens plus étendu que celui qu'énonçaient respectivement le sociologue et le narratologue. C'est la notion d'amateur qui semble supplanter aujourd'hui celle de bricoleur, dont le royaume est le web (Flichy, 2010 : 7). Patrice Flichy, dans *Le sacre de l'amateur*, associe cette figure à la démocratisation de l'informatique par une mise à disposition d'outils permettant parfois d'égaliser la technique des professionnels et la « mise en connexion » indispensable à la diffusion.

L'analyse de ces extensions de la version imprimée des romans, nous mène à un bilan nuancé quant à l'appartenance de ces livres au domaine hypertextuel. Ces projets littéraires restent profondément ancrés dans une création textuelle pensée pour être lue sur un format papier. Les extensions participent d'une tension vers un livre sans frontières, s'ouvrant sur d'autres médias, mais ne sont, dans aucun des romans de ce corpus, indispensables à la lecture de l'œuvre et existent effectivement à la manière des extras d'un dvd : « Todos esos añadidos no son necesarios para la lectura del libro en papel, pero sí creo que, unidos a este, conforman una segunda obra » (*HBR* : 171). Les extensions sont finalement tant sur le plan narratif que quantitatif relativement anecdotiques. *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, le roman du corpus qui se rapproche le plus du modèle de l'hypertexte, n'en est pourtant pas un dans la mesure où les liens, dans les deux versions les plus vendues, sont rejetés à la fin des textes et ne font pas corps avec le récit. Fernández Mallo affirme en ce sens : « estamos en la prehistoria de este tipo de libros » (Fernández Mallo, *Cuadernos hispanoamericanos*, 2011). Si les romans peuvent fonctionner sans les extensions, ces dernières peuvent également

acquérir leur indépendance par rapport à l'œuvre papier. Le blog d'Alba existait avant même la rédaction du roman, la vidéo du projet *Nocilla*, peut être reçue comme une présentation du travail de Fernández Mallo et une incitation à lire les romans et cette indépendance est complète avec *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, puisque ni la version papier ni les versions digitales ne sont plus disponibles à la vente. Restent les vidéos Youtube, isolées de tout référent¹.

Il semble que ce processus de transformation se met en place lentement mais qu'il concerne de plus en plus de romans. À titre d'exemple et pour rester dans le domaine hispanique, Luis Goytisolo, publie dès 1996 *Mzungo* avec un Cd-rom. Parmi les écrivains mutants, la pratique est courante. Un site web qui complète *El dorado* (Mondadori, 2008), de Robert Juan Cantavella, donne au lecteur l'accès aux matériaux textuels ou iconographiques auxquels se réfère le personnage principal du roman². Le dernier roman de cet auteur, *Asesino Cósmico*, a également un site web mais excepté une carte topographique du roman, le site est exclusivement promotionnel. En France, l'exemple le plus proche de ce type de pratique est sans doute le site Tiers-livre qui accompagne le *Livre Blanc* de l'écrivain Philippe Vasset, conçu comme l'expérience Internet qui le prolonge (cartes GPS des lieux du livre, images, vidéos, textes rédigés sur les lieux). Ces articulations livre / Internet, bien qu'encore tâtonnantes, semblent ouvrir la voie vers ce que Fernández Mallo appelle un travail de compositeur mais dont il parle encore au futur :

Supongo que el escritor que opte por esa vía, que en nada perjudica ni es incompatible con el libro en papel, ese "compositor" manejará la palabra, la imagen en movimiento, las asociaciones metafóricas entre materiales de la Red, el sonido, etc, excediendo en completitud, en mi opinión, al cine, del que siempre se dice que es el arte total. (Fernández Mallo, mai 2011)

¹ L'auteur souhaitait joindre un cd comportant les vidéos dans la version papier d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* mais pour des raisons financières, la maison d'édition a refusé.

² <http://www.punkjournalism.net/>, consulté le 10/10/2012.

II.4 Ajustements terminologiques : les concepts d'« internexte » et d'« exoroman »

Ces observations sur la pénétration dans le roman des possibilités techniques explorées par l'hypertexte de fiction nous mènent à penser les textes mutants comme des textes écrits en pleine période de mutations de l'objet-livre. Certains critiques, mais aussi les auteurs eux-mêmes, ont proposé des termes qui pourraient qualifier le passage d'une contigüité avec le monde (autres domaines d'expression) à une continuité dans leurs textes. Ces extérieurs du texte est ce que Gérard Genette analyse dans *Seuils* et qu'il nomme paratexte. Il le définit comme « l'entourage du texte », ce qui le prolonge. Il différencie le paratexte qui se trouve à l'intérieur du livre (péritexte) et le paratexte qui se trouve à l'extérieur du livre (épitexte). L'épitexte genettien se divise encore en deux catégories : l'épitexte éditorial et auctorial. L'épitexte auctorial, qui semble désigner les territoires qui nous occupent ici, concerne cependant un champ textuel très restreint que Genette désigne comme l'ensemble des entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes. Cette sous-catégorie narratologique est donc peu apte à accueillir les extensions à l'œuvre dans les romans mutants. Face à ce vide taxinomique, nos deux écrivains ont proposé des formules qui leur semblent s'appliquer à leurs textes et à d'autres formes narratives nouvelles. Lors d'une conférence à l'université de Cornell¹, Vicente Luis Mora propose de repenser le texte à travers un terme qui refléterait l'idée de mouvement. Un texte en mouvement est un texte qui, en premier lieu, n'est pas seulement textuel, mais surtout qui peut être transféré, téléchargé, modifié et partagé. Il développe dans cet article la notion d'« internext » (internet+texte) qui s'accorde avec une approche plus fluide du texte : « While the traditional text could be read, and the electronic text could surf the web, the *internext* can do everything shaping the different formats of reading »². L'internexte prend donc en compte les interactions que le texte laisse hors de lui puisqu'il commence en quittant l'auteur. Selon Mora, cette interaction

¹ « Text and *Internext*: the literary change to fluid texts and its effect in current narrative », le texte intégral est disponible sur le blog de l'auteur à l'adresse suivante :

<http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2010/05/el-concepto-de-internexto.html>, consulté le 10/07/2012.

² « Alors que le texte traditionnel pouvait être lu et que le texte électronique pouvait naviguer sur le web, l'internexte peut tout faire, s'adaptant aux différents formats de lecture », nous traduisons.

consiste à laisser le texte se modifier sur la toile par les lecteurs et à le récupérer ensuite pour le transformer de nouveau à partir des modifications subies pendant son parcours, cet échange pouvant être infini. De même, l'internexte ne fait pas de différence entre l'image et le mot, mettant l'accent sur le caractère visuel de cette littérature. Pour Mora, *Alba Cromm* est un exemple d'internexte :

When does a novel of the 21st century finish? Does it end in its final words? Does it die at the conclusion of the story? Does it end in the paratexts? Does it finish on the web? The answer in this case is obviously the last one: the book is not anymore the novel, the work exceeds these formats. My characters have their own blogs, established in 2005, and they had previous and anonymous lives years before the novel appeared. *Alba Cromm* is a cross-media narrative, and it's a good example of *internext*: it preexisted on line, and then it flowed into a printed book maintaining its virtual essence and actually it is being prepared to be a digital text for eBook (Mora, 2010)¹.

Ces allers-retours entre des formats virtuels et physiques que propose Mora avec le concept d'internexte s'adaptent à un texte que le lecteur est invité non pas à lire, mais dans lequel il navigue et dont les pages sont des pages-écrans². Le concept de fluidité entre les différents supports et surtout les potentielles modifications successives du texte est en bien des points le processus mis en place par le « shared world » ou « monde partagé ». Les mondes partagés proviennent originellement de l'univers de la bande dessinée et du manga et concernent les productions d'un ensemble de fans qui écrivent ou réécrivent à partir de l'œuvre de départ. Mora avait déjà ébauché une première définition de cet objet littéraire dans l'un de ses romans. La page 146 d'*Alba Cromm* est la section « Technologie et gadgets » où est décrit un objet littéraire hybride : *Digéfalo* qui se lit à partir d'un support numérique perfectionné permettant de se déplacer dans le

¹ « Quand un roman du XXI^{ème} siècle se termine-t-il ? Se termine-t-il avec ses derniers mots ? Meurt-il au dénouement de l'histoire ? Se termine-t-il dans le paratexte ? Se termine-t-il sur Internet ? La réponse dans ce cas est évidemment la dernière : le livre n'est plus désormais le roman, le travail excède ces formats. Mes personnages ont leur propre blog, ouverts en 2005, et ils ont eu une vie, antérieure et anonyme, plusieurs années avant la publication du roman. *Alba Cromm* est un roman intermédial et il s'agit d'un bon exemple d'internexte : il a existé sur Internet puis a progressé vers un roman imprimé tout en maintenant son essence virtuelle, et il est actuellement en phase de devenir un texte digital pour tablette numérique », nous traduisons.

² Vicente Luis Mora développe le concept de « Pantapágina » dans un article datant de 2010 et qu'il reprend dans l'essai *Lectoespectador* (Seix Barral, 2012). La comparaison entre la navigation sur internet et dans le livre a été employée par l'écrivain German Sierra à propos du roman *Only revolutions* (Pantheon books, 2006) de Mark Danielewski (Mora, 2012 : 104). Nous reviendrons plus en détail sur ce concept dans le chapitre consacré aux mutations du travail de lecture.

livre comme dans un jeu vidéo. Le lecteur peut décider d'approfondir tel ou tel aspect de l'histoire ou en savoir plus sur l'enfance de l'héroïne : « Cada lector lee en realidad una proyección de sus fantasías, a partir del material generado por la historia principal » (AC : 146).

La proposition de Mora est à cet égard proche de la description provisoire que Fernández Mallo fait de ce qu'il appelle l'*exonovela*. Il forge ce terme dans un article publié sur le site du CCCBlab¹, qui présente les prémisses d'une réflexion sur l'évolution des formes physiques du roman. Nous frôlons ici le domaine des sciences naturelles et des structures du vivant puisque ce terme est construit à partir d'« exosquelette » c'est à dire le squelette externe d'un invertébré (la carapace d'un homard par exemple) ou tout autre production épidermique (ongles, cheveux, ...). Appliqué au texte romanesque, le préfixe grec qui signifie « au dehors » désigne tout ce qui appartient au roman mais se trouve en dehors de la version imprimée.

Es como una ampliación del concepto “nota a pie de página”, pero remitido a un *site* de la Red en vez de a tal o cual texto o enciclopedia, lo que, además de tener la ventaja de ser accesible de manera inmediata, es interesante porque podemos hacer que esa especie de nota deslocalizada no sea sólo una simple nota, sino un componente del argumento. De esta manera, la novela utiliza no sólo otros soportes sino, lo que es lo importante, otros lenguajes en esta *exonovela* separada del cuerpo de la novela (Fernández Mallo, 15/04/2011).

L'internexte de Mora et l'*exonovela* de Fernández Mallo, que nous traduirons par *exoroman*, marquent la perméabilité de la frontière entre fiction et théorie, constante dans l'œuvre de ces écrivains comme nous l'avons vu dans la deuxième partie. Cette velléité se manifeste aussi pour combler un vide théorique. L'internexte de Mora désigne cette continuité entre l'acte de création et de réception, cette fluidité du texte qui se dématérialise et navigue sur différents supports de lecture, tout disposé à être modifié sans pourtant perdre son identité. Fernández Mallo, avec l'*exoroman*, signale ces périphéries du roman que nous avons nommées extensions et qui viennent

¹ Le CCCBlab est le centre des cultures contemporaines relié au Centre Culturel Contemporain de Barcelone qui se consacre à la recherche, à la création et l'innovation dans le domaine culturel, sous la forme de cours et d'ateliers à travers une approche transversale des champs artistiques. L'article est disponible sur <http://www.cccb.org/lab/es/general/exonovel-la-un-concepte-a-desenvolupar/>, consulté le 10/07/2012.

augmenter le roman, à la manière d'une note de bas de page fictionnelle, capable d'adopter un langage qui ne soit pas textuel.

Mais si, au nom de la disparition des frontières, les écrivains remplacent les chercheurs à l'heure d'inventer les concepts et outils herméneutiques adaptés à leurs propres productions, il ne reste plus aux chercheurs qu'à interroger la validité de leurs propositions.

II.4.1 Les « seuils » du roman augmenté

Si ces deux propositions sont cohérentes par rapport à la poétique des écrivains, elle ne semblent pas s'accorder tout à fait à leurs textes. La fluidité dont Mora parle à propos de *Alba Cromm* est, nous l'avons vu, toute relative. Le roman commence avant la version papier sous la forme d'un blog. Mora considère ces recherches ou expériences préalables comme une préexistence du roman. Mais la quantité de texte d'abord publiée sur le blog et apparaissant dans la version papier n'est ni suffisamment conséquente ni représentative de l'économie du roman pour que l'on puisse parler d'une réelle fluidité du texte à travers différents médias. Par ailleurs, le roman est bien disponible sur les sites des librairies mais dans sa version la plus archaïque désignée : « rústica con solapas ». La version digitale annoncée n'est à ce jour pas disponible. Les modifications textuelles qu'est susceptible de subir le roman à travers le voyage virtuel de l'auteur vers le lecteur restent donc à l'état théoriques puisqu'inexpérimentées dans ce cas¹.

La validité du concept d'exoroman de Fernández Mallo fait face au même type de réserves. Ces excroissances du corps du roman sont quasi-inexistantes dans le projet *Nocilla* et à l'état embryonnaires dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake*. Le remake de Borges, le roman le plus « avancé » face à ces mutations (dont les extensions sont les plus conséquentes), reste très conventionnel dans sa facture, dans la mesure où les extensions ne sont disponibles qu'à travers des liens qui se trouvent à la fin des textes ou du roman. Pour le lecteur, la prétendue fluidité revient donc, en pratique, à recopier laborieusement sur l'ordinateur des liens interminables pour accéder à ces extensions

¹ Par ailleurs, cette pratique existe déjà sous la forme des « fanfictions », qui consiste à réécrire des épisodes d'une série télévisée, d'un film ou d'un jeu vidéo (éventuellement d'un livre, mais la pratique est moins répandue) à partir des éléments existants dans l'œuvre originale.

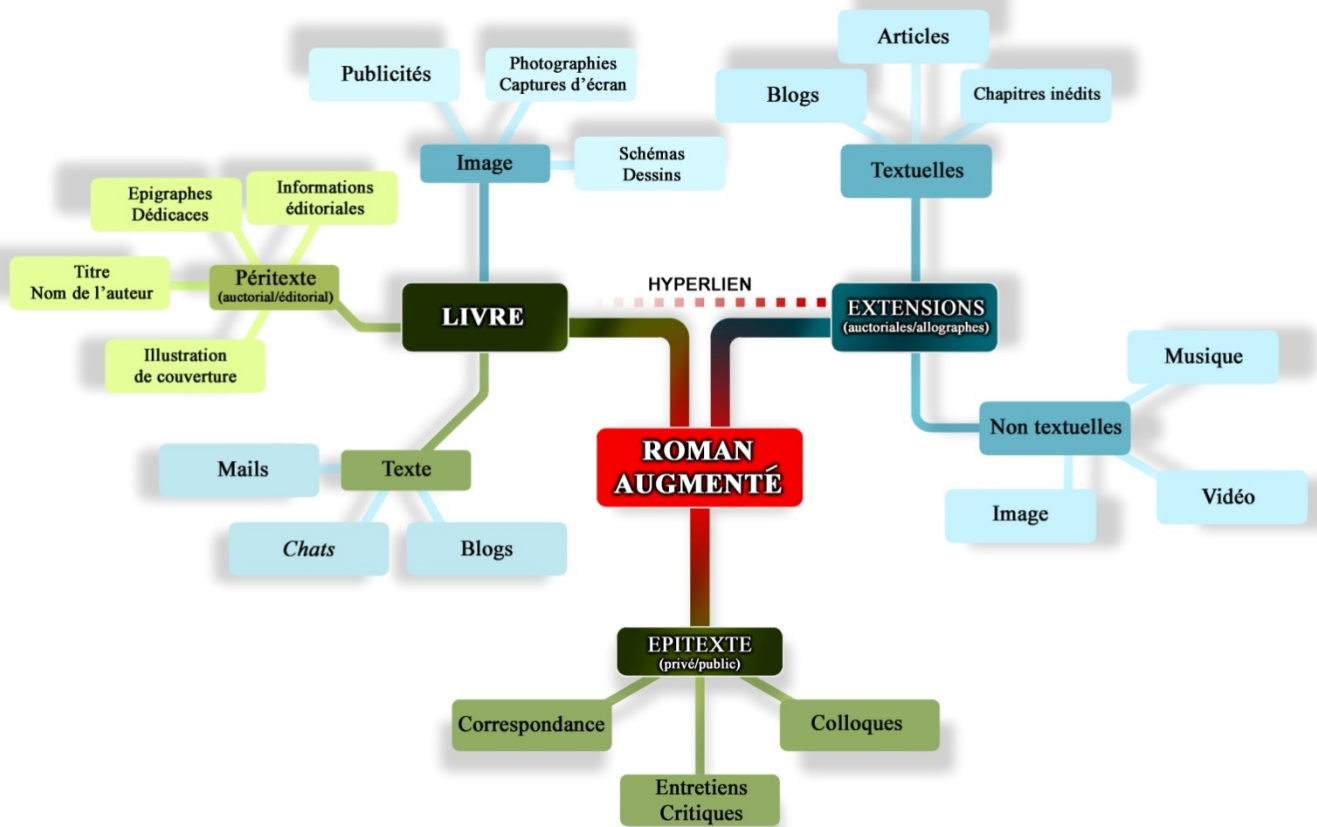
dont la moitié n'a pas été spécifiquement créée pour ce roman. Fernández Mallo le concède dans son article lorsqu'il affirme que dans le cas d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* :

Por lo demás, al tratarse de un libro en papel, en el que nos limitamos a consignar los links a los que hay que ir en la computadora, está bien claro que el libro es el centro de referencia absoluto de la novela, y sólo a través de la información que proporciona el libro se puede acceder a la exonovela, depositada en la Red. El libro en papel es el "centro absoluto de referencia" de la obra. (Fernández Mallo, CCCBLab, 2011)

Les deux propositions théoriques de ces écrivains sont à appréhender comme des projets poétiques (*work in progress*) qui n'ont, malgré leurs dires, pas encore l'empreinte annoncée dans les textes de fiction déjà publiés. Ces propositions, si elles nous apportent des indications sur la manière dont travaillent ces écrivains, sont encore à l'état de fiction.

Pourtant, les analyses des extensions romanesques nous défendent de concevoir ces livres comme des objets en transition, monstrueux, instables et inachevés, qui tendraient vers la virtualisation digitale sans l'atteindre. Ces textes semblent au contraire adapter au roman imprimé certaines caractéristiques formelles de l'hypertexte de fiction, comme s'ils en portaient les traces ou s'en nourrissaient, tout en gardant leur propre identité. Tout se passe comme si ces textes avaient transité par la sphère digitale, qu'ils en avaient absorbé certaines spécificités et étaient revenus avec ces trouvailles vers le format imprimé dans une sorte de retour vers le format original mais enrichis. C'est en ce sens que nous proposons de qualifier ces textes de « romans augmentés ». Cette expression est d'abord un écho à l'expression « Réalité augmentée »¹ s'appliquant au roman, serait une infiltration des nouvelles technologies au sein de l'écriture littéraire. Le tableau qui suit tente de déterminer les différents types de continuités et d'évolutions par rapport au roman conventionnel.

¹ « les systèmes informatiques qui rendent possible la superposition d'un modèle virtuel 3D ou 2D à la perception que nous avons naturellement de la réalité et ceci en temps réel. » (Encyclopédie libre Wikipedia)



Le roman augmenté apparaît ici dans une relation de continuité avec la tradition romanesque, dans la partie qui apparaît en vert sur le schéma. Ces catégories sont amplifiées par le contact avec les Nouvelles Technologies, tant dans le livre que sur les extensions disponibles sur Internet (en bleu sur le schéma). Le roman augmenté se manifeste à travers trois branches principales ; le livre, l'épitéxte et les extensions. Les deux premières sont constitutives du roman le plus traditionnel. Le livre se voit cependant modifié par l'inclusion d'images, auctoriales ou non, et le roman accueille également en son sein de nouveaux formats textuels tels que le mail, les conversations instantanées (MSN, *chat*) ou le blog. La troisième branche, nommée « extensions » est caractéristique du roman augmenté qui distingue généralement livre et œuvre, précisément par ces extensions du roman, disponibles sur d'autres supports. Ces extensions se manifestent sous une forme textuelle (articles, blogs de personnages ou d'œuvres et fragments inédits) ou non textuelle (son, vidéos, images) qui peuvent être

l'œuvre de l'écrivain ou bien des matériaux existants. Le schéma genettien des seuils du livre se maintient sous la forme du paratexte qu'il soit intérieur ou extérieur au texte (péritexte et épitexte), auctorial ou éditorial¹. La pénétration des TIC dans le roman (tout ce qui apparaît en bleu sur le schéma) est présente à la fois par l'introduction de certains matériaux symptomatiques textuels et/ou iconographiques et aussi au-delà du livre, installant la fiction dans les territoires virtuels que sont les blogs et les vidéos. Les deux espaces que sont le livre et les extensions sont liés par un lien Internet (hyperlien) qui apparaît dans le livre imprimé ou comme lien actif, dans le cas de la version digitale d'*El hacedor (de Borges,) Remake*.

Ce roman augmenté semble donc être un roman traditionnel qui s'abreuve de nouvelles technologies, ingérant et digérant des matériaux qui ne lui appartiennent pas, pour créer une littérature ouverte, hybride et plus fluide dans ses relations avec d'autres systèmes sémiotiques. Pourtant, constater ces relations est insuffisant, il est urgent de connaître, au delà d'une simple influence, la nature de ces relations. Sommes-nous simplement face à une transposition, une contamination du contexte sur le texte ? Ces interactions peuvent-elles signifier quelque chose quant au rapport de l'écrivain à ces médias, et à la perception qu'il a du monde actuel ?

Nous l'avons vu avec l'utilisation de la citation dans ces romans : s'approprier signifie chez ces écrivains réactualiser et donc « décontextualiser » pour « resémantiser ». Avec les contaminations dans le roman d'une navigation assidue sur le web, ces écrivains modifient un certain nombre de propriétés romanesques, conduisant le lecteur à s'interroger sur ces dérives quotidiennes et son propre rapport à l'information et à la communication.

Dans *Factografía*, Victor del Río aborde cette saisie des médias par les artistes plasticiens comme une usurpation, une subversion des médias, caractéristique de celle qu'il nomme l'ère postmédia². Cette ère inaugure ce que l'art a toujours fait, transfigurer la réalité pour faire surgir une pensée, processus que Del Río définit comme « Mutación del sentido de los medios en las prácticas artísticas, que exhiben los reversos de los usos convencionales de estos » (Del Río, 2010 : 212). Nous sommes là encore dans cette pratique de bricolage qui détourne le matériel à disposition. L'absorption de la logique accumulative propre aux médias par le texte de fiction peut

¹ Nous présumons cependant une tendance au gonflement de cette catégorie avec le commentaire bref et immédiat que permettent des plateformes comme le blog ou twitter.

² Del Río reprend ici à son compte l'expression forgée par sa confrère états-unienne de Columbia, Rosalind Krauss « post medium ».

être une manière de mettre ces derniers devant un miroir. Les textes fonctionneraient alors comme un reflet décalé, une auto-conscience, qui permettrait que surgisse une pensée critique insidieuse parce que venant de l'intérieur et non d'un discours visible et stigmatisant, qui viendrait de l'extérieur.

Mais pour finir revenons au débat sur le livre que nous avons effleuré quelques pages auparavant. Nous n'entrerons pas davantage ici dans ce débat mais nous soulignerons seulement que de nombreux théoriciens de l'hypertexte répondent par la négative à la question de la mort du livre. Espen Aarseth n'y voit pas une reconfiguration de l'acte de narration mais simplement une alternative :

Puede que sorprenda a algunos lectores que yo todavía utilice la palabra libro, pero buena parte de los cibertextos que vamos a analizar son, de hecho, libros – impresos, encuadernados, y vendidos de la forma más tradicional–. Tal como comprobaremos, el formato códice es una de las herramientas de la información más potentes y flexibles que se han inventado hasta la fecha y goza de una capacidad de cambio que probablemente no se ha agotado; además (personalmente) no creo que vaya a pasarse de moda en un futuro próximo (Aarseth, 2004 : 152).

Si le livre électronique n'est qu'un support et que l'hypertexte reste une alternative entre plusieurs options possibles, dont le livre imprimé reste favori, les évolutions autour du rapport au texte restent profondes et encore largement inexplorées. Qu'en est-il en effet de la pérennité de ces extensions du roman sur Internet ? Si ces procédés se généralisent, comment peut-on en envisager la conservation, tout en prenant en compte la rapidité avec laquelle évoluent les outils de lecture ? Toutes ces questions et bien d'autres restent pour l'heure en suspens mais prouvent comment certains choix de création peuvent influencer de manière déterminante ces alentours du texte littéraire dont font partie la diffusion, la réception et la conservation du livre, quel qu'en soit son support, et inversement.

Les romans mutants restent profondément ancrés dans la culture de l'imprimé mais les caractéristiques propres à l'hypertexte, apparu il y a une cinquantaine d'années, ont incontestablement modifié la notion de textualité et par conséquent les modalités de communication écrite comme l'ont montré les travaux de Pierre Lévy, de Jean Clément ou de Christian Vanderhorpe. Les modifications entraînées par l'hypertexte ont

des répercussions au-delà de l'objet hypertextuel lui-même et peuvent aller, dans les cas qui nous intéressent, jusqu'à modifier la textualité dans sa « mise en livre » la plus traditionnelle, d'encre et de papier. Les mutations techniques qu'ont entraînées les TIC ont donc donné lieu dans ces textes non seulement à des références nominales (introduction de mails, SMS, etc.), mais surtout structurales, modifiant l'économie du texte dans sa matérialité même. C'est en ce sens que nous souscrivons aux propos que Roger Chartier expose dans « Le monde comme représentation », notamment lorsqu'il s'exprime au sujet de la nécessité d'aborder le texte dans sa dimension matérielle : « Contre une définition purement sémantique du texte, il faut tenir que les formes produisent du sens et qu'un texte stable dans sa lettre est investi d'une signification et d'un statut inédit lorsque changent les dispositifs typographiques qui le proposent à la lecture » (Chartier, 1989 : 1509). Le travail d'écriture a été modifié, la matérialité de l'objet livre a également été affectée, comme nous le suggère Chartier, il faut nous arrêter à présent sur les éventuelles mutations qu'entraîne ce type de textes sur la pratique de lecture. Nous passons donc du livre au lecteur puisque nous verrons que la continuité, la fluidité entre l'écriture et la lecture, si prégnante dans ces textes, nous permettra d'éclairer, depuis la mise en lecture, le fonctionnement de certaines pratiques de création ainsi que les opérations qui permettent la construction du sens.

Chapitre 3

Mutations des pratiques de lecture

L'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là il n'y a que des tracés noirs sur le papier.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?*

Nous proposons d'engager la réflexion sur les mutations de la pratique de lecture à partir de cette citation de Jean-Paul Sartre qui conduit à envisager la littérature comme un processus créatif qui s'accomplit dans l'acte de lecture. L'autorité de l'écrivain se dilue au cours du XX^{ème} siècle pour devenir cette « fonction-auteur », selon laquelle l'auteur devient cette projection idéale qui garantit l'unité du texte mais n'est plus incarné dans l'individu écrivain (Foucault, 1969). Vingt ans après ce déplacement sartrien¹, Roland Barthes et après lui les théoriciens de la réception placent l'*auctoritas* poétique entre les mains du lecteur affirmant que l'unité du texte réside dans sa destination et non dans son origine, que le texte est toujours écrit « ici et maintenant »² et qu'enfin « la naissance du lecteur doit se solder de la mort de l'auteur » (Barthes, 1984 [1968] : 69). Les théoriciens de l'école de Constance travaillent au même moment sur les notions de répertoire (Iser) et d'horizon d'attente (Jauss)³ afin d'aborder le texte comme un dispositif potentiel sur la base duquel le lecteur construit le récit à partir de son propre bagage (normes sociales, expérience historique et culturelle). À la fin des années soixante-dix, c'est depuis l'Italie qu'Umberto Eco écrit *Lector in fabula* (1979) où, là encore, l'acte de création littéraire est déplacé vers le lecteur, décrit comme un coopérateur qui, à partir de ses propres références remplit les « blancs » d'un texte issu

¹ Rappelons qu'entre ces deux moments, les structuralistes ont centré leur attention sur le texte en tant qu'objet autonome, structure objective.

² « Il n'y a d'autres temps que celui de l'énonciation et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* », (Barthes, 1984 [1968] : 66).

³ Hans Robert Jauss publie *Pour une esthétique de la réception* en 1972 et Wolfgang Iser *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* la même année.

de la « Bibliothèque » bourgeoise et destiné à y retourner dans un immense jeu d'écho intertextuel. Ces approches sont poussées à leurs limites avec le théoricien états-unien Stanley Fish qui forge les « communautés interprétatives », défendant que la création (de sens) réside uniquement dans l'acte de lecture¹ (Fish, 1980). L'idée d'une œuvre ouverte dont le sens ne serait pas défini ou imposé au préalable par l'instance auctoriale, semble nous mener directement vers les textes de Mora et de Fernández Mallo qui nous sont apparus dans un premier temps comme des applications littéraires (quelque peu tardives) de ces théories de la réception. La pratique créative de ces écrivains, citationniste, hétérogène, appropriationniste et, surtout, le retrait de la figure de l'auteur, semblent « laisser du jeu » à celui qui pénètre dans ces textes. Un jeu qui prendrait la forme d'un projet qui ne demande qu'à être concrétisé ou, pour reprendre la métaphore de Sartre, mis en mouvement. Mais ne soyons point oublieux, la figure du lecteur ne surgit pas de la plume de Roland Barthes, la lecture a par le passé été l'objet de nombreux textes ; pensons en désordre à l'étrangeté que suscite ce lecteur penché sur son ouvrage, seul et silencieux, que décrit Saint Augustin², aux démentielles lectures de Don Quichotte, à l'entreprise colossale et absurde des Bouvard et Pécuchet flaubertiens, aux heures de lecture fiévreuse auxquelles se livre Emma Bovary ou à ce singulier temps perdu que tente de saisir Proust lorsqu'il écrit la lecture. Ces écarts dépassent le cadre de cette étude mais nous conservons ces icônes changeantes de lecteurs et les apports précieux de la narratologie de la fin du XX^{ème} siècle, afin de les confronter aux propositions les plus récentes sur la réception du texte de fiction contemporain et ainsi tracer les mouvements de lecture que proposent ces romans espagnols du début du XXI^{ème} siècle.

¹ Traduction française et tardive (Les prairies ordinaires, 2007) d'Yves Citton de *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1980.

² Nous reproduisons ce court texte dans lequel Saint Augustin nous transmet depuis le V^{ème} siècle son étonnement lorsqu'il découvre l'évêque Ambroise de Milan lire en silence : « Quand il lisait, ses yeux parcouraient la page et son cœur examinait la signification, mais sa voix restait muette et sa langue immobile. N'importe qui pouvait l'approcher librement et les visiteurs n'étaient en général pas annoncés, si bien que souvent, lorsque nous venions lui rendre visite, nous le trouvions occupé à lire ainsi en silence, car il ne lisait jamais à haute voix », Saint Augustin, *Confessions*, VI, 3.

I. La lecture sens dessus dessous

Nous savons à présent qu'entrer dans *Nocilla Dream*, *Circular 07*, ou chacun des textes qui composent notre corpus d'étude ne promet pas cette satisfaction à peu de frais qui consiste à se glisser dans une histoire imaginée par un autre, à se laisser porter quelques heures par ce plaisir qui consiste à absorber les aventures de personnages bien alignées sur le papier. Apparemment sans histoire, sans début ni fin et sans personnages, ces textes peuvent plonger d'abord le lecteur dans un état dubitatif. Le lecteur ouvre le livre et trouve un texte fragmentaire, chaotique, désordonné, répétitif, inégal. L'incompréhension et la désorientation suscitées ne font aucun doute : ces textes résistent. Alors, avant d'aborder plus en détail les mouvements de lecture propres à ces textes, il faut peut-être brosser le portrait de ce lecteur en négatif. Est écarté d'emblée le lecteur qui cherche un livre clos et unitaire refusant a priori de se contraindre à sauter des pages, revenir en arrière, lire une image ou déchiffrer une carte. Mais aussi celui pour qui Internet et les nouvelles formes de communication et d'information sont un enfer ou un lieu de perdition. Est écarté le lecteur qui n'aime pas être trompé dans son acte de consommation et apprécie de trouver dans un livre qui prétend être un roman, l'idée qu'il s'en fait. Il en va de même avec le lecteur pour qui expérimentation rime avec enfantillage. Afin d'interroger les conséquences sur les pratiques de lecture des constructions textuelles singulières que nous avons étudiées plus haut, nous nous arrêterons dans un premier temps sur l'influence du caractère tabulaire de certaines pages de ces romans sur la progression de la lecture et la manipulation du livre. Cette lecture tabulaire ne se réduit pourtant pas à la page. Nous interrogerons avec Bruno Monfort la notion de polytextualité afin d'en déduire les répercussions importantes sur la progression linéaire de la lecture. À partir de la recension des procédés d'écriture qui brisent la progression de la lecture, il nous faudra ensuite interroger plus précisément les adaptations requises pour que le lecteur puisse accéder au sens de ces textes. D'une manière plus globale, il s'agira ici de décider si ces textes exigent véritablement une implication ou une collaboration du lecteur et dans ce cas, il faudra préciser les opérations de lecture qui se mettent en place, ou bien si au contraire, malgré un certain nombre d'écarts par rapport au roman « linéaire », la lecture d'un roman mutant est encore loin de s'apparenter à la lecture d'un hypertexte de fiction.

I.1 Mise en lecture : tabularité et « pagécran »

Lors de l'étude de la pénétration des caractéristiques hypertextuelles dans les textes mutants, nous avons mentionné la tabularité comme un élément constitutif de l'organisation textuelle. Ayant à présent rejoint le lecteur, il devient indispensable d'analyser plus en détail les manifestations de cette écriture non-linéaire et ses conséquences sur la pratique de lecture.

Avant de nous engager dans cette réflexion, il faut rappeler que si la tabularité semble être l'apanage d'une modalité de lecture nouvelle, liée à l'hypertexte et aux TIC, il n'en est rien. La lecture tabulaire implique :

[...] la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau, l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet (Vandendorpe, 1999 : 41).

La tabularité est par conséquent l'organisation textuelle propre à l'information délivrée par les encyclopédies, les atlas ou encore les journaux. Si, pour certains penseurs, l'abandon de la linéarité dans le roman est un attentat ou une véritable menace de mort du genre romanesque¹, la tabularité, sous des formes différentes, semble pourtant avoir accompagné la littérature depuis ses origines, sans jamais la menacer. Jean Clément, spécialiste des écritures hypertextuelles et de la cyberlittérature rappelle que l'organisation tabulaire est bien antérieure au roman puisque nous en trouvons la trace dans un texte chinois datant du I^{er} millénaire avant l'ère chrétienne (Clément, 2006). Le *Yi Jing* appelé également « Traité canonique des mutations » se compose de soixante-quatre textes dont la lecture n'est pas linéaire mais régie par le lancer de petites baguettes. À vocation divinatoire, il décrivait les états du monde et leurs évolutions. Il n'est pas question ici de dresser une liste exhaustive des ouvrages tabulaires de l'histoire de la littérature ; nous nous contenterons de mentionner en désordre les exemples fameux que sont le singulier *Finnegans Wake* de James Joyce (1939) ou, pour une référence hispanique, le *Rayuela* de Julio Cortázar (1963). Mais citons encore leur

¹ Roland Barthes qualifie la tabularité de *Mobile* de Michel Butor de « livre suicidé » dans « Littérature et discontinu » (Barthes, 1964 [1962] : 181-193).

ancêtre *Vies et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1760), *La vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978) ou *Feu pâle* de Vladimir Nabokov (1961). C'est cette tradition du roman de la marge que suivent nos deux écrivains en proposant au lecteur un texte qui tend à prendre le parti du visuel. À partir de ces antécédents ainsi que du contexte technologique actuel, permettant à l'écrivain de mettre en page lui-même son texte, voyons sous quelle forme et dans quelle mesure se manifeste la tabularité dans la lecture des œuvres du corpus.

Avant d'entrer dans la réception globale du texte, nous proposons de centrer l'analyse sur l'unité de la page. Les exemples les plus évidents se trouvent dans *Alba Cromm* qui, pastichant la revue, adopte la tabularité journalistique. Les pages 206-207 (reproduites ci-dessous) présentent trois fragments différents qui appartiennent au même univers de fiction mais sont disposés d'une manière qui rend inopérante toute approche linéaire.



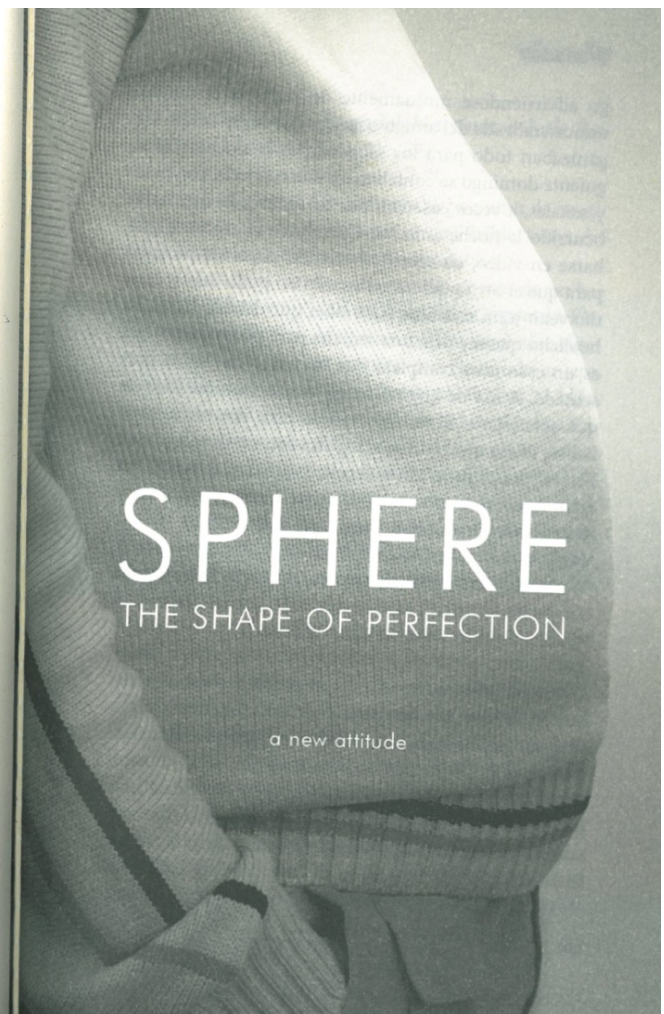
seo hacia el ex novio de su mejor amiga. Este chico y su amiga terminaron su larga relación, pero aunque ella sabía que el chico sentía por ella la misma tensión sexual, fue incapaz de proponerle que tuvieran relaciones, por pensar que podría ser una traición, a pesar de que la historia entre había terminado, no dejó por su deseo, si bien boso: el chico y buena amistad, rante años a tra- de la amiga, y buscarse aman- otro. Con la ex- antiguo noviaz- estar juntos, ce para tener za, se contaban qué chicas esta- él o qué chicos por ella, y arre- ciegas, o falsos suales, para que situación se fue miza conforme dose lo que ha- rejas ocasionales. apostaron que el paz de hacer tal go siguieron en-

Entrevista con Nautilus
Para el número 106 de Upman decidimos proponer a Jacinto Santos Nabattini, uno de los psicoanalistas más conocidos de Argentina, que le hiciera una entrevista a Nautilus, el programa creado por Lesmer, para ver si de verdad podría pasar psicológicamente por una persona de treinta y tres años. Santos descubrió, para su sorpresa, a un chico atlético y curioso, dotado de un notable sentido del humor.

Jacinto Santos Nabattini
Descenso al Maelström
Ante todo, debo decir que Nautilus no es el cliente más extraño que he tratado. Tampoco era la primera vez que estaba en la consulta escuchando una voz sólida y competente, y con la sensación de estar solo, sin nadie más conmigo en el gabinete.

[sigue en página 214]

su amiga y él do. Por supuesto de realizar de modo mor- ella tenían muy construida du- vés del puente comenzaron a tes el uno al cusa de que el go les impedía pero no era óbi- mucha confian- el uno al otro ban coladas por estaban locos glaban citas a encuentros ca- se conocieran. La haciendo enfer- fueron contán- cían con sus pa- Más tarde se otro no era ca- o cual cosa. Lue- redando el jue-



Le premier fragment textuel est l'un des onze extraits du journal intime d'Elena Cortès, l'amie psychologue de l'héroïne, dans lequel elle consigne l'une de ses consultations. Ces extraits sont en général les comptes rendus de la psychologue qui travaille dans l'unité spéciale d'Alba Cromm. Ces pages ont également pour fonction de retranscrire certaines conversations privées avec l'héroïne. Rien dans les troubles affectifs de sa patiente ne semble relier cet extrait à l'affaire Alba Cromm. La psychologue y décrit le cas clinique d'une patiente reçue en consultation, que la praticienne soupçonne de raconter une vie exclusivement inventée. Le récit commence à la page précédente et se poursuit à la page 208. Ce compte rendu se retrouve à la page 206 tronqué par l'incursion d'un autre texte qui sectionne en deux les phrases et certains mots.

Le second fragment est ce texte qui se présente sous forme de colonne encadrée et vient s'insérer dans le compte rendu de la psychologue. Il annonce un entretien entre le psychiatre argentin Jacinto Santos Nabattini et Nautilus, un programme créé pour protéger l'entrée dans les bases de données de l'entreprise de Lesmer, son créateur. Ce programme, déjà mentionné auparavant, a la réputation de mimer à la perfection la communication humaine. Là encore l'interview n'a pas de lien direct avec l'affaire Cromm qui occupe ce roman. L'entretien débute au beau milieu du carnet de notes d'Elena Cortès et se poursuit, non pas à la page suivante mais bien huit pages plus loin, comme l'indique la note au bas de l'encadré.

Le troisième fragment de cette double page est une publicité, constituant pour le lecteur une pause supplémentaire dans le déroulement de l'affaire Cromm. L'image, analysée dans le premier chapitre de la deuxième partie (« Images narratives »), pastiche une publicité de mode pour une marque de vêtements conçus pour des hommes qui assument leurs formes. Cette fausse publicité ironise sur le genre de dérives commerciales que pourrait engendrer la publication d'un magazine ouvertement machiste : l'image d'un homme ventripotant se permettant d'exiger de sa femme qu'elle soit soumise et sensuelle.

Par cette double page, Mora propose au lecteur une infinité de parcours de lectures différents. Le lecteur, que l'on peut imaginer en train de lire le compte rendu de la consultation d'Elena Cortès, peut être intéressé par ce cas singulier de « *perversión sobre fantasías* » (AC : 205), tellement bien élaboré par la patiente que la praticienne en vient à douter du degré de fiction de ce récit de vie. Il peut donc dans ce cas ignorer

l'interview en reconstituant les phrases et les mots tronqués, passer outre la publicité, tourner la page et poursuivre son récit. Ou bien, l'œil attiré par l'image curieuse et imposante qui envahit toute une page de ce roman, il peut interrompre la lecture du cas clinique et se mettre à lire en anglais et imaginer un instant un monde où les magazines de mode exposeraient des hommes bedonnants et fiers de l'être, pour revenir ensuite au texte abandonné le temps de la lecture de l'image. Le lecteur peut également décider d'interrompre la lecture du carnet de notes de la psychologue afin de lire l'encadré qui s'impose au centre de la page. Curieux de connaître le contenu d'une consultation où le patient est une machine parlante, et peut-être interpellé par l'intitulé de cet entretien « descenso al Maelström », titre de l'une des histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe, le lecteur abandonne Elena à sa consultation, saute non seulement la publicité mais aussi les huit pages suivantes pour aller directement à la page 214 et en savoir plus sur Nautilus. Ces deux pages invalident donc complètement la possibilité d'une lecture progressive et linéaire. Le lecteur va devoir passer d'une unité textuelle à l'autre, tout en gardant en tête les intrigues du dossier Cromm et le curieux comportement d'Alba.

Le lecteur d'*Alba Cromm*, s'il tient entre ses mains un livre acheté dans le rayon « romans » d'une librairie et que le paratexte concorde effectivement avec cette classification générique, se voit contraint de troquer la lecture linéaire qui correspond normalement au genre romanesque pour une lecture tabulaire adaptée au genre factuel qu'est le journal ou la revue. Une lecture tabulaire implique de la part du lecteur une appréhension de cette double page dans sa totalité afin de donner la priorité à l'information qui excite le plus sa curiosité, le contraignant à ignorer ce qui lui semble d'une moindre importance. Il doit donc avoir une vision globale, choisir, sélectionner, anticiper, différer, revenir, en somme négocier avec le texte. Il nous faut également remarquer qu'aucun des trois fragments n'a de lien direct avec l'affaire Alba Cromm, aucun de la mentionne. Inversement, ni l'entretien, ni la consultation, ni la publicité ne seront commentés par la suite. Pourtant, tous participent de manière latérale à la construction de cette diégèse : la consultation aborde le thème de la perversion sexuelle et de la construction identitaire, deux problématiques essentielles dans ce roman ; l'interview d'une machine rejoint l'idée déjà développée de la personnalisation d'êtres virtuels (Lara Croft mais aussi Alba Cromm par le biais du blog) et enfin la publicité contextualise l'univers dystopique machiste qui accueille le roman.

Nous ne reviendrons pas sur le cas de *Quimera 322* qui, même s'il est un artefact littéraire, franchit le pas du format et donc ne pastiche pas la revue mais est

véritablement une revue, la lecture tabulaire y est donc naturelle. Nous reviendrons en revanche sur *Circular 07* qui, sans reproduire la structure journalistique, conduit le lecteur, dans certains textes, vers le même type de lecture, comme l'illustre l'exemple suivant :

CALLE SANTA RITA

-Ha estado bien	Bien para lo que esperaba hoy	Los he tenido mejores
-Sí, es verdad	Los he tenido mejores	No has llegado ni a empalmarte
-¿En serio?	Le ha gustado	No tenía que haberlo dicho, pensará que necesito reafirmación sexual
-Sí, en serio	Otro que necesita reafirmarse	Vaya cruz
-Esta noche, al principio, creí que no ibas a hacerme caso	Había bebido, pensé que te darías cuenta	No sé cómo te has compadecido de mí
-¿Por qué? Eres guapo	Yo había bebido y tú estabas como una cuba	Me sentía sola
-Cuando te invité, aún no lo veía claro	Veía más bien poco	Estaba desesperado
-Jugaba a despistar	Buscaba a alguien con mejor pinta que tú	Buscaba a alguien de más edad que tú
-El primer beso...	No fue gran cosa	Me mordiste, capulla
-... Fue bonito	Sabías a servicio de caballeros	Babeabas
-Pero...		
-Pero... ¿qué?	Tiene sida o es un psicópata	Es amigo de Juan
-Hay algo que no sabes	Se va a enfadar	¿Conocerá a Esther?
-Dímelo ya		
-Tengo novia	Se va a enfadar	Se va a enfadar
-Tengo novio	Se va a enfadar	No puede culparme
-Gracias por decirlo	Ha sido sincera	Vaya pendona
-Gracias por decirlo	Ha sido sincero	Otro cabronazo
-Me gusta como eres	Me gustas	Estoy hartito de Esther
-Me gusta como eres	Me gustas	Juan ya no me llena
-¿Quedamos mañana?	Di que sí	Me estoy enamorando
-¿Por qué no?	Creí que no lo dirías	Me estoy enamorando

Dans ce texte (C07 : 42-43), avant même d'avoir commencé à prendre connaissance du contenu, le lecteur écarte immédiatement la lecture linéaire car le texte est disposé en trois colonnes ayant chacune une typographie différente (italique, normal et gras). Le lecteur entre *in medias res* dans ce fragment sans connaître les personnages, ni le contexte de ce dialogue. Une première lecture « verticale » est d'abord nécessaire pour comprendre que la première colonne est une conversation sans doute téléphonique d'un couple naissant, la deuxième et la troisième colonne retranscrivent les pensées de chacun des deux interlocuteurs de manière directe et simultanée. Une fois les règles du jeu comprises, le lecteur peut relire le texte linéairement, sans confondre les différents niveaux de communication et ainsi accéder à une communication directe (type dialogue) et aussi aux pensées intérieures des personnages. Cette disposition verticale permet d'éviter la multiplication des interventions du narrateur de type « à ce moment là, elle pensa... », et de conserver la simultanéité propre à l'acte de communication et à la pensée intérieure. Les doutes, la perplexité, les non-dits, les reproches et les attentes affleurent au fil de la conversation effective, afin de transmettre au lecteur le réseau complexe de sentiments qui entre en jeu lors d'un échange amoureux, sans pour autant faire entrer dans la narration une troisième voix, celle d'un narrateur imposant qui viendrait médiatiser ce dialogue incertain. Ici, le lecteur – s'il comprend les règles de cette singulière narration – peut se mouvoir librement entre les mots prononcés et les paroles tues des deux interlocuteurs dans une proximité surprenante, accordée par cette mise en espace verticale.

La navigation tabulaire a une histoire déjà ancienne en littérature, elle est courante dans le domaine factuel et constitue une pratique de traitement de l'information quotidienne sur Internet. Mais nous voyons bien dans ces exemples comment la lecture du roman devient une expérience toujours renouvelée qui, dans ces textes, est davantage de l'ordre de l'énigme que de la convention. Il semble que la coopération du lecteur devienne elle aussi un facteur de signification du texte. Car le lecteur de romans n'est pas un être reclus dans une bibliothèque uniquement occupé à son métier de lecteur de romans, il est accoutumé à accéder à une grande quantité d'information qui ne lui est pas présentée de manière cohérente et liée, et doit donc observer, sélectionner, parcourir, avant de lire et peut-être comprendre, assimiler ou interpréter. Les moyens de communication de masse, par leur mode de fonctionnement et leur omniprésence, tant dans la sphère privée que professionnelle, modifient les structures mentales de traitement de l'information, modifient la perception du monde et

modifient par conséquent la littérature qui, en retour, transforme la pratique de lecture. Vicente Luis Mora est tout-à-fait conscient de ces processus cognitifs qu'il transpose à sa pratique de la littérature : il s'en explique dans un article publié en juillet 2010¹, repris par la suite dans l'essai *El Lectoespectador* (Seix Barral, 2012). Il n'hésite pas à y affirmer à plusieurs reprises que la page de roman est devenue un écran, la « pantpágina ».

Ce terme, que nous traduirons en français par « pagécran », désigne une page de roman qui, comme l'écran, peut tout contenir, et même doit tout contenir, si elle a la prétention d'embrasser la complexité du monde actuel. Le texte devient visuel et selon Mora, cela ne signifie pas que la lecture dite linéaire de droite à gauche et de haut en bas devienne caduque mais plutôt qu'il peut exister une autre pratique de la lecture, courante dans les médias factuels et balbutiante dans la littérature (Mora, 2012 : 105 sqq.). Les exemples que nous venons de voir sont en ce sens d'étranges objets de transition entre ces deux médias. Avant de passer à la partie suivante, que nous consacrerons à la polytextualité – une sorte de tabularité à l'échelle non plus de la page mais de la totalité du livre– nous ne pouvons éluder l'autre moitié de ce corpus, les romans d'Agustín Fernández Mallo. Si nous n'avons pas eu recours à ces œuvres pour illustrer ici notre propos, ce n'est pas que leur lecture n'opère aucune modification concernant les pratiques de lecture, au contraire, mais plutôt que les altérations les plus importantes concernent moins l'unité textuelle de la page que la structure globale de l'œuvre.

I.2 Polytextualité

Si la lecture du roman mutant est souvent modifiée par une disposition singulière du texte sur la page, elle l'est aussi face à des pages qui présentent un aspect conventionnel, pages qui acceptent d'ailleurs une lecture linéaire et non tabulaire. Pourtant, le fragment, défini plus haut comme constitutif du roman mutant, permet une juxtaposition transgénérique et transémotique qui ne laisse pas indemne la pratique de lecture. Il faut donc interroger les modulations de lecture qu'imposent cette

¹ L'article intitulé « Vindicación de la pantpágina » est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.dvdediciones.com/firmas_vlmora.html, consulté le 12/07/2012.

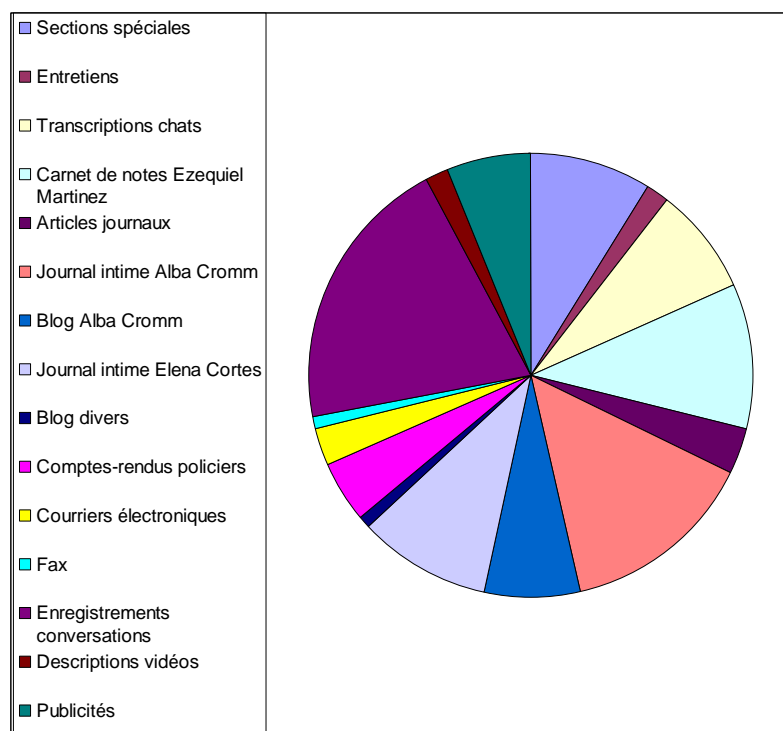
juxtaposition, car chaque fragment du roman n'est pas indépendant : il entre au contraire en conflit avec ceux qui le précèdent ou le suivent.

Bruno Monfort forge le terme de « polytextualité » dans un article consacré à la nouvelle, terme que nous lui emprunterons pour caractériser l'hétérogénéité textuelle à l'œuvre dans le roman mutant. La polytextualité est décrite par Monfort comme un ensemble de textes trop brefs pour faire une œuvre à eux seuls. Elle est en général l'apanage du magazine, du recueil ou de l'anthologie et s'oppose à un régime de publication « monotextuel » (Monfort, 1993 : 157). Monfort applique cette notion au recueil de nouvelles car dans ce cas, l'unité textuelle est inférieure à l'unité de publication alors que dans le roman, l'unité textuelle est égale à l'unité de publication. Les trois volets de la trilogie, ainsi que *Circular 07*, s'inscrivent dans un projet et entrent donc dans la catégorie plus rare dans laquelle l'unité de publication est inférieure à l'unité textuelle : *Nocilla Dream* fait partie du projet *Nocilla*, et *Circular 07* du projet *Circular*. Nous mettons provisoirement de côté le cas particulier d'*El hacedor (de Borges)*, *Remake*, afin d'affirmer qu'aucun des textes qui composent le corpus de cette étude n'est un recueil de nouvelles. Pourtant, ils se composent tous d'unités textuelles brèves qui auraient pu ou ont été dans certains cas publiées au sein d'autres unités de publications¹. L'analyse du tissu citationnel nous a permis de déduire une tension générique évidente qui, ajoutée à la citation iconique, rend particulièrement caduque une quelconque volonté de classification générique.

Monfort n'aborde pas les conséquences sur la lecture d'un régime polytextuel et nous proposons en ce sens de sonder la nature des fragments qui composent *Alba Cromm*, le roman qui nous paraît le plus significatif de cet éclatement générique². Le graphique ci-après permet de visualiser le genre des fragments qui apparaissent et leur importance dans le roman.

¹ C'est le cas de certains textes de *Circular 07* qui apparaissent déjà dans *Circular* ou encore de fragments factuels de la trilogie, déjà publiés dans d'autres médias.

² Il est évident que *Quimera 322*, par son statut particulier dans le corpus, à mi-chemin entre le roman et le magazine, est par essence un artefact polytextuel, puisque chacune de ses unités (articles) peut être appréhendée de manière totalement autonome.



Cette analyse révèle d'abord une grande diversité générique déjà observée dans le reste du corpus. Ici, l'objet de ce graphique est davantage de montrer une polytextualité globale, c'est-à-dire qui concerne non plus seulement la page, mais qui contamine l'ensemble du roman. Ces fragments sont juxtaposés sans qu'il y ait de continuité entre les différents genres, ni de transition. Le lecteur passe donc de la lecture d'articles de journaux à des transcriptions de bribes de conversations qui prennent la forme de dialogues mais qui n'ont ni début ni fin, puisque l'intervention du narrateur journaliste consiste à sélectionner au préalable les fragments de conversations susceptibles d'apporter des éléments à la progression de l'intrigue. Comme nous avons pu le constater avec la double page étudiée plus haut, certains des 113 extraits n'évoquent pas le dossier Alba Cromm (24 fragments sur 113, ce qui équivaut environ à 20%) c'est le cas des publicités ou des sections habituelles de la revue telles que les recommandations, le courrier des lecteurs ou encore les interviews. L'interférence des publicités implique également la lecture d'images de la part du lecteur. Cela signifie que même quand le texte est linéaire, le lecteur doit faire face ici à un texte morcelé dans lequel la trame se construit par intermittence car sans cesse brisée par les interférences qu'implique le format du magazine. L'affaire Alba Cromm est livrée par bribes au lecteur par le biais de documents qui transmettent habituellement la réalité. L'hétérogénéité générique induite par la polytextualité, contamine le mode narratif et

par conséquent la pratique de lecture. Nous sommes donc sous un régime de ce que nous appelons polytextualité mosaïque, dans lequel les unités textuelles sont distinctes mais sans pourtant cesser de maintenir des relations avec d'autres textes qui ne leur sont pas nécessairement contigus¹. La narration polytextuelle – mais également polyphonique – ainsi mise en œuvre, partage l'autorité narrative entre l'héroïne et les personnages secondaires.

Ce partage de la voix narrative confronte par conséquent le lecteur à une instance d'énonciation disséminée, dissoute, déconstruite dans la machine textuelle. Avec le roman augmenté, le lecteur doit ou peut également compléter cette trame en dehors du format imprimé et *Alba Cromm* est donc, tout comme les trois volets de la trilogie et *Circular 07*, l'un des rares cas où l'unité textuelle est supérieure à l'unité de publication (cas des sagas ou des cycles, selon Monfort). La polytextualité mosaïque à l'œuvre dans *Alba Cromm* va de soi, nous l'avons dit, dans *Quimera 322*, mais également dans *Circular 07* qui réunit des poèmes, des essais, des articles de journaux, des nouvelles ou des passages dialogués qui prennent la forme de descriptions, de mails, de fax ou encore de mots mêlés comme l'illustrent les pages 108 et 109 (déjà reproduites et commentées).

Dans les livres d'Agustín Fernández Mallo, la polytextualité prend des formes différentes mais est également identifiable. La polytextualité de *El hacedor (de Borges), Remake* reproduit celle déjà présente dans *El hacedor* de Borges. Rappelons-nous de l'épilogue déjà mentionné dans lequel l'écrivain argentin présentait ce livre comme : « colecticia y desordenada silva de varia lección » (Borges, 1995 [1960] : 128). La polytextualité de *El hacedor (de Borges), Remake* est donc plutôt conventionnelle puisqu'elle se présente comme une collection de nouvelles indépendantes. La trilogie s'inscrit encore dans cette dynamique polytextuelle mais qui devient de plus en plus hybride au fil des trois volets. La progression de la lecture devient par conséquent au fil des trois romans de plus en plus épineuse. La polytextualité nous conduit à envisager une lecture flexible, capable de s'adapter aux nombreux changements de modalités discursives, aux ruptures et aux digressions. Retirer, ou du moins modifier, la plupart des repères conventionnels qui permettent non seulement la progression mais également la compréhension d'un texte, en offrant à la

¹ Voir à ce sujet l'étude sur la structure réticulaire dans la première partie.

place un chaos textuel que l'on pourrait comparer à l'ouverture d'une boîte de puzzle, questionne l'idée même de roman mais aussi, nous le voyons ici, la définition de la lecture.

Ces « trames éclatées » font l'objet d'un article de René Audet (Bouju, 2010 : 121) qui reprend précisément la « polytextualité » de Bruno Monfort afin de l'adapter aux romans. Il évoque l'interprétation que Roland Barthes fait de *Mobile*, de Michel Butor, qui désigne ce livre comme une blessure. Ce que *Mobile* blesse (et avec lui les textes polytextuels) c'est le livre, ou plutôt l'idée du livre, ou plutôt une certaine idée du livre. Audet qualifie après Barthes ces textes de « livres suicidés » puisque pour lui, « il apparaît nettement que pratiquer la polytextualité c'est aller contre l'idée du livre » (Audet dans Bouju, 2010 : 135).

« Aller contre l'idée du livre » signifie que la lecture est menacée de ne pas accéder immédiatement à une compréhension globale de l'œuvre. Mais si l'idée de polytextualité peut être utilisée pour ces romans à « trames éclatées », il ne faut pas oublier qu'il désigne originellement chez Monfort, le mode de publication de la nouvelle. Le fragment, dans les œuvres qui composent ce corpus ne semble certes pas avoir de lien avec ce qui précède ou ce qui suit mais ne constitue pas pour autant une entité autonome. Monfort, au sujet de l'unité textuelle qu'est la nouvelle, assure que « leur succession n'est pas beaucoup plus signifiante, sauf accident, que celle des arbres le long d'une route » (Monfort, 1992 : 162).

Les romans qui nous occupent se situent bien sous le régime de la polytextualité mais se glissent dans le « sauf accident » de Bruno Monfort, car malgré la disparité, nous avons démontré par la structure réticulaire que les nœuds textuels étaient tous reliés. La progression et la compréhension sont sans cesse interrompues et impliquent souvent la rétrolecture, l'altération profonde du schéma narratif engage effectivement une manipulation du livre différente, pourtant, c'est précisément le fait de lire chaque fragment de manière indépendante, sans les lier aux autres, qui irait contre l'idée du livre mutant.

Au moins deux lectures de ces « trames éclatées » sont donc proposées, implicitement, au lecteur : une lecture linéaire traditionnelle contraindra le lecteur à garder en tête, afin de les connecter, les différents univers fictionnels qui alternent. La seconde consiste à isoler chaque fil narratif et à le suivre du début à la fin. À titre d'exemple, *Nocilla Experience* se compose de 112 fragments, de neuf fils narratifs, d'extraits d'articles, de réflexions sur la théorie de la relativité et de séries récurrentes

(*Apocalypse Now*, *Ghost Dog*, « l'homme noyé » et les extraits d'interviews de musiciens pop). Le choix d'une lecture qui déroulerait entièrement la trame fil par fil mènerait au schéma de lecture suivant :

Londres :

Fragments 3, 13, **22**¹, 26, 35, **38**, 69, **80**, 95, **107** et **112**

New-York:

Fragments 24, **33**, 45, 59, 67, 74 et 100

La Coruña:

Fragments 10, 42, 65, 73 et 91

Azotea (Londres/Madrid):

Fragments 4, 18, **22**, 28, **33**, **34**, 36, 40, 47, 51, 57, 72, **80**, 93, 98, 106 et **108**

Ulan Erge:

Fragments 6, 15, **22**, 23, 31, 38, 39, 43, **44**, 48, 61, 71, 82, 89, 97, **110** et **111**

Basora:

Fragments 8, 12, 20, 52 et **111**

Arménie:

Fragments 53, 75, 85 et 96

Miami :

Fragments 55, 63, 88 et 102

Brooklyn:

Fragments 77, 87, 104 et **108**

Articles cités :

Fragments 14, **19**, 25, 27, 29, **44**, 56, 76, 81, 105 et **107**

¹ Les pages apparaissant en gras correspondent à plusieurs fils narratifs à la fois.

Réflexion sur l'art et la théorie de la relativité :

Fragments 11, 32, 41, **44**, 54, 58, 60, 79, 83, 86, 90 et 101

Apocalypse Now:

Fragments 7, 17, 37, 68 et 99

Homme noyé :

Fragments 2, 66 et 94

Extrait ouvrage sur la musique pop :

Fragments 9, 16, 30, 50, 62, 78, 84, 92 et 103

Ghost dog :

Fragments 170, 172, 174, 177, 179, 182, 185, 190, 192, 194 et 196

Frontière mexicaine :

Fragments 168, 171, 173, 175, 176, 178, 180, 183, 184, 186, 188, 191, 193, 195 et 197

Ces instructions de lecture qu'Agustín Fernández Mallo choisit de ne pas donner, ont comme antécédent le plus proche à notre connaissance le « tablero de dirección » qui apparaît de la manière suivante dans le *Rayuela* de Julio Cortázar :

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (Cortázar, 2005 [1963] : 111).

Suit à ces instructions la liste des chapitres à lire dans le chaos ordonné de l'auteur argentin. Fernández Mallo, nous l'avons vu, laisse rayonner l'ombre de

l'écrivain argentin sur l'ensemble de la trilogie depuis le personnage de Julio, personnage énigmatique qui apparaît de manière récurrente dans *Nocilla Experience* en se présentant comme l'auteur de *Rayuela*, mais surtout de Rayuela B. Malgré ces affinités évidentes qui peuvent influencer les choix de lecture, il faut souligner que Fernández Mallo choisit de ne pas diriger le lecteur, afin de le confronter à cette masse de textes face à laquelle il devra déterminer quel est le choix de lecture le plus adéquat. Le personnage de Julio livre dans *Nocilla Lab* une réflexion que l'on peut hisser au statut de guide de lecture :

[...] descubrí una línea hasta entonces inapreciable que recorría sinuosamente ese collage de arriba abajo, pasando por determinadas fotos, letras, fragmentos, de manera que siguiéndola se te revelaba una composición hasta entonces oculta (NE : 47).

La découverte (« descubrí ») qui impose sa marque sur la création est en réalité déterminante en ce qui concerne les mutations des pratiques de lecture car elle implique un mouvement de curiosité, d'implication et de choix qui vont tracer les contours d'un lecteur actif. Il nous faut donc préciser quel est le degré de coopération que le texte mutant sollicite et surtout quels sont les mécanismes qui rendent la collaboration du lecteur indispensable.

II. À texte paresseux, lecteur hyperactif

Dans un entretien accordé à la journaliste Nuria Azancot à l'occasion de la sortie de *Nocilla Lab*, Fernández Mallo évoque son lectorat et revendique ainsi les droits du lecteur :

Quizá diría que se van a encontrar una literatura un poco diferente pero, sobre todo, una literatura que les respeta porque presupone en ellos inteligencia y capacidad de sorpresa por caminos poco trillados. Algo muy importante para mí, tan importante como los tan cacareados derechos de autor, son los derechos del lector. (Azancot, 2009).

Nous remarquons d'abord ici la négligence de Fernández Mallo quant aux droits d'auteur, négligence qui mènera l'écrivain à voir retirer *El hacedor* (de Borges), *Remake* pour des raisons juridiques qui n'ont pour lui rien à voir avec la création. Cette indifférence se solde par l'émergence des droits du lecteur¹ qui signifie pour Fernández Mallo respecter l'intelligence du récepteur et par conséquent sa capacité à adapter sa lecture à des formats textuels peu communs.

Vicente Luis Mora accorde également une place de choix au lecteur, particulièrement dans son dernier essai *El lectoespectador*, où il définit ainsi ce récepteur métis : « A través de la decisión consciente de optar por un sistema crítico de *hilado*, y sustituir sistemáticamente al espectador por un lectoespectador crítico y consciente, que sobrevuele los hiatos y sea capaz de reconstruir el relato completo », (Mora, 2012 : 39)

À partir des déclarations des écrivains, nous allons nous diriger vers cette reconnaissance du lecteur en tant qu'acteur du processus créatif en nous interrogeant sur

¹ Il n'existe à notre connaissance pas à ce jour de « droits du lecteur » qui fonctionneraient comme le pendant juridique des droits d'auteur. Les exemples que nous avons concernent uniquement des initiatives individuelles ou collectives de lecteurs ou d'auteurs. Le livre de Pennac intitulé *Comme un roman* décrit avec humour « LES DROITS IMPRESCRITIBLES DU LECTEUR » dont le droit de ne pas lire apparaît en tête. Nous avons également trouvé un texte diffusé par une lectrice californienne et traduit par une lectrice française qui commence à circuler sur le web, visant à revendiquer les droits de l'utilisateur du livre numérique tels que le droit d'anoter ou de pouvoir lire sur n'importe quelle plateforme numérique (<http://bibliomancienne.wordpress.com/2011/02/28/la-declaration-des-droits-de-lutilisateur-de-livre-numerique-ebook/>, consulté le 10/10/2012).

les principales déviations des pratiques de lecture induites notamment par le régime polytextuel.

II.1 Interférences

L'activité de lecture est couramment définie comme une progression à travers un texte pour se rendre à sa fin. Simultanément à la progression, la compréhension fluctue selon le lecteur. Selon Bertrand Gervais, l'investissement du lecteur « peut être minimal – il s'agit alors de la compréhension fonctionnelle à l'œuvre dans la lecture en progression –, comme il peut tendre à un degré maximal, qui est l'objectif ultime d'une lecture en compréhension » (Gervais, 1992 : 113). Face aux textes mutants, la lecture la plus « basique » ou selon la terminologie de Gervais « progressive », c'est-à-dire qui cherche seulement à saisir « les développements et aboutissements de la mise en intrigue », est sans cesse mise en échec par nombre de déviations qui fonctionnent comme de véritables interférences de la progression. Ce que nous nommons « interférence » est ce qui fait dévier l'attention du lecteur de la trame principale : la note de bas de page en est l'exemple le plus courant.

Dans les textes mutants, les interférences sont multiples et nous pouvons mentionner en premier lieu les intrusions de matériaux existants dans la fiction qui, nous l'avons vu avec l'importance du réseau citationnel ainsi que les reproductions d'articles de journaux, sont autant de pauses dans le déroulement de la trame narrative, dans la mesure où elles obligent chaque fois le lecteur à modifier le pacte de lecture d'une « feintise ludique partagée » (Searle cité par Schaeffer, 1999 : 147), face aux fragments factuels. La domination de la citation (épigraphique ou introduite dans le corps du texte), parce qu'elle n'est pas intégrée dans le texte – comme peut l'être l'allusion par exemple –, convoque à chaque occurrence une œuvre et un auteur et donc un contexte d'énonciation différent de la diégèse ; chacune d'entre elles fonctionne donc comme une pause dans le déroulement de la narration. Rappelons ici que le recours fréquent à la citation dans le corps du texte de fiction met en regard deux textes, exigeant alors ce qu'Antoine Compagnon nomme « le travail de citation » qui :

[...] fait appel à la compétence du lecteur, elle (*la citation*) amorce la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation, sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance. [...] Il y a quête de sens, que mène la lecture, parce qu'il y a écart, départ de sens : un trou, une différence de potentiel, un court-circuit. Le phénomène est la différence, le sens est sa résolution (Compagnon, 1978 : 44).

La citation, en tant qu'intertexte non absorbé, est facteur de discontinuité, entraînant l'interférence dont il est ici question.

Les intrusions métafictionnelles que nous avons détaillées dans la deuxième partie (mise en abyme, auto-référentialité, autofiction, mode d'emploi), constantes chez les deux écrivains, ont la même fonction, reportant encore l'illusion référentielle et rappelant la matérialité même du texte.

La fragmentation de la trame narrative implique également que le lecteur suive plusieurs histoires à la fois comme dans une sorte de *zapping* textuel où chaque nouveau fragment correspondrait à un changement de canal, passant du documentaire au film d'auteur sans oublier la publicité, sans transitions. Ce montage choral est effectivement lié à la dimension visuelle du texte et a été exploité dans le domaine cinématographique avec l'adaptation que Robert Altman fait des nouvelles de Raymond Carver dans *Short Cut* (1993) ou encore avec le film *Babel* réalisé par Alejandro González Iñárritu en 2006. Cependant, l'exemple cinématographique le plus proche est sans doute le film expérimental *Timecode* de Mike Figgis (2000) qui a été tourné sans aucune coupure et qui présente au spectateur, pendant toute la durée du film, quatre plans-séquences (déroulant chacun une trame narrative) de manière simultanée. Le spectateur, qui, malgré les avancées technologiques, ne peut toujours traiter qu'une seule information à la fois, doit passer d'un plan à l'autre ou se focaliser sur un seul plan, contraint ainsi à une progression lacunaire.

La progression est également rendue difficile par l'anachronie. Si l'analepse ou la prolepse sont des figures courantes dans tout écrit romanesque, le brouillage constant de l'instance temporelle atteint un degré particulièrement élevé dans la première partie de *Nocilla Lab*. Une ponctuation altérée par l'absence de points, mais également par l'usage intempestif de la majuscule au milieu de la phrase et l'alternance de six espaces (Sardaigne, Palma, La Corogne, New-York, Las Vegas, Chiang-Mai) rattachés à six temporalités différentes, installent une structure itérative qui met en échec la lecture

progressive. Certaines propositions telles que : « un bar-pizzería de una isla al sur de Cerdeña al que habíamos entrado a comer algo, a ver los papeles en el muelle rodar, a nada » apparaissent et réapparaissent comme des refrains. La voix narrative s'exprime successivement par un « je » ou un « nous ». Le monologue intérieur est livré au lecteur à la manière d'une pensée brute où les événements, les souvenirs, les idées et les références ne sont ni hiérarchisés ni ordonnés, comme l'illustre l'extrait suivant :

[...] y eso, según un eminente científico llamado Prigogine, es lo que da lugar a lo que entendemos por vida, lugares donde no hay equilibrio: la paradoja es también una forma de desequilibrio, estábamos en un puerto de una pequeña isla al sur de otra llamada Cerdeña, [...] (NL : 15)

Ce court extrait révèle la juxtaposition sans transition d'idées à priori éloignées : ici, la théorie du physicien d'origine russe Ilya Prigogine qui a notamment travaillé sur les structures dissipatives, proches de la théorie du chaos, et un anecdotique souvenir de vacances. L'égarément induit par cette construction paratactique est aussi le fait d'une saturation de déictiques spatio-temporels qui se répètent sans cohérence apparente. Il revient par conséquent au lecteur de rétablir mentalement la chronologie à partir de cette accumulation d'informations diverses afin de pouvoir accéder à la genèse du Projet dont il ne sait que l'importance par la répétition de cette proposition : « ...el Proyecto, nuestro Proyecto, como nos gustaba llamarlo, algo colosal que desde hacía años nos tenía más que ocupados... » (NL :15).

Le manque de transition, au-delà de la simple expérimentation formelle est le reflet incontestable d'une réalité perçue par les moyens de communication de masse, à la manière d'un immense zapping qui, sans laisser la possibilité au récepteur de « faire du lien », le mène à une hébétude où tout se vaut. Nous allons voir comment la figure de l'ellipse, cet espace blanc qui remplace la transition peut également fonctionner comme interstice capable de renverser une construction purement paratactique. Sous un régime paratactique, chaque fragment se suffirait à lui-même et s'auto-signifierait comme un stimulus brut. L'ellipse est au contraire cette figure en creux, ce vide ou ce recul de l'alinéa, nécessaire à toute réflexion. L'ellipse est ce vide qui somme le lecteur de trouver lui-même ses conjonctions de la coordination. Se poster dans le dos du lecteur pour lui dire ce qu'il a à faire est une chimère, mais l'écrivain dont l'autorité, nous l'avons constaté, est bien labile, laisse des indices sans pour autant résoudre l'affaire.

C'est en ce sens que le travail de lecture s'articule dans ces textes autour des notions de choix et d'effort.

Si l'ellipse narrative permet en principe d'éviter les lourdeurs et les répétitions pour accélérer la narration, l'usage qu'en font les auteurs que nous étudions diffère quelque peu de la définition que nous en donne le dictionnaire. L'ellipse est fréquente dans ces textes et incite donc le lecteur à chaque occurrence à remplir les espaces blancs, les interstices, les non-dits. Elle est la figure par excellence de « l'œuvre ouverte » telle que la décrit Eco (Eco, 1985) dans la mesure où elle propose au lecteur d'imaginer ce que le récit ne dit pas.

Agustín Fernández Mallo évoque la structure de *Nocilla Dream* en ces termes: « Se me ocurrió entonces que la novela que había escrito era como un collage sin pegamento, o mejor dicho un collage que se ofrecía al lector para que éste pegara sus diferentes partes » (Vicens, 19/11/2006). Cette absence de raccord qui mène le lecteur vers des associations quelque peu zeugmatiques est effectivement manifeste dès les premières pages de *Nocilla Dream* qui juxtaposent l'extrait d'une revue scientifique et le début du récit de fiction. Le premier fragment se termine par les deux phrases suivantes : « Parece ser que nuestra red de neuronas cerebrales sí contiene los mecanismos necesarios para realizar esas operaciones. De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano » (*ND* : 15). Ces deux phrases, rappelons-le, sont extraites d'un article signé par Jack Copeland et Diane Proudfoot. Le deuxième fragment commence ainsi : « En efecto, técnicamente su nombre es US50. Está en el Estado de Nevada, y es la carretera más solitaria de Norteamérica. Une las localidades de Carson City y Ely atravesando un desierto semimontañoso » (*ND* : 16). Le lecteur passe par conséquent de la lecture d'un article qui apparente les structures du cerveau à une machine informatique à l'évocation topologique d'une zone désertique des États-Unis. Deux niveaux de lecture (factuel/fictionnel), deux sujets (technologie, géographie) opposent donc ces deux fragments qui, malgré la locution adverbiale « en efecto » ne sont pas liés. Le lecteur est cependant invité à combler le blanc laissé par les deux fragments, notamment par la phrase « Parece ser que nuestra red de neuronas cerebrales sí contiene los mecanismos necesarios para realizar esas operaciones », qui apparaît à la fin du premier fragment. La diégèse s'amorce par conséquent sur cette incitation à activer les liens latents entre les différents fragments.

Un exemple remarquable de l'ouverture d'un texte par le procédé elliptique dans la littérature française serait l'immense ellipse qu'introduit Flaubert dans *L'Éducation*

sentimentale. Par une accélération inattendue du rythme narratif, l'espace blanc de l'alinéa couvre plus de quinze ans de la vie de Frédéric Moreau, puis reprend sur un laconique « il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues » (Flaubert, 2002 (1869) : 615). Cette ellipse apparaît aux yeux des critiques et lecteurs du roman d'apprentissage du XIX^{ème} comme une transgression majeure que Marcel Proust qualifie d'audacieuse mais qui provoque son admiration : « À mon avis la chose la plus belle dans *L'Éducation sentimentale* ce n'est pas une phrase mais un blanc »¹. L'ellipse vient de l'*elleipsis* grecque qui signifie « absence » ou « manque » et prend la forme dans les textes mutants de ce défaut de transition inhérent au caractère fragmentaire des œuvres. Dans le langage cinématographique on parle de raccords entre les scènes et son absence, comme dans les films d'Antonioni par exemple, est le signe d'une esthétique du discontinu que les écrivains appliquent au roman par la juxtaposition de fragments (textuels ou visuels) de natures différentes. L'espace blanc de l'alinéa flaubertien enfle dans les textes mutants, au point de reporter parfois l'écriture. Chez ces auteurs, il n'est pas seulement un non-dit ou un creux, il fonctionne plutôt comme un moyen de modéliser l'écriture, de lui donner du sens, ce qui rapproche l'ellipse mutante davantage de l'emploi mallarméen que de l'emploi flaubertien.

En effet, dans le texte fragmentaire (ce qui n'est pas le cas de *L'éducation sentimentale*), le blanc devient finalement l'incitation à chercher la relation qui existe entre deux fragments disparates. L'ellipse devient donc dans ces romans l'exploitation de l'espace blanc, qui appelle l'activité du lecteur. Comme chez Mallarmé, certaines ellipses du roman mutant inversent la tendance qui consiste à laisser un espace blanc entre deux énoncés pour laisser le blanc envahir littéralement la page d'écriture. Ces pages deviennent alors une énigme que le lecteur est invité à résoudre.

¹ Les propos de Proust, tirés de son *Contre Sainte Beuve*, apparaissent en note dans l'édition citée, commentée par Pierre Marc de Biasi à la page 615.

II.2 Énigmes

De l'ellipse au cercle il n'y a qu'un pas, et effectivement, les exemples les plus manifestes de l'ellipse envahissante se trouvent dans *Circular 07*. Il s'agit du texte qui s'éloigne le plus de l'enceinte du roman et empiète sans en avoir l'air sur le territoire de la poésie, notamment dans sa dimension visuelle et sonore. Le simple feuilletage du livre révèle toutes sortes d'altérations typographiques qui transforment visuellement la page de roman pour devenir une construction tant textuelle que visuelle. Le texte comme construction visuelle exploitant la totalité de l'espace blanc disponible est patent dans la double page qui constitue le « centre ». Cette double page (C07 : 214-215, reproduite en annexe 7) nous paraît tout à fait paradigmatique de l'usage de l'espace blanc dans ce roman.

Là, le lecteur vouvoyé est directement interpellé (« está usted en el centro de Circular »), sollicité pour emplir ce blanc laissé comme une clé de l'œuvre. Cette double page se trouve non pas au centre du livre mais à la fin. Cette première énigme est résolue assez rapidement par l'insistance de l'auteur sur la structure circulaire (citations, poèmes, titres) qui indique donc qu'étant une courbe infinie, sans début ni fin, le centre n'a pas à se trouver au milieu du livre. Les indications sont lacunaires, une citation de Kafka isolée au milieu, encadrée par une phrase répétée, dont les mots ne sont séparés qu'arbitrairement par la rainure centrale du livre. Cette double page est le point zéro (« kilómetro cero »), l'endroit précis mais imaginaire et symbolique d'où partent tous les fils narratifs du réseau *Circular*. L'espace blanc encadré par l'appel au lecteur répété deux fois désigne ici le récepteur comme centre du récit, autour duquel gravitent les textes qui forment *Circular 07*. Le parti pris de Mora n'est pas sans rappeler l'entreprise poétique de Stéphane Mallarmé – dont l'auteur se revendique – qui installe le vide dans sa poésie, dans la poésie, modifiant du même coup le rapport d'autorité induit par le pacte de lecture, pour laisser la « parole » au lecteur, qui devient le maître du texte. Nous trouvons un antécédent direct chez Mallarmé, mais aussi dans le fonctionnement de l'écran de l'ordinateur, qui est en fait l'autre antécédent de cet usage visuel et presque plastique du blanc. Ce qui apparaît à l'écran, même lors de l'utilisation d'un traitement de texte, c'est une image et c'est en insistant sur cette dimension essentiellement visuelle du texte écrit sur ordinateur (puis lu sur écran ou pas) qu'Anne-Marie Christin conclut l'essai qu'elle intitule *Une poétique du blanc* :

« l'écran nous propose un espace où le visible l'emporte sur sa définition graphique » (Christin, 2009 : 185).

La double page que nous venons de voir est celle qui s'impose au lecteur comme un mystère auto-référentiel dont la résolution le placera au centre du réseau complexe de signification que le texte déploie. Mais ces énigmes peuvent prendre un tour beaucoup plus ludique comme dans le jeu de mots-mêlés proposé au lecteur à la page 108 ou encore dans l'énigme de la page 88, comprise dans un dialogue entre deux personnages qui, si on en croit le titre, sont sans doute des ingénieurs en aéronautique :

INSTALACIONES DE LA NASA EN ROBLEDO DE CHAVELA

-Dime.

-Mira: Mark me ha planteado por el Messenger una variante de la paradoja de Schrödinger, a ver qué te parece: los miembros de una misión espacial tripulada a Marte, que se pierden en el espacio, sin que su nave se detecte por sensor o telescopio alguno, y sin tener contacto con ella de ningún tipo, ¿están vivos o muertos?

Le texte se termine sur un point d'interrogation et l'auteur n'y reviendra pas, laissant au lecteur le soin d'y répondre. La transposition de l'expérience du chat de Schrödinger au domaine aéronautique rappelle au lecteur les principes les plus connus de la physique quantique dont le paradoxe consiste à superposer deux états en apparence incompatibles. Dans l'expérience de Schrödinger¹ le chat enfermé dans la boîte est mort et vivant. Ce fragment peut donc constituer une énigme métatextuelle dans la mesure où *Circular 07* n'est rien d'autre qu'une superposition de fragments composites en apparence incompatibles. L'auteur est du moins invité à y réfléchir.

¹ Nous rappelons que l'expérience du chat de Schrödinger fut imaginée en 1935 par l'un des pères fondateurs de la mécanique quantique, Erwin Schrödinger et qu'elle consiste à placer un chat dans une boîte fermée pourvue d'un système destiné à tuer le chat. Ce système est constitué d'un flacon de poison, d'une petite quantité de matière radioactive et d'un compteur Geiger. Lorsque la première désintégration d'un noyau radioactif se produit, le compteur Geiger réagit en déclenchant un mécanisme qui casse le flacon et libère le poison mortel. Ainsi, la désintégration d'un noyau radioactif se traduit par la mort du chat. Si les probabilités indiquent qu'une désintégration a une chance sur deux d'avoir eu lieu au bout d'une minute, la mécanique quantique indique que, tant que l'observation n'est pas faite, l'atome est *simultanément* dans deux états de sorte que le chat serait *simultanément* dans deux états (l'état *mort* et l'état *vivant*), jusqu'à ce que l'ouverture de la boîte (l'observation) déclenche le *choix* entre les deux états. De ce fait, on ne peut absolument pas dire si le chat est mort ou non au bout d'une minute.

Mais parfois l'énigme se fait encore plus elliptique ; c'est le cas de cette série de lettres et de chiffres que propose Fernández Mallo à la page 139 d'*El hacedor (de Borges), Remake* :

El otro tigre

ISBN 84-206-3333-X

139

Cette page, uniquement marquée par un ISBN, vulgaire code-barre isolé qui désigne le livre dans sa matérialité de papier et d'encre, de propriété et de valeur marchande, atteste que Fernández Mallo ne ressent pas l'angoisse de la page blanche ou du moins qu'il la met en scène, transférant cette angoisse au lecteur, confronté ici à un titre et une série de chiffres. Que faire de ce code indéchiffrable, à part le taper sur

Google l'omniscient, qui nous assurera de l'ineptie par un laconique « aucun document ne correspond aux termes de recherche spécifiés » ? Google répond que ce code correspond à *El hacedor* de Jorge Luis Borges. L'auteur incite donc à se procurer l'original. Une fois *El hacedor* de Borges en main (ou sur écran), le lecteur cherche le récit intitulé « El otro tigre » et trouve une évocation du fauve ayant habité l'enfance de l'écrivain argentin, fauve qui devient « l'autre tigre » lorsqu'il est couché sur le papier : « es un tigre de símbolos y sombras, una serie de tropos literarios y de memorias de la enciclopedia y no el tigre fatal, la aciaga joya que, bajo el sol o la diversa luna, va cumpliendo en Sumatra o en Bengala su rutina de amor, de ocio y de muerte » (Borges, 1995 [1960] : 86). Dans ce poème, l'écart sibyllin entre le mot et la chose est abordé, un jeu auquel l'écriture la plus réaliste ne gagnera pas, un jeu auquel Fernández Mallo joue aussi, en désignant l'objet par cet étrange code qui le désigne.

Cette tension mimétique que met en œuvre toute écriture, voire tout discours, émerge chez Fernández Mallo d'une page blanche où apparaissent un titre, cinq lettres et neuf chiffres, à partir desquels le lecteur peut, s'il accepte d'adopter une pratique de lecture peu orthodoxe, décoder ce qui n'est écrit nulle part. Pour déchiffrer la version « El otro tigre » de Fernández Mallo, « savoir lire » signifie avoir une connexion à Internet, se procurer un autre livre (celui de Borges), lire une autre nouvelle intitulée « El otro tigre » (l'originale) et envisager la question de l'impossible représentation de la réalité, question qui stimule les esprits depuis Platon. Nous voyons bien ici comment le lecteur du roman mutant est contraint à déployer une activité mentale et même parfois physique, afin de pouvoir lire ces textes énigmatiques.

II.3 Lecture à Choix Multiples

À la manière du spectateur du film *Timecode* mentionné plus haut, le lecteur d'un texte mutant doit faire face à un discours démantelé par un ensemble de techniques narratives de l'interférence telles que la polytextualité, l'ellipse ou l'énigme. Ce lecteur est ainsi amené à faire des choix de lecture qui consistent, en régime minimal, à écarter toutes les interférences qu'il rencontre pour privilégier la progression, attitude envisageable et habituelle avec un roman linéaire, mais tout à fait stérile face aux

romans de ce corpus. Une lecture de ce type, qui envisagerait ces textes comme exclusivement paratactiques, conduirait à la lecture « référendum » dont parle Roland Barthes au début de *S/Z*, et qui s'apparenterait à l'avis sans nuance du « j'aime/ j'aime pas » des réseaux sociaux :

Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *référendum*. (Barthes, 1970 : 10)

Une lecture en régime maximal constant, consisterait en revanche à combler ou à explorer¹ les blancs laissés par les écrivains afin d'épuiser toutes les possibilités imaginatives offertes par le texte, ce qui mènerait, au vu du caractère ouvert de ces romans, à une lecture sans cesse recommencée. Nous pouvons donc qualifier cette lecture de plurielle ou variable ou encore de lecture en régime « Légo », pour reprendre le bon mot d'Umberto Eco qui l'oppose à une lecture « Ikéa ». La lecture Légo consiste à disposer de pièces textuelles dont la construction peut donner un ensemble infini de résultats. Elle correspondrait dans notre corpus à la structure rhizomatique à l'œuvre dans la trilogie *Nocilla* ou dans *Circular 07*. Elle suppose plusieurs niveaux d'implication du lecteur et par conséquent plusieurs lectures différentes. Dans l'exemple de la version de Fernández Mallo de « el otro tigre », cité plus haut, le lecteur peut se contenter de lire l'ISBN (régime de lecture minimal), ou bien peut aller jusqu'à vérifier à quoi correspond cet ISBN (premier niveau). Le deuxième niveau consiste à lire la nouvelle originale de Borges et la lecture en régime maximal consiste à se poser la question de la capacité représentative de l'art. Nous voyons bien comment face à une boîte de Légo, un certain nombre de pièces sont à la disposition du lecteur qui les assemblera d'une manière différente, selon son degré d'implication et son bagage culturel.

Le modèle de lecture « Ikéa » consiste, selon la terminologie d'Eco, à disposer les pièces textuelles en suivant les indications de lecture disséminées dans le texte, et dont la construction est censée donner toujours le même objet (Eco, 1970). Les structures textuelles correspondant à ce modèle de lecture sont la structure mosaïque et

¹ Jean Clément qualifie le lecteur de l'hypertexte de fiction de « lector-explorador » (Clément, 2006 : 80).

la structure « puzzle », étudiées dans la première partie. L'exemple de notre corpus qui est le plus proche de cette composition est *Alba Cromm*, car le lecteur fait face à un ensemble de pièces constituant l'enquête et qu'il lui faut assembler pour accéder au dénouement. Le dénouement sera toujours le même. Le lecteur est donc sollicité mais sa collaboration est moins décisive quant au résultat final.

II.3.1 Lecture « ergodique »

À cette comparaison ludique, qui s'adapte malgré tout assez bien à des textes que nous avons comparés à des énigmes à résoudre, nous ajouterons une comparaison médiatique. La différence entre une lecture que nous avons appelée progressive ou passive et une lecture compréhensive ou active peut également être comparée à celle qui existe entre le comportement attendu par le téléspectateur et celui attendu par l'internaute. Devant la télévision, le programme défile et au-delà de l'attitude mentale, le corps même peut rester immobile pendant des heures. Sur Internet, il faut, pour accéder à n'importe quelle information, taper une recherche puis sélectionner, et naviguer sur le réseau en décidant continuellement quel lien suivre parmi les multiples entrées proposées. Cette notion de choix est évoquée en des termes proches par Vicente Luis Mora lorsqu'il définit l'attitude que doit adopter ce lecteur implicite qu'il nomme « lectoespectador » :

El lectoespectador tiene que *tomar una decisión* sobre qué considera *legible* en la novela; cada quien debe decidir hasta dónde llega su participación a la hora de seguir los vínculos, acudir a otros soportes o considerar como texto las partes visuales. También debe decidir si los tachados, o los espacios en blanco, o las imágenes son “texto” y cuál es su relación con el texto convencional existente. [...] debe *negociar* con el texto muchos elementos más allá del tradicional sentido o intención de lo escrito. (Mora, 2012 : 114)

L'emploi du verbe « négocier », pour nommer la nature de la relation lecteur/texte désigne ici cette prise de contact, cette activité d'échange indispensable pour échapper à la lecture « référendum » dont parle Barthes. Cette posture active (mentalement et physiquement) dans la lecture d'hypertextes de fiction est également

sollicitée (mentalement) dans les textes mutants. C'est en ce sens que nous emprunterons à Espen Aarseth, spécialiste de la narrativité digitale, le terme de « lecture ergodique » qu'il emploie à propos de la lecture du cybertexte¹. Ce terme se construit à partir des racines grecques *ergon* qui signifie « l'action, l'occupation, le travail » et *hodos* : « voie, chemin, sentier ». Selon la définition d'Aarseth, pour aborder un texte ergodique, « es necesario un esfuerzo no trivial que permita al lector transitar por el texto » (Aarseth dans Sánchez-Mesa, 2004 : 118). Aarseth, qui travaille également dans le domaine ludologiste et particulièrement sur le jeu vidéo, compare le processus de lecture ergodique à un jeu :

[...] el lector de cibertexto es un jugador ; el cibertexto es un juego-mundo o un mundo-juego; es posible explorar, perderse y descubrir caminos secretos en estos textos, no metafóricamente, sino mediante las estructuras topológicas de la maquinaria textual (Aarseth dans Sánchez-Mesa, 2004 : 121).

Le concept de littérature ergodique privilégie donc le rapport du lecteur avec le texte et surtout la tension ou l'interaction² qui se crée entre les deux sous la forme d'une coopération plus ou moins importante. À partir de cette notion d'effort et de travail, indispensables pour accéder à l'œuvre, nous déduisons deux modalités de lecture : la modalité analogique ou relationnelle qui appréhende la lecture comme un jeu de pistes et la modalité paractactique par laquelle la lecture du roman mutant devient une torture. Ce jeu de lecture fait du livre un objet à relire, à manipuler, à regarder. La modification de l'appréhension du livre privilégie donc la relecture qui, dans la vie quotidienne – Barthes le disait en 1970 – est réservée aux marginaux que sont les enfants, les professeurs et les vieillards. Dans ce même texte, *S/Z*, Barthes donne au lecteur le rôle de producteur de texte : « Plus le texte est pluriel, moins il n'est écrit avant que je le

¹ L'auteur définit le cybertexte comme notion « que se centra en la organización mecánica del texto, proponiendo los entresijos del medio como una parte integral del intercambio literario », ce qui signifie qu'il ne désigne pas seulement ici les textes électroniques ou hypertextes : « puede que sorprenda a algunos lectores que yo todavía utilice la palabra libro, pero buena parte de los cibertextos que vamos a analizar son, de hecho, libros –impresos, encuadernados y vendidos del modo más tradicional », Aarseth dans Sánchez-Mesa, 2004 : 127.

² Aarseth refuse d'utiliser le terme de texte interactif pourtant largement plus commun qu'« ergodique » car il estime que c'est donner au texte un pouvoir magique dont il est dépourvu. En revanche, c'est le terme que conservent d'autres théoriciens de la textualité digitale tels que Georges Landow ou Marie-Laure Ryan.

lise » (Barthes, 1970 : 15). Ce postulat, qui apparaît comme un prolongement des théories de la réception à l'œuvre à partir des années soixante, a le mérite de déplacer l'attention restrictive de l'herméneutique portée sur l'intention de l'auteur comme unique source d'interprétation. De nombreux théoriciens spécialistes du texte électronique reviennent vers ces propositions qui s'adaptent aux textes pluriels et aux trames éclatées propres à l'hypertexte, mais également à certaines écritures contemporaines.

Pierre Lévy, dans *Qu'est ce que le virtuel ?*, affirme également le rôle indispensable du lecteur d'un hypertexte : « L'écran informatique est une nouvelle "machine à lire", le lieu où une réserve d'information possible vient se réaliser par sélection, ici et maintenant, pour un lecteur particulier. Toute lecture sur ordinateur est une édition, un montage singulier » (Lévy, 1998 : 39). Les affinités entre, d'une part, les théories de la réception des années soixante, la pratique de lecture que met en place l'hypertexte et d'autre part, les textes mutants, paraissent incontestables. À l'instar de l'hypertexte, les textes de Fernández Mallo et de Mora ne permettent pas une lecture progressive ou minimale qui autoriserait le lecteur à saisir seulement les informations utiles à la progression du récit. Malgré la dimension éminemment visuelle du texte, « le lecteur n'assiste pas à une représentation mais assiste plutôt l'auteur »¹ et s'il refuse, alors la lecture n'a pas lieu et nous en avons donné un exemple avec l'ISBN de la version « El otro tigre » de Fernández Mallo. Pour que la lecture se fasse, le lecteur doit coopérer, être disposé à produire du sens dans les nombreuses marges que lui laisse l'écriture elliptique, épigraphique et interférencielle.

Ce lecteur est bien alors un producteur de sens mais, excepté dans des cadres bien particuliers, n'est pas un producteur de texte. Autrement dit, en dépit du jeu laissé au lecteur par rapport à d'autres textes plus fermés, en dépit également de certaines théories de la réception des années soixante aujourd'hui réactivées par les possibilités interactives qu'ouvrent les TIC, en dépit même des propositions théoriques des auteurs eux-mêmes (« internexte » et « exoroman »), les romans de ce corpus sont des textes écrits et publiés, clos dans leur matérialité de livre et qui peuvent par conséquent exiger une coopération décisive dans la pratique de lecture mais non la coproduction. Nous

¹ Nous reprenons ici une formule de Michel Théron qui, dans un ouvrage traitant des figures de style (Théron, 1993 : 98) consacre un court chapitre sur la différence entre les figures de la représentation (qui lient les choses et les organisent) et les figures de la présentation (qui laissent les choses séparées et accordent au lecteur le soin de les unir).

concluons en définissant enfin cette lecture de « littéraire », selon la définition qu'en donne Bertrand Gervais :

[...] concevoir le littéraire dans la lecture non pas d'une façon statique – tel un système de valeurs, un ensemble de propriétés –, mais d'une façon dynamique – tel un travail, une activité, une approche du texte. [...] C'est l'attitude, la volonté de questionner le texte, de le comprendre plus ou mieux, quel que soit le niveau du lecteur ou même le type de texte, qui font la lecture littéraire. (Gervais, 1992 : 122)

À partir des principales contraintes de lecture que nous venons d'analyser, nous pouvons à présent tenter d'établir le portrait du « lecteur modèle » que projettent ces textes. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco définit le lecteur modèle comme un ensemble de conditions établies textuellement pour que le texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. Eco établit une différence entre les textes dits « fermés » et les textes « ouverts ». Les textes « fermés », que certains critiques ont qualifiés d'« autoritaires », guident la réception en donnant au lecteur toutes les clés de compréhension et d'interprétation. Le genre le plus représentatif est sans doute le roman à thèse qui « fait appel au besoin de certitude, de stabilité, d'unicité ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. S'il infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel »¹. Les textes du corpus sont diamétralement opposés au roman à thèse par leur faible directivité ou autorité sur le lecteur ; ils n'offrent pas une grille d'interprétation de la réalité close et stable, et peuvent par conséquent être qualifiés de textes « ouverts ». Un texte « ouvert » est un texte économique ou paresseux selon les mots d'Eco (Eco, 1985 : 66), ce qui signifie que la coopération du lecteur est sans cesse sollicitée pour actualiser le texte. « Lire » reprend donc, dans l'œuvre ouverte, tout le sens étymologique du *Legere* latin qui signifie « ramasser » ou « récolter ». L'apprentissage de la lecture est-il autre chose que de faire du sens à partir des signes graphiques d'un texte ? Face à l'apparent chaos textuel que présentent les textes mutants, le lecteur doit fournir cet effort de l'apprenant qui annonce pour parvenir à « donner un sens d'ensemble, une globalisation et une articulation des sens produits par les séquences » (Goulemot dans Chartier, 1993 [1985] : 115).

¹ Le propos est de Susan Suleiman qui est citée par Frances Ortier et Andrée Mercier dans « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain » (Bouju, 2010 : 18).

III. Blogs et réseaux : appel à l' « écrivain » ?

En concluant de manière définitive sur la restriction du rôle du lecteur comme collaborateur et non comme coproducteur, nous avons glissé une réserve, la possibilité d'une exception. Ce « cadre particulier », qui pousse la collaboration du lecteur jusqu'à l'écriture, a lieu sur l'espace du blog et plus précisément dans la partie « commentaires » de celui-ci. Nous considérons ce cas comme une exception, car cette écriture n'est ni requise ni fréquente (contrairement à ce qu'affirment souvent les écrivains). Par ailleurs, elle ne se réalise pas exactement pendant la lecture et, par conséquent, ne consiste pas en une réécriture du texte faisant participer le lecteur au processus créatif. Cette modalité particulière de l'écriture du lecteur nous semble cependant un marqueur de la modification du rapport auteur/lecteur, indispensable à la reconfiguration de l'environnement littéraire. Nous avons déjà abordé très brièvement cette écriture du lecteur dans la partie consacrée aux extensions du roman dans les blogs. Les deux blogs cités sont ceux des personnages d'*Alba Cromm* et ont donné lieu à des interventions écrites, des billets de blogueurs et/ou lecteurs dont nous avons reproduit quelques exemples. Mais le type d'intervention qui va nous intéresser ici se trouve dans les blogs personnels des écrivains et plus précisément dans la section « commentaires ».

Ces interventions du lectorat sur le blog d'auteur ne peuvent plus être comparées à celles qui apparaissent dans la section « courrier des lecteurs » d'une revue ou d'un magazine. Les statistiques de fréquentation et d'intervention sur le blog des écrivains qui nous occupent ouvrent la voie à l'émergence d'une véritable communauté de lecteurs qui entretiennent ponctuellement ou régulièrement une relation « épistolaire » avec l'écrivain. « Diario de lecturas », le blog de Mora, comptait en 2010 267 inscrits et 600 visites journalières, à ce jour (11/10/2012) le site compte 550 inscrits¹. Nous n'avons pas eu accès à ces données pour « El hombre que salió de la tarta ». Chaque article posté donne lieu à des commentaires des lecteurs qui deviennent, dans cet espace, des abonnés ou *seguidores*.

¹ Ces informations proviennent de l'article de Mario Martín Gijón « La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada? » (Montesa, 2011) et des statistiques publiées sur le blog lui-même (<http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/>).

Pour le « Diario de lecturas », la moyenne de commentaires par billet posté en 2010 est de vingt avec un record de quatre-vingt-deux commentaires pour le billet posté à l'occasion de la révélation de la supercherie *Quimera 322*. Ces quatre-vingt-deux commentaires proviennent d'internautes anonymes, de lecteurs de *Quimera* mais aussi d'écrivains (German Sierra, Francisco Daniel Medina, Domenico Chiappe), de bloggeurs et de journalistes (José Luis Amores de *Revista de Letras*, Milo Krmpotic de *Qué leer*). Les commentaires des lecteurs (qui débattent parfois entre eux) sont des félicitations, des avis et des critiques parfois acerbes ou bien des questions auxquelles Vicente Luis Mora a répondu par dix-neuf billets¹ dont nous reproduisons l'un de ces échanges :

Crítico falso dijo...

¿Qué pensarías de un "artista" que os intentara meter a los críticos obras falsas o reutilizadas para luego contarlo y usarlo como un gran logro? ¿Qué pensarías de alguien que te suplantara como personaje en una serie de conferencias en algunos lugares remotos, o usara partes de tus obras para presentarlas como originales tuyas; y además, después, ya en el juzgado, declarara que se trataba de un experimento literario?

¿Aplaudirías así sin más?

Vicente Luis Mora dijo...

Crítico falso: ¿quién te dice que eso no (me) ha pasado ya? Respondo contundentemente: si la conferencia, libro u obra creada a mi costa es buena (en cuyo caso, es más que probable que fueran mejores que las que suelo hacer), no dudes que no sólo felicitaría al falsario sino que le animaría a continuar. Estando un buen libro por medio, algo tan difícil de encontrar, ¿qué importancia tendría que el libro fuera creado como trampa o no, o la intención con la que esté hecho? Lo importante, si está bien hecho, es que el libro exista.

E insisto, no des por sentado tan pronto que eso no haya ocurrido ya. Saludos.
(commentaires publiés à la suite du billet posté le 20/09/2010).

¹ L'article dans lequel Mora révèle la falsification ainsi que les commentaires sont disponibles en ligne sur : <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2010/09/el-hoax-de-quimera.html> (consulté le 5/03/2012). Les lecteurs de Vicente Luis Mora peuvent également le lire sur Facebook et Twitter, deux réseaux sociaux sur lesquels il faut être inscrit pour pouvoir avoir accès aux billets de l'auteur. Les billets postés sur ces deux plateformes sont plus courts et de nature le plus souvent anecdotiques.

Sur son blog, Vicente Luis Mora sollicite également l'intervention de ses lecteurs par le biais d'enquêtes telles que « ¿Quién, a tu juicio, debería recibir el próximo premio Cervantes? » ou d'invitations au vote pour l'image de couverture de son dernier essai. Et c'est effectivement l'image plébiscitée par les internautes qui a été publiée (billet du 21 septembre 2011).

Sur le blog de Fernández Mallo, « El hombre que salió de la tarta », la moyenne des commentaires est de 200 par mois pour l'année 2011 et de quatorze commentaires par billet postés avec un pic de soixante-douze commentaires pour le 30/09/2011, à l'occasion de la publication du communiqué d'Alfaguara au sujet du retrait de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* suite aux poursuites engagées par María Kodama. La grande majorité des commentaires sont des messages de soutien à l'exception de deux internautes dissidents qui soutiennent le geste de Mme Kodama. L'un d'eux écrit (01/10/2011) sous l'avatar *Clarice Lispector* :

Resulta que ahora, la supuesta “vanguardia” cultural de este país, al plagio puro y duro, le llama: “reescritura”, “homenaje”, “remake”, mientras, también, estos “popes” de la nueva generación de escritores, se cuelgan de los maestros para tratar de vender, engañando al público lector, algún ejemplar de su libro, ya que los que caímos en la trampa de comprar el libro en su momento, porque hablaba de Borges, nos hemos sentido estafados al ver la bajeza intelectual del autor, la falta de sentido común y la falta de respeto a una obra literaria. Yo me pregunto, sinceramente, que haría el señor Fernandez Mallo si tomara “Nocilla dreams” e hiciera “Nocilla dreams (de Fernandez Mallo) remake”, copiara textualmente la estructura del libro, los títulos, el prólogo y el epílogo, y solo agregara algún pensamiento como “yo a esta no la conozco”, o “din don, come lacasitos”[...].
(Commentaire publié le 01/10/2011)

Fernández Mallo répond à ces commentaires par neuf billets dont l'un s'adresse directement à Clarice Lispector dans lequel il affirme qu'*El hacedor (de Borges)*, *Remake* ne contient que 5% d'*El hacedor* de Borges. Remarquons que l'internaute qui dénonce l'imposture n'en est pas non plus exempté puisqu'elle publie un billet sous une fausse identité et qui plus est, celle d'une écrivaine brésilienne reconnue.

L'émergence de cette communauté de lecteurs a plusieurs conséquences. Contrairement aux théories de la réception évoquées plus haut, le lecteur a été considéré jusqu'à présent par les sociologues comme un acteur passif. Robert Escarpit, s'il écarte

le terme de passivité quand il évoque la réception des productions culturelles, parle tout de même de non-participation : « Le réseau de communication de masse tel qu'il existe de nos jours n'enregistre pas ces échos. Il en résulte à la réception une attitude générale non de passivité mais de non-participation, qui se répète presque identiquement dans la communication par le livre » (Escarpit, 1970 : 25). Cette non-participation dont parlait Escarpit dans les années soixante-dix n'est aujourd'hui plus tout à fait valable au vu de cette proximité induite par la communication virtuelle du blog.

Dans l'espace du blog, l'écrivain descend virtuellement mais définitivement de son piédestal pour discuter avec ses lecteurs, réduisant ainsi la distance propre à la figure de l'intellectuel du XX^{ème} siècle. Cette désacralisation par le biais d'une plus grande proximité entre créateur et récepteur est en marche depuis la fin du XIX^{ème} siècle mais a subi une accélération notoire depuis ces dix dernières années, notamment par le biais de l'émergence de la communauté de lecteurs sur les blogs. C'est en ce sens que Rodríguez Gaona, dans un essai qu'il consacre aux formes poétiques du début du XXI^{ème} siècle, aborde les mutations des relations auteur/lecteur : « De esta forma, los redes virtuales propician un sistema más eficiente, descentralizado y participativo, con una idea distinta sobre el creador o poeta que va más allá del culto al individuo » (Rodríguez Gaona, 2010 : 16).

Cette dilution de la fonction-auteur s'accompagne d'une « prise de pouvoir » du lecteur par ce qu'Aarseth nomme littérature ergodique, mais également par cette possibilité d'intervention dans l'espace du blog. Les théories de la réception, qui ont donné pour la première fois le pouvoir d'autorité au lecteur, se concrétisent timidement dans les textes de ce corpus et complètement dans les hypertextes de fiction dans lesquels la fonction du lecteur devient active, se fondant du même coup dans la fonction-auteur et que Georges Landow, et après lui d'autres théoriciens de l'hypertexte, nomment les *wreaders* que nous traduirons librement par « écrivain ». Ce déplacement d'autorité, mis en évidence par les spécialistes de l'hypertexte de fiction, s'opère donc également dans la relation lecteur/auteur autour du livre envisagé dans son format le plus traditionnel.

Nous revenons donc vers ce roman mutant comme un livre qui se situe à la charnière de deux états du livre, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il est amené à disparaître en tant que tel. Il a ses caractéristiques propres et prouve la cohabitation entre plusieurs manifestations textuelles fictionnelles. Les lecteurs de Fernández Mallo ou de Mora sont invités à quitter leur tranquille passivité pour tisser la toile de sens que

proposent ces textes. Ils peuvent aussi devenir des lecteurs internautes, c'est-à-dire qu'ils lisent, voient et écoutent en même temps et peuvent aussi écrire sur des espaces d'échanges et de débat. Ces lecteurs qui se mettent à écrire deviendraient des « écrivains » mais le terme est cependant à nuancer puisque la porte vers une interactivité dans l'acte de création s'entrouvre¹ mais il s'agit pour l'instant, dans le cas qui nous occupe, uniquement d'interventions qui franchissent rarement le domaine du commentaire. Moins qu'une intervention créative, ce rapport renouvelé entre lecteur et auteur dépasse le cadre strictement littéraire pour toucher parfois aux limites de l'intime et participe ainsi d'un processus où les frontières public/privé sont caduques. Nous retrouvons là une donnée majeure des modes de socialisation actuels, et notamment par le biais des réseaux sociaux, où prédomine une proximité virtuelle. Il arrive que le lecteur se comporte comme un « fan » faisant preuve parfois d'une irrévérente familiarité envers l'écrivain².

Nous avons brossé au début de cette étude un portrait en négatif du lecteur modèle projeté par les romans d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora. Nous pouvons à présent le définir comme un lecteur essentiellement actif et disposé à résoudre les énigmes semées dans le texte. Ce lecteur est habitué à traiter un grand nombre de données chaque jour par le biais des différents outils de communication et d'information qui sont à sa disposition. Mais c'est surtout sa capacité à les relier, les critiquer, les détourner, voire les subvertir de leur fonction première, qui est sollicitée. Il doit être prêt à interroger les frontières du livre et de la littérature en activant un bagage culturel riche et varié afin de décoder les stratégies narratives et les références qui font la complexité de ces romans.

L'analyse des coordonnées biographiques et du contexte socio-culturel des écrivains Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo met en lumière une filiation évidente des œuvres littéraires avec une culture de masse. Mais l'emprunt est subverti puisque cette appropriation passe par une opération de vidange du format populaire et

¹ Certains projets de création collective ont été menés à bien ces dernières années, soit en ajoutant des chapitres à une œuvre originale (phénomène fanfictions) soit en se partageant l'autorité, mais les hypertextes de fiction en France, en Espagne ou ailleurs n'ont provoqué qu'un engouement très bref autour des années 2000.

² « 12 Junio 2010 a las 14:36 *miguel* dice: Me gusta tu estilo, Agustín. ¿Dónde compras la ropa? ». Plus étonnant encore, l'écrivain répond à ce genre de sollicitation par un petit texte anecdotique publié sur le blog clubcultura (<http://www.clubcultura.com/el-origen-de-las-especies-de-ropa>). La familiarité à l'œuvre dans cet exemple n'est pas fréquente mais révélatrice de cette perte d'aura de l'écrivain ainsi que de l'effacement de la frontière public/privé.

d'une injection du bagage interdiscursif riche et éclectique de ces écrivains, notamment par le recours à la citation manifeste. Ce tissu citationnel révèle un bagage culturel marqué par une hétérogénéité épistémologique propre à une génération qui dispose d'un accès facilité à un grand nombre de produits culturels mais qui reste majoritairement littéraire, et ce chez les deux écrivains qui font l'objet de cette étude. L'analyse du réseau interdiscursif a révélé une tension générique permanente et également intersémiotique (textuelle/non-textuelle). Cette résistance à la classification mène donc ces écrivains à développer une esthétique de la frontière en utilisant des ressources résolument transversales, et en créant des objets littéraires qui se trouvent dans les marges de la littérature populaire et commerciale ou canonique.

Il faut également prendre en compte leur posture par rapport à la technologie, que nous avons définie comme indispensable dans la compréhension globale des œuvres. Car ce que les Nouvelles Technologies ont modifié, ces dix dernières années notamment, c'est bien un rapport à la connaissance plus large, une disponibilité d'une multitude d'informations sur les savoirs les plus divers et surtout la possibilité presque infinie d'en disposer. Cet aspect, nous l'avons vu, est essentiel dans leur pratique littéraire particulièrement reflétée dans cette fluidité entre différents systèmes sémiotiques, les menant à empiéter sur le travail de l'éditeur, du photographe ou du graphiste. L'ouverture des possibles créatifs est remarquable non pas seulement dans l'amplitude de l'éventail interdiscursif mais aussi dans la prégnance de techniques provenant d'autres arts qui laissent une marque profonde dans l'économie du récit et les associations qu'elle propose.

C'est la revendication de pouvoir disposer librement de tout savoir existant qui caractérise cette poétique mutante comme l'affirme ici Fernández Mallo, prenant exemple sur la pratique scientifique :

« En la ciencia se usan creaciones anteriores para proponer nuevos modelos. A nadie se le ocurre que, por ejemplo, para elaborar una teoría que amplíe la teoría cuántica haya que pedir permiso a los herederos de Heisenberg. Lo único que es obligado es la cita de las fuentes, no ocultarlas. Si la ciencia hubiera procedido de manera celosa y paranoica con los derechos de autor – tal como se hace, y cada vez más, en literatura – , la humanidad en su conjunto no hubiera pasado de la rueda y el fuego (Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, billet du 19/07/2012).

Si cette revendication de ce qui serait un droit culturel de libre-échange, déjà diffusé dans le domaine informatique par le *copyleft* (ou licence libre) qui, contre les principes de propriété du copyright et dans une démarche d'ouverture des possibilités créatives, permet à l'auteur d'un programme, d'un texte ou d'une œuvre d'art d'autoriser la copie, la modification et la diffusion de son œuvre. Nous voyons bien cependant les dangers et les paradoxes de ce principe naissant dont les applications juridiques ne font pas toujours la différence entre pratique artistique et violation du droit d'auteur, comme nous l'avons vu avec le retrait de la vente d'*El hacedor* (de *Borges*), *Remake*. Remarquons également que si ces auteurs exposent dans leur écriture cette licence libre, ils n'ont pas cédé leurs propres droits d'auteur pour leurs œuvres. Nous avons néanmoins constaté une grande honnêteté intellectuelle de la part de ces écrivains qui précisent toujours leurs sources, ne serait-ce qu'en indiquant le nom de l'auteur.

En effet, malgré l'accessibilité à un nombre presque illimité de productions culturelles de tout ordre, ces auteurs restent des écrivains privilégiant l'écriture comme moyen d'expression et par conséquent passent leur temps à lire, écrire et échanger au sujet de la littérature. Il ne s'agit donc pas de montrer un quelconque désintérêt pour la littérature comme référence culturelle privilégiée mais bien plutôt, et nous rejoignons ici les propositions de Mathieu Larnaudie qui revendique une littérature « inculte »¹ et profane, de sortir la littérature du sacré, qui par définition, isole dans une sphère séparée de l'usage commun.

Nous désirons une littérature inculte : c'est-à-dire qui se refuse à toute forme de culte, de dévotion ; qui ne se fasse pas une idée statique, contemplative et définitive de ce qu'est la « culture », de ce qui la compose et la mobilise ; qui n'ait pas de révérence à faire, ni à des instances légitimantes, ni à l'air du temps ; qui soit infidèle aux règles romanesques – à celles qui perdurent comme à celles qui s'instaurent, à celles qui s'accordent la bonne conscience du récit recouvert comme à celles qui se targuent d'interroger le contemporain en se contentant de se donner des signes ostentatoires de contemporanéité ; qui soit inadéquate aux termes du débat ambiant, insoluble dans le dispositif imposé ; qui soit expérimentatrice et informée, libre ; en prise avec le réel et à la mesure du possible (Larnaudie, 2009 : 342).

¹ Le collectif inculte (<http://www.inculte.fr/>) rassemble des écrivains français autour de la maison d'édition éponyme qui édite une revue, des essais sur la culture contemporaine ainsi que des romans.

Conclusion

L'objectif de ce travail était de comprendre les conditions d'émergence d'un mouvement littéraire mutant qui prétend explorer les possibles narratifs ouverts par les évolutions socioculturelles les plus récentes.

Nous avons interrogé ces mutations contemporaines du roman espagnol à partir de l'analyse d'un corpus de sept textes écrits entre 2006 et 2011 par Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora, deux écrivains dont l'œuvre est, selon nous, la plus représentative d'une pratique de création qui entend se démarquer des romans constituant le panorama littéraire actuel. Nous avons voulu saisir la nature, les ascendances et les conséquences de ces romans, à partir d'un angle d'approche capable d'adapter à l'analyse littéraire des outils herméneutiques qui n'en font traditionnellement pas partie, afin de déchiffrer ces œuvres que nous situons à la limite de la sphère romanesque.

Dans le but de mener une analyse architectonique visant à révéler les structures porteuses de ces romans, nous avons jugé indispensable de saisir dans un premier temps la conception de la littérature qui émanait de ces romans hybrides. Les nombreuses affinités décelées entre les écrivains mutants et l'Oulipo, le statut précaire des extrémités de ces textes (incipit et explicit), l'introduction de documents factuels ou allographes et enfin le constat d'une fragmentarité inhérente à ces œuvres, nous conduisent à désigner l'écriture mutante comme emblématique d'une conception projective de la littérature qui considère le roman comme le lieu d'une réflexion en cours de création et non comme une entité close et accomplie. Les différents romans de ce corpus tendent vers un projet qui va au-delà de la dernière page du livre car ils représentent les étapes successives d'une œuvre en chantier.

Toutefois, s'ils se placent effectivement dans une tradition de « l'exigence fragmentaire » telle que la concevait Maurice Blanchot, ces romans ne se composent pas pour autant d'une suite infinie de fragments autonomes, ils ne sont pas les brisures d'un édifice effondré. Le repérage d'échos, de similitudes, de répétitions et de correspondances constantes, est venu confirmer l'hypothèse d'une continuité non-linéaire, organisée autour d'une structure réticulaire qui n'est pas sans rapport avec la forme végétale du rhizome, modèle, chez Deleuze et Guattari, d'une pensée proliférante, nomade et hétérarchique. Par conséquent, la cohérence du texte ne passe

pas par la causalité, la chronologie, ni la transition, mais par la multiplication de liens analogiques. Le roman mutant ne renonce pas pourtant à la diégèse ou au personnage : ces instances sont reconfigurées à travers leur fractionnement systématique. L'écriture fragmentaire reflétait la crise ontologique survenue aux lendemains de la Deuxième Guerre Mondiale ; l'agencement réticulaire du roman mutant répond, lui, à une volonté de saisir un réel fragmenté, chaotique, composite, où la frontière entre réel et virtuel est de plus en plus difficile à délimiter.

L'analyse des nombreuses cartes apparaissant dans nos textes, nous a permis d'envisager l'application au roman de son système d'ordonnance du réel. Le roman mutant est capable de dépayser et d'orienter et c'est la forme de l'atlas, tel que le définit Georges Didi-Huberman, qui se montre la plus à même de révéler le fonctionnement interne de ces romans. En effet, à partir du montage d'éléments hétérogènes et hétéroclites (texte, images, dessins, fragments factuels, fragments fictionnels) le roman-atlas fait exploser les cadres de la forme canonique de la fiction romanesque et découvre, par le lien analogique, certains rapprochements que la linéarité ne permet pas.

Cartographier le réel signifie fouler ses zones les plus inexplorées par le roman, telles que les périphéries urbaines, les centrales nucléaires ou les villes de seconde zone, afin de les hisser, par le truchement de la fiction, au rang de monument. En d'autres termes, le non-lieu devient non seulement un lieu de vie, mais il est considéré par ces auteurs comme digne de témoigner d'un état des choses. L'écriture des lieux désaffectés de la surmodernité (Augé) est le signe d'une volonté de témoigner d'un réel excentrique et de représenter ce qui fait à présent partie d'un patrimoine contemporain transnational.

La domination de l'espace, cette détermination renouvelée dans chaque roman à arpenter un territoire marginal, écrase en quelque sorte toutes les autres instances du roman, et le temps s'en retrouve réduit à une succession d'instantanés morcelés. Un présent continu régit généralement ces fragments, un présent de l'instantané, qui s'efforce à saisir l'impossible récit en temps réel. La volonté de témoigner du temps présent se traduit dans l'œuvre de Mora par la poursuite d'une narration simultanée (*Circular 07*) et même anticipée (*Alba Cromm*) et dans celle de Fernández Mallo, par la présence d'un long monologue intérieur qui tente de reproduire les méandres de la mémoire (*Nocilla Lab*). Dans l'œuvre de ces deux écrivains, la tension dramatique est systématiquement remplacée par une réflexion sur le temps présent, donnant lieu à une illustration fictionnelle de ce temps « hors temps » que Michel Foucault nomme hétérochronique

notion qui trouve rétrospectivement un écho particulièrement saisissant sur le web, capable de rassembler simultanément tous les temps.

Ces décors sont surpeuplés par les personnages du roman mutant, lesquels traversent le roman comme des ombres anonymes (*Circular 07*), se font ponctuellement passer pour des héros (Alba Cromm, Agustín) et sont en somme des marginaux sans passé, solitaires et décalés (Trilogie *Nocilla*). Chaque fragment diverge vers un nouveau personnage à peine ébauché, comme saisi dans l'instant d'une activité singulière. Pourtant, toutes ces figures instables, « hors champ », ne sont pas des personnages sans qualités, étant tous portés, littéralement habités, par un projet, une idée ou une pensée. Vicente Luis Mora brosse ainsi dans *Circular 07* le portrait d'une identité (péri)urbaine anonyme. Le schéma réticulaire appliqué à la trilogie *Nocilla*, révèle un nombre restreint de personnages-types (artistes, voyageurs, expatriés) dont l'identité se façonne grâce à la convergence des caractéristiques de plusieurs personnages. À l'instar de l'image numérique, dont la netteté dépend du nombre de pixels, le personnage mutant se construit à travers l'affluence de traits appartenant à une multitude de personnages.

Comme le projet, le rhizome, la carte ou l'atlas, la construction réticulaire sur laquelle s'articule le système narratif des romans de notre corpus, est extensible et modifiable. Mais elle est aussi une structure de pensée, un outil conceptuel au service d'une représentation divergente et instable – mais sans doute aussi hyperréaliste – d'un réel qui ne se limite pas aux frontières nationales. L'éclatement des instances de narration et l'émergence d'une poétique du lien situent le roman mutant au sein de la zone frontalière qui le sépare d'autres sphères sémiotiques. La poétique de l'abord, exposée dans la deuxième partie, est la plus à même de dépasser le décloisonnement entre les disciplines, constaté par les théoriciens de la postmodernité qui annonçaient un monde paratactique et uniformisé, pour s'attacher au contraire à l'analyse de la dynamique qui met en relation les divers champs de la création et de la connaissance. À l'aune de la multiplication d'allusions et de références à un nombre finalement restreint de champs d'expression, nous avons pu déterminer que le réseau interdiscursif déployé dans les romans de ces deux auteurs, accordait une place de choix à l'art, la musique, l'architecture et la science. Ces interférences répétées avec le texte littéraire sont en réalité le signe d'une interaction qui va bien au-delà de l'allusion à un musicien ou à un courant artistique. Deux niveaux découlent de ces contacts constants. Ils deviennent d'abord thème de création littéraire : les personnages de ces romans visitent par exemple des expositions et dissertent sur l'art (*Alba Cromm*, *Circular 07*) ou bien sont

eux-mêmes artistes (trilogie *Nocilla*). Mais un troisième niveau vient encore confirmer la poétique de l'abord : il s'agit d'une transposition à la littérature de stratégies créatives propres aux sphères abordées.

Nous avons effectivement pu montrer une profonde affinité avec les manifestations contemporaines des arts visuels, particulièrement dans ses aspects les plus attachés à l'héritage des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle (constructivistes, dadaïstes, surréalistes). Ce legs s'articule autour des deux notions d'art total et de ce que nous avons nommé « le désordre de l'art », qui consiste à décharger l'œuvre des contraintes d'harmonie et de beau. La mise en espace du texte sur la page et l'introduction d'images (bande dessinée, publicités, photos, dessins) deviennent des éléments aussi signifiants que le texte lui-même, qui accède par conséquent au statut de littérature visuelle ou plastique. Ainsi, le collage, le ready-made et la performance, deviennent des expressions littéraires. De même, la variation, le *sampling* et la répétitivité, qualités habituellement réservées à la musique, viennent rythmer la fiction – tant au niveau de l'unité textuelle que de l'organisation globale de l'œuvre – pour devenir de véritables figures de style, tout en assimilant le travail de création littéraire à celui de la composition ou du mixage. C'est en ce sens que le texte de fiction se donne à lire comme une composition picturale ou sonore, les fragments textuels devenant, chez Vicente Luis Mora, un véritable matériau qui va lui permettre d'édifier son roman. Nous avons défini l'architextualité de l'œuvre littéraire comme une élévation du texte qui s'articule autour de la mise en place d'un certain nombre de stratégies (mise en scène de la page, accumulation, fragmentation, diversité). Le texte prend de l'épaisseur, il accède en quelque sorte à une troisième dimension, dans le sens où le lecteur peut déambuler dans *Circular 07* comme on flâne dans une ville, rencontrant au fil du trajet des passages longs ou courts, bondés ou vides, propres ou souillés, bruyants ou totalement silencieux. Tout se passe comme si, en décrivant la poétique de la ville, la forme textuelle en prenait aussi les symétries et les difformités. Chez Fernández Mallo l'architecture devient en revanche anarchitecture, un parti pris qui consiste à annihiler systématiquement toute possibilité de lieu habitable, fermé et cohérent afin de privilégier le précaire, la digression et le nomadisme. Dans l'œuvre de Fernández Mallo, la science est toutefois l'abord qui s'est montré le plus déterminant. Les formules de mathématique, les principes de physique mais aussi les motifs du hasard, les coïncidences et les paradoxes deviennent de vrais avatars littéraires de la complexe théorie du chaos déterministe. L'écrivain réunit science et littérature dans cette exigence

de décrire, d'expliquer, de signifier, en somme de représenter le monde. C'est ainsi qu'un principe de physique, à l'instar du poème, est un concentré de langage (alphabétique et/ou numérique) difficile à lire car mêlant le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire mais investi d'une indéniable émotion esthétique. Depuis ses romans, Fernández Mallo semble clamer que si la science a un potentiel imaginaire et esthétique indéniable, la littérature est en échange investie de la mission d'explorer le réel.

La porosité très forte de ces textes face aux sphères qui les entourent, les différentes strates de langage, les emprunts et les concessions, complexifient le roman mutant qui porte toutefois en lui son mode d'emploi. Le roman commente et s'auto-commente à travers une dimension théorique notoire, qui prend une forme auctoriale ou allographe, factuelle, auto-référentielle ou encore épitextuelle. Le réseau spéculaire dans lequel le texte s'explique depuis ses propres pages, mais également depuis celles des essais signés par les écrivains, présent dans l'ensemble de notre corpus, aboutit à deux mouvements inverses, qui viennent brouiller l'instance référentielle : le mouvement vers la référentialité, impulsé par la reproduction de fragments essayistiques convoquant des théories existantes et le mouvement vers l'auto-référentialité, impulsé par de nombreux passages métatextuels. Ces incessantes oscillations rejoignent l'idée de la littérature projective ou programmatique qui privilégie la démarche de création à l'objet fini, mais nous en revenons également aux principes de l'art conceptuel qui consistent à ignorer la frontière séparant la conceptualisation (la théorie) de sa mise en œuvre. De la même manière, les essais des deux écrivains (*Postpoesía*, *El lectoespectador*) et leurs propositions théoriques (internexte, exoroman) peuvent apparaître comme le pendant théorique de leurs créations mais la confrontation de la théorie à la littérature nous conduit à soutenir cependant que, sans atteindre le degré de fiction que présentent les romans, ces développements théoriques sont encore à l'état de projet poétique, en somme de fiction. Il existe donc une pénétration importante de l'essai dans le roman, et inversement.

L'abord trace par conséquent une poétique du roman mutant comme une tentative d'effacement de la frontière épistémologique, permettant d'excéder la parataxe pour rejoindre la parallaxe qui révoque la discontinuité, si le lecteur accepte de modifier son point de vue mais également ses habitudes, c'est ainsi que nous avons adopté un point de vue pragmatique afin de mesurer dans une troisième partie les mutations socioculturelles entraînées par le roman mutant.

Il a en effet été question dans cette partie de dégager un certain nombre de marqueurs de sociologie littéraire qui ont révélé l'émergence d'un itinéraire de diffusion alternatif ouvert essentiellement par les blogs ; espaces de création et de promotion indispensables pour comprendre le roman mutant en tant que phénomène littéraire. La situation de ces auteurs dans le champ littéraire est, par conséquent, bancal car elle n'est à ce jour ni complètement autonome, ni tout à fait hétéronome : ces créations ne peuvent s'assimiler aux productions commerciales pas plus qu'aux productions académiques, bien qu'étant publiées par deux des majors éditoriaux. Cette situation indéterminée provient principalement de la diversification culturelle qui définit ces auteurs et invalide une suprématie totale du médium écrit par le biais d'une pénétration importante de références musicales, cinématographiques, philosophiques ou encore artistiques. Pourtant, l'analyse du réseau interdiscursif a montré un attachement dominant à la culture littéraire et même à la culture littéraire espagnole évident, notamment chez Vicente Luis Mora.

Les contours socioculturels ainsi tracés (domination audiovisuelle, communication et information illimitées sur Internet) mènent ces écrivains à une transdisciplinarité qui les conduit à ne plus manipuler que du texte (photos, sons, vidéos). De ce contexte découle également l'introduction de formats culturels d'ordinaire assimilés à la culture populaire. La production culturelle de masse est en effet prétexte à un détournement du format populaire (bande dessinée, jeu vidéo, magazine, publicité) dont découle une double critique. Emprunter le langage ou les codes propres à une culture de masse vise à la fois à exposer le caractère avilissant de certaines productions culturelles et, dans le même temps, à dénoncer la pratique aberrante qui consiste à ne pas distinguer format et contenu, attitude menant à mépriser certains pans de la culture qui dépassent pourtant largement la simple dimension expressive.

La fluidité entre les différentes sphères ouvre ces passages (*pasadizos*) entre le jeu vidéo et l'essai philosophique par exemple, mais la fluidité devient transdisciplinarité lorsqu'on envisage le débordement de leur pratique d'écriture sur le travail du photographe, de l'éditeur, du dessinateur, du graphiste, du théoricien ou même – uniquement dans le cas de Fernández Mallo – du musicien. Ils foulent également les territoires textuels créés par d'autres écrivains à travers la supercherie, le *fake* ou le remake. L'aura de l'auteur comme source unique et authentique de sa création, finit par conséquent de se dissoudre avec la pratique de l'écrivain mutant mais, en revanche, le

nom de l'auteur demeure central, voire même moteur de création, notamment à travers les stratégies narratives mises en place dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake* d'Agustín Fernández Mallo et le *Quimera 322* de Vicente Luis Mora.

L'autorité de l'écrivain est donc en pleine mutation et les bouleversements de cette pratique littéraire amplifiée modifient profondément l'objet-livre. Le livre mutant – qui se situe à la charnière entre le livre traditionnel et l'hypertexte de fiction – est visuel presque autant que textuel. Sa principale déviation concerne ses extensions, rassemblées sous la notion de roman augmenté. Ces « pièces jointes » se projettent au-delà de la dernière page du livre sur Internet, par le biais de liens renvoyant à des fragments inédits, des vidéos, des sons ou des images qui viennent prolonger la fiction. L'étude de ces extensions a montré qu'elles ne constituaient pas un passage indispensable à l'appréhension globale du livre mais qu'elles opéraient cependant deux types de modifications. D'une part, l'unité œuvre/texte/livre se voit scindée, dans la mesure où le livre n'est plus réduit au texte (cartes, photos, dessins) et où l'œuvre n'est plus réduite au livre (division en plusieurs livres et extensions). D'autre part, cette pratique implique également une redéfinition de la typologie genettienne du paratexte car certains éléments se trouvent à l'extérieur du livre, sans pour autant faire partie de l'épitéxte. La dualité entre tradition (livre imprimé) et innovation (hypertexte de fiction) qui émerge de l'analyse du livre mutant, est susceptible de pouvoir révéler le trait le plus représentatif de la poétique mutante qui présente ce que nous pourrions appeler des irrégularités ou des anomalies, tout en maintenant un lien fort avec une tradition livresque.

Les pratiques de création d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora ont par conséquent révélé une actualisation des théories de la réception conceptuellement importantes dans les années soixante-dix mais qui trouvent aujourd'hui dans le roman mutant – et dans une certaine mesure, dans l'hypertexte de fiction – un écho créatif qu'elles n'avaient pas auparavant. C'est en effet à travers une lecture ergodique, qui consiste à collaborer activement au processus de création, que le lecteur va pouvoir accéder au sens. Ainsi, le lecteur qui lit un roman de Fernández Mallo ou de Vicente Luis Mora a toutes les caractéristiques d'un lecteur de romans traditionnels (attitude physique, format du livre, collection), mais il se doit en réalité d'adapter sans cesse sa vision à une écriture qui se donne à voir, à écouter, à manipuler, à visiter, à connecter, à déchiffrer et à penser.

Nous voudrions pour conclure poser plus clairement la question de la validité d'un nouveau paradigme littéraire mutant.

Il apparaît au terme de cette étude que s'il existe bien une rupture par rapport au champ littéraire immédiat (l'ensemble de la production littéraire espagnole actuelle), ces mutations trouvent des échos significatifs dans des pratiques littéraires et artistiques qui se sont développées sous d'autres coordonnées historiques (avant-garde, *French Theory*), géographiques (France, Royaume-Uni, États-Unis, Amérique-Latine) et épistémologiques (musique, danse, théâtre, arts). Cette étude a ainsi brossé les contours d'une littérature qui est mutante parce qu'elle est en expansion, et non parce qu'elle fait table rase du passé. Étendre les possibles créatifs des différentes disciplines artistiques ne semble en effet pas réservé à la pratique romanesque et moins encore à la pratique romanesque espagnole. Ainsi, la revue, la maison d'édition, et les romans – notamment le *Madman Bovary* de Christophe Claro – du collectif français Inculte, nous semblent être le mouvement le plus proche du mouvement mutant espagnol. L'influence de la littérature anglo-américaine (Thomas Pynchon, David Foster Wallace ou Don de Lillo) est exprimée par ces écrivains qui se revendiquent également d'une tradition latino-américaine transnationale¹ actuelle (Rodrigo Fresán, Ricardo Piglia, Mario Bellatin). Mais d'autres échos, en particulier le *London Orbital* (2002) du britannique Iain Sinclair ou encore *Zone* (2008) du français Mathias Énard confortent l'idée que si le mouvement mutant a une cohérence et une vigueur particulières en Espagne, il n'est évidemment pas restreint à la péninsule ibérique. Il représente selon nous le pendant romanesque d'un processus d'expansion de la pratique artistique susceptible de concerner toutes les disciplines.

C'est en ce sens que pour l'historien de l'art Nicolas Bourriaud, les rencontres entre plusieurs niveaux de la réalité, de plusieurs modes d'expression et le télescopage de plusieurs codes sémiotiques sont les fondements de ce qu'il nomme « l'esthétique relationnelle ». La relation en tant que notion permettant de rassembler différents langages esthétiques est, selon lui, indispensable à l'appréhension de certaines formes que prend l'art visuel aujourd'hui :

¹ Nous désignons par là des romans qui ne se restreignent pas aux coordonnées historiques, culturelles et sociales nationales du pays dont leur auteur est issu. C'est la posture que revendiquaient Alberto Fuguet et Sergio Gómez en publiant en 1996 l'anthologie *MacOndo* dans le but de proposer une alternative au réalisme magique auquel on a longtemps voulu confiner la littérature hispano-américaine.

À observer les pratiques artistiques contemporaines, plus que de « formes », on devrait parler de « formations » : à l'opposé d'un objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations, artistiques ou non. (Bourriaud, 2001 : 21)

Ces propos s'ajustent à la pratique littéraire mutante qui privilégie l'abord, ce qui fragilise les frontières qui la séparent des autres arts. Cette esthétique remet en question à la fois le savoir-faire de l'artiste et la notion d'œuvre d'art mais modifie surtout l'instance de réception, qui devient l'essence de cette pratique artistique, dans la mesure où elle est appelée à activer le faisceau de relations en latence dans l'œuvre exposée. Pour l'historien de l'art, ces artistes œuvrent dans la sphère relationnelle car ils suscitent « l'interstice social » (Bourriaud, 2001 : 14) que va permettre la rencontre, la collaboration, l'échange, l'interaction et la communication autour de l'œuvre proposée au public. Nous voyons donc bien comment l'esthétique relationnelle devient, dans le roman mutant, à la fois la structure rhizomatique le soutenant, qui secrète du lien entre des entités éloignées et également la poétique de l'abord, définie comme tissant une relation d'influence entre l'expression textuelle et d'autres formes de langage. Les pratiques observées depuis plus d'un demi-siècle dans l'art visuel, ainsi que dans l'introduction de dispositifs numériques dans la représentation théâtrale, le ballet ou la poésie, peuvent en ce sens apporter un nouvel éclairage à la pratique mutante, qui privilégie le projet littéraire à la forme close, l'exposition du processus en cours à l'unité aboutie, le lien plutôt que la distinction. Les livres restent au centre du processus de création mais on voit bien comment ils deviennent un nœud reliant différents champs d'expression et différents médias.

On retrouve le caractère transdisciplinaire de certaines œuvres contemporaines dans les romans de ce corpus mais leur rapport au réel les rapproche également de ces pratiques artistiques. Selon Bourriaud, la relation au réel de ces créations « ne transcende pas les préoccupations quotidiennes mais nous confronte à la réalité à travers la singularité d'un rapport au monde, à travers une fiction » (Bourriaud, 2001 : 60). Le roman mutant ne s'engage pas en termes d'idéologie, en ce sens qu'il ne dénonce pas tel ou tel aspect de la réalité sociale ou politique. Pour autant, le geste n'est pas dénué de tout projet culturel ou politique car ces fictions exposent le réel – souvent sous ses formes les plus reconnaissables – comme matière à penser et à créer. Le déplacement, la

rencontre et la reproduction sont les stratégies créatives essentielles de la création mutante qui font naître le détournement et provoquent par conséquent l'intervention de ces œuvres dans le réel. Ces diverses manipulations visent à entraîner le récepteur à interroger son propre rapport au monde, à « forcer la reconnaissance du présent » (Badiou, 2005 : 89). Nous pouvons par conséquent appliquer à ces romans l'un des principes de l'esthétique relationnelle qui consiste non pas à proposer une vision globale et préconçue du monde mais à « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » (Bourriaud, 2001 : 13).

Fernández Mallo, lorsqu'il décrit des personnages installés dans les non-lieux de la modernité, tous occupés à élaborer des projets de vie plus singuliers les uns que les autres (cuisiner l'horizon, collecter des photos trouvées ou peindre les chewing-gums de l'asphalte) ouvre autant de brèches à l'organisation sociale et politique établie qui viennent ébranler le lecteur dans sa propre manière d'habiter le monde, sans pour autant proposer un modèle idéologique homogène. Vicente Luis Mora, lorsqu'il élabore une publicité et l'intègre à son roman sans contextualisation, se saisit des codes propres aux stratégies publicitaires pour les subvertir et susciter ainsi chez le lecteur une interrogation sur la nature de l'information transmise par les médias, ses codes, son message, son objectif et son impact sur le désir, la construction identitaire ou le rapport à l'autre de chacun. C'est en ce sens que les techniques de récupération, de recyclage, d'appropriation, de détournement, de bricolage, essentielles dans la poétique de ces deux écrivains, ne sont pas d'anecdotiques distractions. Elles ne contraignent pas le lecteur au plébiscite qui consiste à adhérer ou pas au discours du texte mais, en manipulant ainsi le réel, elles questionnent son fonctionnement.

Ces « petites modifications » auxquelles Lyotard condamnait l'art postmoderne prennent ici le sens que Michel de Certeau donne à l'expression « invention du quotidien » (1980). Si l'idée d'une « reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité » (Lyotard, cité par Bourriaud, 2001 : 13) est effectivement abandonnée par ces écrivains, les modèles divergents exposés au sein de ces fictions représentent néanmoins autant de courts-circuits dans le système politique et économique dominant. Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora, depuis ces romans, nous disent qu'à l'heure où le virtuel et les fictions extra-littéraires gagnent quotidiennement du terrain, la littérature doit tendre vers le réinvestissement des territoires du réel par le biais d'une restructuration profonde de ses modes de représentation.

C'est ainsi que la littérature mutante constitue le pendant littéraire de ce nouveau paradigme esthétique qui est loin de se limiter aux frontières de la péninsule ibérique.

Le roman dans sa version mutante n'en perd pas pour autant ses caractéristiques éminemment littéraires et au terme de cette étude, nous pouvons affirmer que l'aspect le plus révélateur du roman mutant est sans nul doute le processus d'appropriation, qu'il décline sous diverses formes telles que la citation, le *hacking*, le collage, le ready-made ou le *sampling*. Ces modalités sont les mécanismes d'un procédé qui consiste à détourner, heurter, dévier et manipuler une tradition littéraire et artistique à laquelle leurs auteurs restent attachés, et qu'ils revendiquent à travers un réseau interdiscursif varié et riche. L'appropriation littéraire signifie donc la reconversion de textes, de conceptions ou de pratiques existantes, dans le but de les repenser, de les refondre et de les mettre à jour, afin de créer une œuvre nouvelle. La littérature appropriationniste permet d'investir les territoires du réel (mécanismes référentiels) et les territoires de la culture (abords et citations) sous les coordonnées historiques actuelles et avec l'outillage (culturel et technique) qui est aujourd'hui à la disposition de leurs auteurs.

C'est en ce sens que s'approprier ne signifie en aucun cas fouler des champs artistiques déjà visités. « Mutaciones » d'Agustín Fernández Mallo peut effectivement être assimilé au récit de voyage. Il peut être analysé comme tel car il revisite en somme la célébration de la ruine du romantisme ou le voyage psychogéographique debordien. Il n'en reste pas moins que ce texte est sans doute l'un des plus innovants de ce corpus car il relate un voyage virtuel assisté par ordinateur (Google maps), ce qui bouleverse véritablement la grille de lecture appliquée à de tels récits, dans la mesure où le voyage est médiatisé par une interface numérique et annule par conséquent tout déplacement physique et contact direct avec les territoires explorés. Les figures floutées que l'on rencontre dans ce texte sont-elles des figurantes, des personnes réelles, des personnages de roman ? On voit bien comment plus qu'une expérimentation ou qu'un recyclage, ce texte, et avec lui l'ensemble des textes mutants, nous parle surtout d'un rapport à la fiction et au réel, profondément troublé par l'intromission des Nouvelles Technologies.

Ce récit est également paradigmatique en cela qu'il montre bien comment le roman mutant se compose d'une superposition de strates composites de matériaux issus – d'une manière plus ou moins directe – du réel : le montage de ces différents fragments est ici à l'origine de la fiction. À la manière du *compositing*, qui, dans le domaine cinématographique, désigne l'opération consistant à mêler plusieurs sources d'images (réelles et électroniques) en vue de créer un unique plan, le roman mutant constitue une

composition savante de fragments allographes et auctoriaux qui, une fois assemblés, créent une fiction littéraire. La puissance intrinsèque du montage dans le cadre romanesque, détermine une fiction traversière¹, qui se fait écho du constat postmoderne d'une cohérence effondrée tout en le dépassant, par le biais d'une forme nouvelle d'appréhension du réel qui privilégie la ressemblance au détriment de la différence. La fiction mutante, par la superposition ou le chevauchement de différentes couches de matériaux divers médiatise le réel, pour devenir le reflet d'une réalité elle-même hyper-médiatisée. Ce dispositif narratif « reproduit » la perception d'un monde médiatisé autant qu'il le questionne.

Structure rhizomatique, écriture plastique, littérature appropriationniste, esthétique citationnelle, roman augmenté ou fiction médiatisée sont autant de singularités repérées dans les œuvres d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora qui nous permettent à présent de tracer les contours d'un roman mutant.

En réponse à ces romans, dont la multiformité semble écarter d'emblée la taxinomie narratologique classique, nous n'avons pas fait table rase de la tradition herméneutique que nous avons adaptée à ces productions en mutation. Car pour envisager le commentaire littéraire d'un SMS, d'un ISBN, d'une publicité ou d'une capture d'écran, il est indispensable de manipuler, tout en les adaptant, les notions de voix narrative, de référentialité, de situation d'énonciation ou de personnage. Nous approuvons l'idée selon laquelle il est inutile de constater une nouveauté sans proposer une approche herméneutique capable de l'expliquer, tout en maintenant que l'adaptation et la redéfinition de certains outils constitutifs de la narratologie nous semblent dans l'immédiat plus efficaces que la rénovation complète de l'outillage d'analyse littéraire.

C'est ainsi que nous reviendrons pour terminer à la définition génétique du terme « mutant » qui désigne ce corps hérité présentant cependant un certain nombre d'anomalies par rapport au modèle normalisé. En écho à l'épigraphe de Malraux choisie pour ce travail, qui posait l'hypothèse selon laquelle « La métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art », nous nous approprierons pour conclure les mots de Michel Serres qui décrit, depuis la sphère philosophique, la dynamique profonde qui nous semble mettre en mouvement le roman mutant, dont Serres n'a sans doute jamais eu écho :

¹ Nous adaptons au roman une formule de Didi-Huberman qui évoque dans l'ouvrage consacré à la forme de l'atlas la « connaissance traversière » que sa structure suscite (Didi-Huberman, 2009 : 13)

Pour qu'un système clos se perpétue ou continue à fonctionner, il faut qu'il prenne, à l'extérieur de sa clôture, une énergie nouvelle, en fait une différence. Dans ce cas, il continue d'être dynamique, mais il n'est plus clos, il est ouvert [...]. Toute clôture équivaut donc, à terme, à l'arrêt, à l'équilibre, ou au repos statique et, respectivement, à la mort. Toute faille ouvre un écart à l'équilibre, à une reprise possible d'un mouvement produit, et, respectivement, à la vie (Serres, 1980 : 49).

ANNEXES

ANNEXE 1 : REPRODUCTION DE LA PAGE 55 DE <i>NOCILLA EXPERIENCE</i> D'AGUSTIN FERNANDEZ MALLO.	586
ANNEXE 2 : REPRODUCTION DE LA COUVERTURE D'<i>EL HACEDOR</i> DE JORGE LUIS BORGES ET ILLUSTRATION DU RUBAN DE MOEBIUS, EXTRAIT DE <i>LA LITTERATURE POTENTIELLE</i>.	587
ANNEXE 3 : POEME BIVOCAL EXTRAIT DES PAGES 104 ET 105 DE <i>CIRCULAR 07</i> DE VICENTE LUIS MORA.	588
ANNEXE 4 : EXTRAIT DES PAGES 60 ET 61 DE <i>CIRCULAR 07</i> DE VICENTE LUIS MORA.	589
ANNEXE 5 : REPRODUCTION DE LA PAGE 165 D'<i>EL HACEDOR (DE BORGES)</i>, REMAKE D'AGUSTIN FERNANDEZ MALLO.	590
ANNEXE 6 : REPRODUCTION DU PLAN DU METRO DE MADRID.	591
ANNEXE 7 : REPRODUCTION DES PAGES 214 ET 215 DE <i>CIRCULAR 07</i> DE VICENTE LUIS MORA.	592
ANNEXE 8 : FIGURES ILLUSTRANT L'ANALOGIE ENTRE UNE ORGANISATION RHIZOMATIQUE ET UN SYSTEME RETICULAIRE.	593
ANNEXE 9 : PHOTOGRAPHIES REPRESENTANT L'ARBRE A CHAUSSURES (SHOE TREE) SITUE SUR LA ROUTE US50 DANS L'ETAT DU NEVADA (ÉTATS-UNIS).	594
ANNEXE 10 : LOCALISATION TOPOGRAPHIQUE REALISEE A PARTIR DU REPERTOIRE DES RUES DE <i>CIRCULAR 07</i> DE VICENTE LUIS MORA.	595
ANNEXE 11 : REPRODUCTION DE DEUX ŒUVRES DU PEINTRE ESPAGNOL ANTONIO LOPEZ GARCIA.	596

ANNEXE 12 : CAPTURES D'ECRANS EXTRAITES DE LA VIDEO PROYECTO NOCILLA D'AGUSTIN FERNANDEZ MALLO.....	597
ANNEXE 13 : REPRODUCTION DE L’AFFICHE DU FILM ZABRISKIE POINT (1970) DE MICHELANGELO ANTONIONI.	598
ANNEXE 14 : LETTRE DE L’ECRIVAIN JUAN FRANCISCO FERRE DATEE DU 30 SEPTEMBRE 2011, ADRESSEE A MADAME KODAMA POUR PROTESTER CONTRE LE RETRAIT D’EL HACEDOR (DE BORGES) REMAKE.....	599
ANNEXE 15 : REPRODUCTION DE L’UNE DES PAGES DU CARNET INTIME D’ALBA CROMM, EXTRAITE DE LA PAGE 140 D’ALBA CROMM DE VICENTE LUIS MORA.	601
ANNEXE 16 : REPRODUCTION D’UNE DOUBLE PAGE TIREE DU RECUEIL UN COUP DE DES DE STEPHANE MALLARME.....	602
ANNEXE 17 : EXTRAIT DE MADMAN BOVARY DE CHRISTOPHE CLARO.	603
ANNEXE 18 : EXTRAIT DE THE HOUSE OF LEAVES DE MARK DANIELEWSKI.	604
ANNEXE 19 : PHOTOGRAPHIE DE L’ŒUVRE DE LAND ART DE L’ARTISTE ETATS-UNIEN ROBERT SMITHSON INTITULEE SPIRAL JETTY, (1970).....	605
ANNEXE 20 : 182, RUE SAINT MARTIN, AFFICHE LACEREE SUR TOILE, JACQUES DE LA VILLEGLE, 1981.....	606
ANNEXE 21 : CUT-UP INTITULÉ THE THIRD MIND DE WILLIAM BURROUGHS ET BRION GYSIN, (1977).....	607
ANNEXE 22 : MONTAGE ELABORE A PARTIR DE TRACTS ET DE PHOTOS DE LA PERFORMANCE « AFTERPOP : FERNANDEZ Y FERNANDEZ » D’AGUSTIN FERNANDEZ MALLO ET D’ELOY FERNANDEZ PORTA.....	608
ANNEXE 22 : REPRODUCTION DES PAGES 36 A 39 DE CIRCULAR 07 DE VICENTE LUIS MORA.	609
ANNEXE 23 : EXEMPLES DE CONSTRUCTIONS ANARCHITECTURALES.	610

ANNEXE 24 : REPRODUCTION DE LA PAGE 74 DU NUMERO 322 DE LA REVUE <i>QUIMERA</i>.....	611
ANNEXE 25 : TABLE DES MATIERES DE L'ESSAI <i>POSTPOESIA</i> D'AGUSTIN FERNANDEZ MALLO.	612
ANNEXE 26 : REPRODUCTION DE LA PAGE 9 D'<i>ALBA CROMM</i>.	613
ANNEXE 27: REPRODUCTION DE LA SECTION « COLLABORATEURS », EXTRAITE DE LA PAGE 81 DU NUMERO 322 DE LA REVUE <i>QUIMERA</i>.....	614
ANNEXE 28: REPRESENTATIONS GRAPHIQUES DE LA STRUCTURE RETICULAIRE DE <i>NOCILLA DREAM</i> D'AGUSTIN FERNANDEZ MALLO.....	615
ANNEXE 28: TABLEAU RECAPITULATIF DE LA PRESENCE ICONOGRAPHIQUE DANS LE CORPUS D'ETUDE.....	617
ANNEXE 29 : ENTRETIEN AVEC VICENTE LUIS MORA	618
ANNEXE 30: ENTRETIEN AVEC AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO	626

Así que Julio va y escribe, *¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el petril de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo dentífrico. Pero ella no estaba ahora en el puente.*

Y a renglón seguido,

Definición de Bola Cerrada: Una bola B del espacio R^n es cerrada si su complementaria ($R^n - B$) es abierta.

Ambas son consideradas conjuntos disjuntos en ese espacio R^n , aunque puede llegar a definirse un espacio difuso tal que en él ambas bolas se intersequen.

Annexe 2 : reproduction de la couverture d'*El hacedor* de Jorge Luis Borges et illustration du ruban de Moebius, extrait de *La littérature potentielle*.

« Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur »

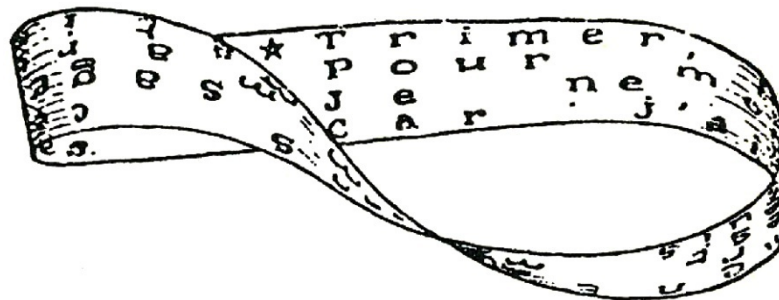


FIG. 1

Ruban de Mæbius.

Sources : *El hacedor* de Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, Emecé, 1972.
La littérature potentielle, Oulipo, Paris, Gallimard, 1976, p.267.

CALLE PERSUASIÓN

[En cursiva, Pedro Salinas, *Redondez*, parte IV.]

Ya se ha cerrado un anillo;
dejando detrás la duda,
hay algo que se completa.
Con su metálico brillo
Ruiseñor posa en espumas,
aeroplano bipolar
las frondas son marineras,
en los charcos de la acera
el cielo se vuelve al mar
tras los jardines de Oriente,
y el mar al cielo regresa.
Eslabonada se siente
en circundada grandeza
total unidad, la tierra
en el silencio de estío.
Y el himno se reconoce
su derrota por igual,
ya su magia, la secuencia.
Falta el circense que esboce
el doble salto mortal.
Un mundo rueda, tranquilo.
Desde el trapecio proyecta
círculos hacia el vacío.
¡Qué redondez tan perfecta!

**ALCORCÓN. CALLE DE CISNEROS.
LA VOLADURA DEL CERROJO**

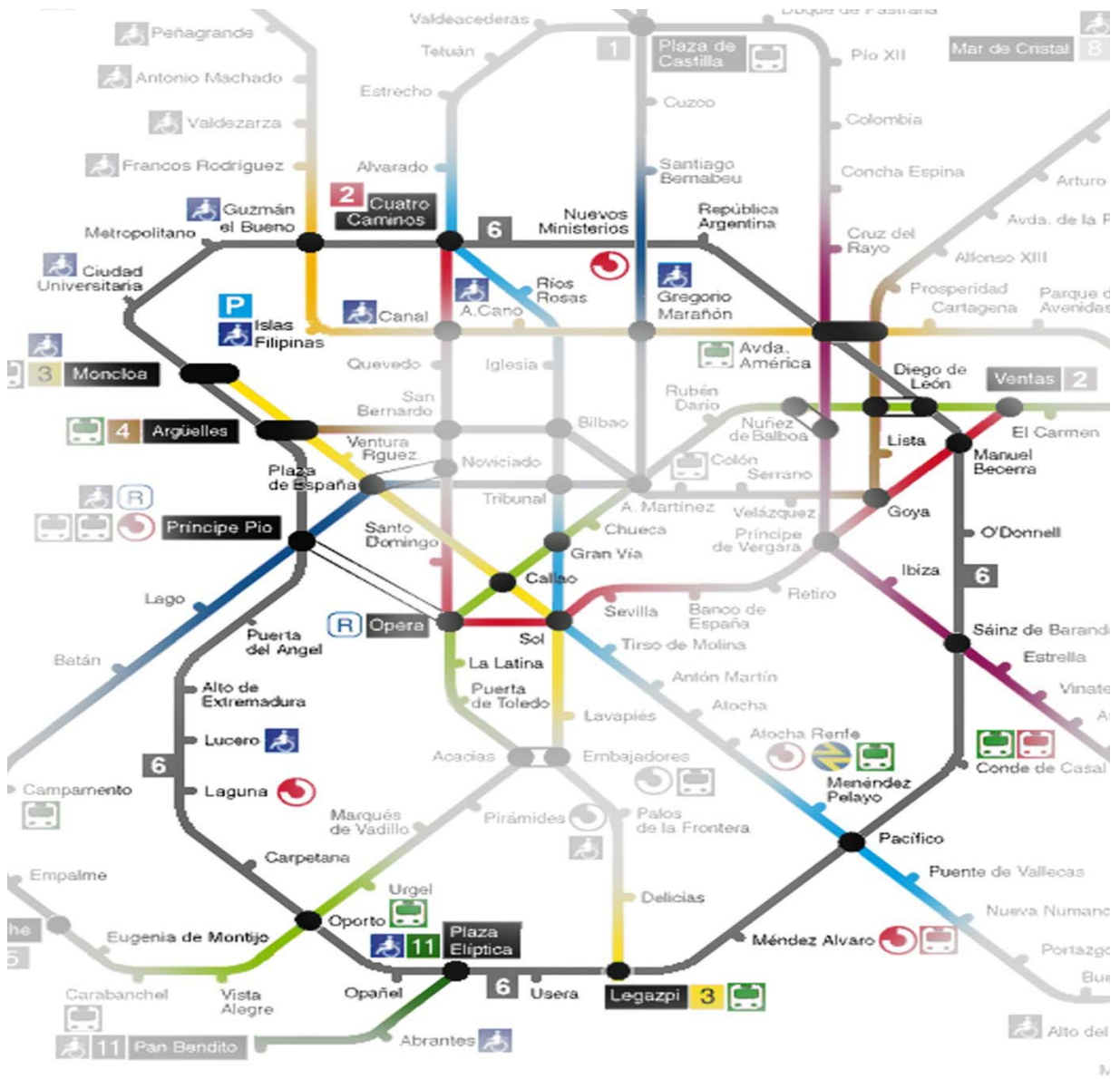
[Blancas: Ernesto I. J. Negras: Cristina S. L. Defensa Siciliana
(B85). Madrid (España), 09-09-2005.]

Ernesto I. J. se enfrentaba a una situación difícil al entrar en el bar y ver a Cristina S. L. en la mesa junto a la ventana, distraída: 1 e4, c5 2 Cf3, d6 3 d4, c - d4 4 C - d4, Cf6 5 Cc3, a6 6 Ae2, e6 7 0-0, Ae7 8 f4, 0-0 9 a4, Cc6 10 Ae3, Dc7 11 Rh1, Te8 12 Ad3, Af8 13 Df3, C - d4 14 A - d4, e5 15 Ag1, e - f4 16 Ad4, De7 17 D - f4, Ae6 18 Cd5 (descarta la ganancia de un peón porque tras 18 A - f6, D - f6 19 D - f6, g - f6 20 Cd5, A - d5 21 e - d5, f5 22 T - f5, Ag7, habría razonables probabilidades de tablas) 18... A - d5 19 e - d5, Ch5? (Cristina S. L. rechaza la jugada normal, probablemente porque calcula 19... Cd7 20 Tae1! –especulando con la presión sobre f7– 20... Ce5 21 A - e5, d - e5 22 De4, g6 23 d6!, D - d6 24 Ac4, Te7 25 A - f7+!, y el alfil es incomedible porque, al final de la variante, la dama blanca captura en b7 y a8. Pero las negras pueden mover el rey, en lugar de tomar el alfil en f7, y no está tan mal) 20 Df2, g6 21 g4?, Cg7 22 Df4, Dc7 23 Tf3, Te7 24 Taf1, Tae8 25 c4, Dd7 26 b3, Dc8 27 h3, Dd7 28 Rg2, Dc7 29 T1f2, Td7 (Cristina S. L. ha previsto este tipo de posición, y parece que las negras aguantan. Pero Ernesto I. J. sabe dónde colocar la dinamita) 30 h4! (esto obliga a la respuesta de Cristina S. L. para no morir de asfixia) 30... h5 31 Dh6! (diagrama) (con el caballo clavado por el mate en h8, Ernesto I. J. amenaza tomar en h5 con efectos devastadores, lo que obliga a tomar en g4, permitiendo un bello y espectacular remate) 31... h - g4 32 T - f7!!, T - f7 33 A - g6, T - f2+ 34 Rg1 (también se gana con 34 R - f2, Df7+ 35 A - f7+, R - f7 36 h5, etcétera) 34... Tf1+ 35 R - f1, Df7+ 36 A - f7+, R - f7 37 h5, y Cristina S. L. se rindió.

El arrepentimiento de Heráclito

```
EED ME . CALL LIZ 847 293 5177 2001-09-11 15:52:01
Skytel [003330184] C SH/TONE 76102001-09-11 15:52:01
Skytel [005203329] A ALPHA 714-792-5076 BREA LOANLINE
& RELATIONSHIP CALLS HAVE BEEN ROUTED TO RANCHO OR THE
EMERGENCY MESSAGE. ALL LINES HAVE BEEN TESTED. <KD-
MOYLE-12:50PT> 2001-09-11 15:52:01 Skytel [003252107]
C ALPHA 714-792-5076 BREA LOANLINE & RELATIONSHIP
CALLS HAVE BEEN ROUTED TO RANCHO OR THE EMERGENCY MES-
SAGE. ALL LINES HAVE BEEN TESTED. <KDMOYLE-12:50PT>
2001-09-11 15:52:02 Arch [0942110] D ALPHA 10/11/01
- SECURITIES HAS EXTENDED UNTIL 05:00.2001-09-11
15:52:02 Arch [1403489] A ALPHA 10/11/01 - SECURI-
TIES HAS EXTENDED UNTIL 05:00.2001-09-11 15:52:02 Arch
[1666801] A ALPHA RealSecure <3173|RealSecure event:
ServiceScan|'ServiceScan' event detected by the Real-
Secure sensor at '1553nt'. Details: Sourc 2001-09-11
15:52:02 Arch [0895403] C ALPHA THIS IS A TEST PE-
RIODIC PAGE SEQUENTIAL NUMBER 7481 2001-09-11 15:52:02
Arch [0987275] C ALPHA s0191: 09/11 13:35:22 Reboot
NT machine gblnetnt07 in cabinet 311R at
13/1CMP:CRITICAL:Sep 11 13:35:22 2001-09-11 15:52:02
Arch [0971081] C ALPHA 10/11/01 - SECURITIES HAS
EXTENDED UNTIL 05:00.2001-09-11 15:52:02 Arch [1619062]
B ALPHA nyp-con1: nyp-con1: Failure to bring up
CashNADaemonM4!!2001-09-11 15:52:02 Arch [1378809] C
ALPHA 10/11/01 - SECURITIES HAS EXTENDED UNTIL
05:00.2001-09-11 15:52:02 Arch [0508655] D ALPHA
3333/DANNY SHEA//914-907-7291/PLS GIVE ME DETAILS
2001-09-11 15:52:03 Metrocall [1064374] B ALPHA
5214/19 +081 NZD 0.4339/49 +032 DEM 2.1396/08 -374
E/C 1.4991/96 -164 E/Y 109.00/10 +035 E/S 0.6192/95
+034 USD 113.02 -176 2001-09-11 15:52:03 Skytel
[002382997] B SH/TONE 271-5820 2001-09-11 15:52:03
Skytel [004405895] B ALPHA hanks Help Desk 2001-09-
11 15:52:03 Skytel [005354270] D ALPHA CALL PEOC,
SECURE IF POSSIBLE OP20 2001-09-11 15:52:03 Skytel
[004603920] A ALPHA VOICE MESSAGE [2248.USC 2001-
09-11 15:52:03 Skytel [003495323] C SH/TONE 7616 2001-
09-11 15:52:03 Skytel [002823450] C SH/TONE 76692001-
09-11 15:52:03 Skytel [007028254] D ST NUM 604-948-0227
2001-09-11 15:52:04 Arch [1666801] A ALPHA e Address:
162.95.80.197 Source Port: 18534 Source MAC Address:
08:00:20:B1:80:E1 Destination Address: 209.249.1 2001-
09-11 15:52:04 Arch [1255307] C ALPHA 85-HOPE YOU
ARE OKAY. CALL M.J. WHEN YOU GET THE CHANCE, AT 917-
273-2959 (MESSAGE NOT VERIFIED...2001-09-11 15:52:04
```

Annexe 6 : reproduction du plan du métro de Madrid.



ESTÁ USTED EN EL C E

KILÓMETRO CERO

el centro del círculo imaginario está lle
Kaf

ESTÁ USTED EN EL C E

214

N T R O D E C I R C U L A R

no de radios que empiezan y no acaban
ka

N T R O D E C I R C U L A R

215

Annexe 8 : figures illustrant l'analogie entre une organisation rhizomatique et un système réticulaire.

« Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur »

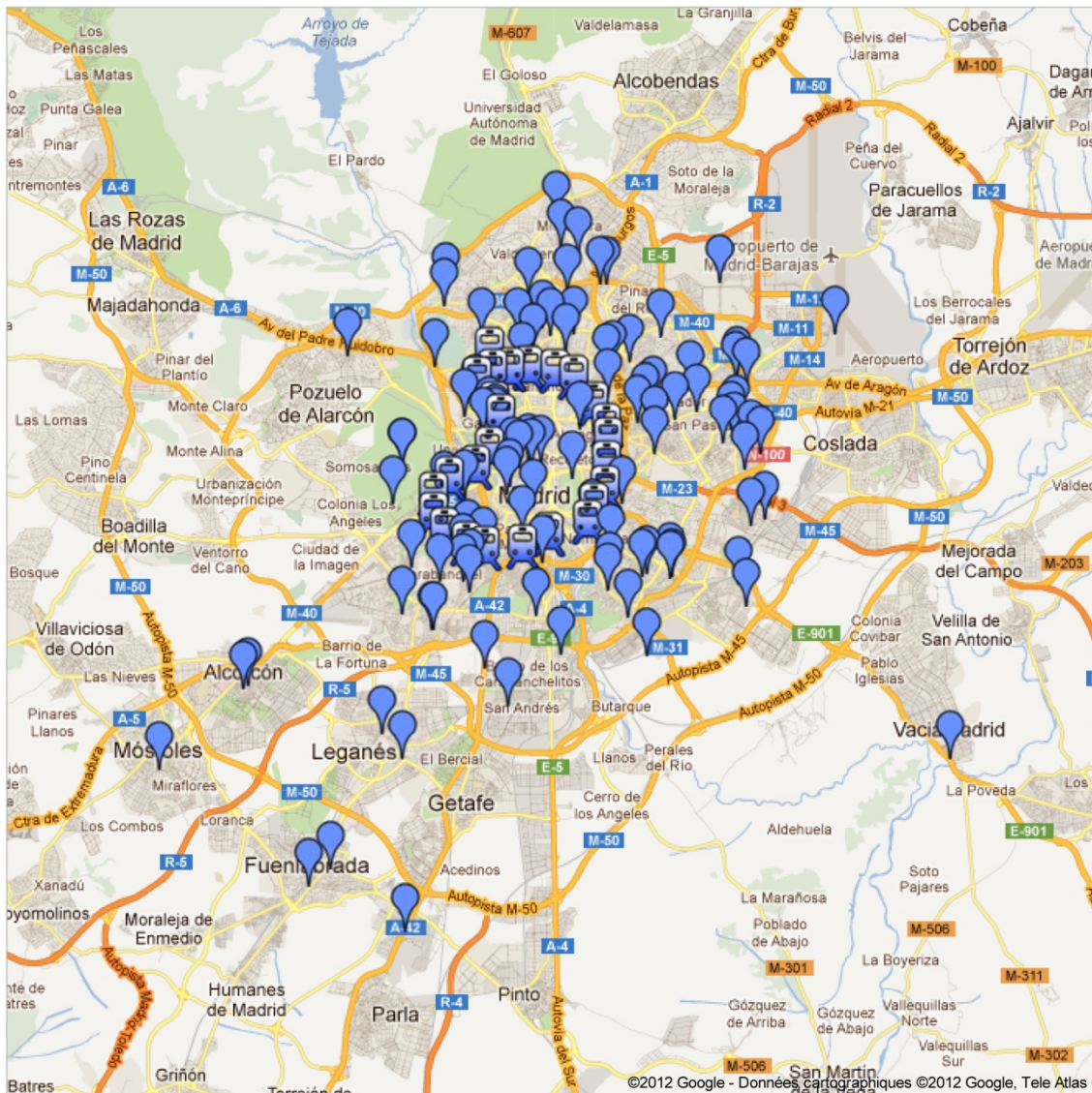
Sources : http://4.bp.blogspot.com/-wGwfIPEAFNs/T_kXIAfuZTI/AAAAAAAAAFbg/-xQ7j9BX_X0/s1600/Rhizome.png. -
<http://thinkingenterprise.blogspot.fr/2011/04/rhizome-on-dilemmas-in-enterprise.html>,
consultés le 10/10/2012.

Annexe 9 : photographies représentant l'arbre à chaussures (shoe tree) situé sur la route US50 dans l'état du Nevada (États-Unis).

« Photographies non reproduites par respect du droit d'auteur »

Source : <http://forum.xcitefun.net/the-nevada-old-shoe-tree-t56194.html>, consulté le 06/10/12.

Annexe 10 : Localisation topographique réalisée à partir du répertoire des rues de *Circular 07* de Vicente Luis Mora.



Source : carte réalisée avec l'outil Google Maps, (maps.google.fr/).

Annexe 11 : reproduction de deux œuvres du peintre espagnol Antonio López García.

« Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur »

Vista de Madrid desde Vallecas, 1961.

« Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur »

Madrid desde Torres Blancas, 1982.

Source : <http://www.elarteylaspalabras.com/2011/12/antonio-lopez-del-realismo-magico-al.html>, consulté le 10/10/2012.

Annexe 12 : captures d'écrans extraites de la vidéo Proyecto *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo.



Source : <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>, consulté le 10/10/2012

Annexe 13 : reproduction de l’affiche du film *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni.

« Œuvre non reproduite par respect du droit d’auteur »

Source : <http://academic.blogspot.fr/2009/05/zabriskie-point-is-anywhere.html>, consulté le 10/10/2012.

Annexe 14 : Lettre de l'écrivain Juan Francisco Ferré datée du 30 septembre 2011, adressée à Madame Kodama pour protester contre le retrait d'*El hacedor (de Borges) Remake*.

Estimada Sra. María Kodama,

Es triste tener que escribir en su contra en nombre de Borges, en favor de la literatura. Un indicio del pésimo estado de cosas que padecemos. Con el gesto de prohibir la circulación de *El hacedor de Borges (Remake)* usted se engaña. No le hace ningún favor a Borges, no vela como una mujer celosa sobre el legado de su marido. En absoluto. Usted impone las leyes del capitalismo, las leyes de la propiedad privada y el código civil, ese aliado mezquino de todo lo que no funciona en nuestra sociedad, para transformar a Borges en convidado de piedra de la libertad creativa y las aventuras más audaces de la literatura. Aún peor. Usted actúa como si preservar el legado de Borges implicara anular la relación fecunda con la obra de un escritor que supo también extraer de otros lo que necesitaba para realizar su idea de la literatura. Entérese bien. Los que admiramos la obra de Borges la vemos como una cueva de Alí Babá repleta de riquezas y objetos maravillosos robados, sí, robados de todas las literaturas del mundo. Usted no ha leído "La biblioteca de Babel", es evidente, si no ha entendido esta ficción como un reconocimiento de culpa y una justificación artística del plagio, una apertura de puertas al libertinaje y la promiscuidad creativa de todas las obras y los autores de la historia. Como la confesión de crímenes, en suma, de un consumado Arsenio Lupin de la literatura. Quién sabe, incluso, si Borges, como supremo hacedor, no llegó a (pre)ver este "remake" en el anaquel de los volúmenes virtuales que poblaban esa biblioteca hecha a imagen y semejanza de su privilegiado cerebro. Desde luego, todo lo que sabemos de su literatura me permite imaginar que sí y que le daría el visto bueno con una sonrisa de complicidad irónica. Al fin y al cabo, todos los nombres de la literatura, como quería Borges, designan al mismo escritor de todos los libros de la historia.

Sí, no se escandalice, la grandeza de Borges, ese capital que usted pretende explotar en su único beneficio, tiene sus raíces también en apropiaciones y préstamos de otros autores. En esto no se distinguía de Shakespeare, desde luego, otro devoto del latrocinio y el saqueo de fuentes con fines creativos. La única diferencia con el gesto de Fernández Mallo, fíjese bien, radica en la modestia, el respeto y la admiración con que éste se aproxima a la obra de Borges. No hay nada impropio ni irreverente en esa "apropiación" (podría discutirse incluso su condición de tal, se lo dice un borgiano de pro, sin necesidad de recurrir a penosos argumentos legales), sino una tentativa lograda en gran parte de instalar a su marido entre las referencias fundamentales de la literatura del siglo XXI.

Usted creará, porque así se lo dicen los que la aconsejan mal, que esto no era necesario, que su marido ya formaba parte del bagaje del nuevo siglo sin la intervención de un joven escritor español con ínfulas de usurpador, que es sólo un alibí vagamente cultural para saquear con impunidad su preciosa obra. Cuánto se equivoca. No me extraña. Si usted no ha sido capaz de entender el designio final de la obra de Borges, cómo puedo exigirle que entienda la obra de creadores que sí han entendido ese designio y lo han hecho suyo, apartando todo aquello que en Borges podía haber caducado. Usted está en contra de Borges al estar en contra de la literatura, sépalo

ahora, usted se pone del lado de la violencia y la injusticia del capitalismo, del lado de la explotación y la codicia, bajo la tapadera de preservar los intereses de la obra de Borges. Al tomar ese partido y no otro, no se equivoque, usted está tomando partido contra Borges, entiéndalo bien, contra la literatura y contra la libertad de creación que hizo grande a su marido, precisamente.

Una advertencia, nada más. Usted me recuerda mucho a la SGAE, en sus declaraciones y en sus medios y fines. Infórmese sobre ella. Puede que vea en el destino de esa institución corrupta una prefiguración de su propio destino, aunque sea sólo simbólico. Quizá lo único que consiga con su gestión mezquina sea que la obra de Borges se convierta para muchos en un erial solitario y estéril, un edificio abandonado a la incuria del tiempo, un amasijo de papeles roído hasta la náusea por los académicos, algo petrificado, sin vida, sin posteridad posible. El libro de Fernández Mallo que usted ha conseguido prohibir no pretendía otra cosa que demostrar que Borges seguía siendo para muchos escritores del siglo XXI el gran cómplice de las exploraciones literarias más excéntricas. Y su obra, un campo de investigación productivo e inagotable. Está a tiempo de reconsiderar su posición. En nombre del mismo Borges que usted manipula para castrar la libertad de los creadores. Piénselo bien antes de proseguir con su absurda inquina. Cerciórese de que Borges la secundaría, asegúrese de que en nombre de Borges se puede perseguir la obra de otros escritores con razones tan pobres. Me temo que su abogado tampoco ha leído a Borges. Hasta donde yo sé, ser abogado significa, por principio, situarse en contra de la literatura. Esa literatura que su marido representaba como pocos. Así que piense si con este gesto inquisitorial está usted del lado de Borges o del lado de su letrado más bien iletrado.

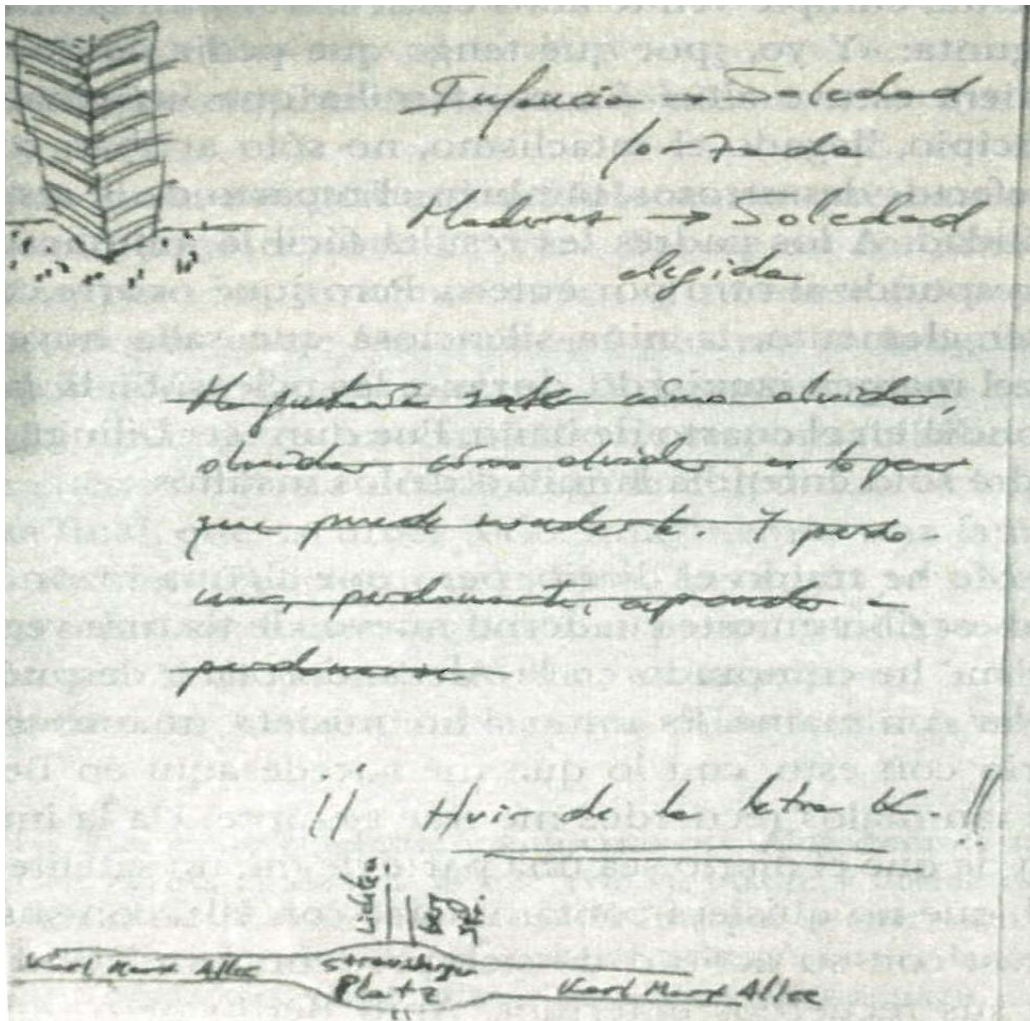
Por respeto a usted, a lo que usted representa, me permito hacerle todas estas consideraciones. Espero que sirvan para algo, aunque me temo que no. Tal como están las cosas, usted cometerá el error de darle la razón a su abogado y quitársela a Borges. Con su traición al espíritu de Borges, todos saldremos perdiendo, desde luego, y el mundo tomará el derrotero de lo peor. Prepárese, porque entonces ni usted ni Borges estarán a salvo. No olvide la dura advertencia de Walter Benjamin: *“tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer”*. Sepa, por tanto, que será juzgada como cómplice inexcusable del enemigo. Téngalo en cuenta. Piense en Borges. Piense en la literatura de Borges antes de actuar en su contra.

Para terminar, me veo obligado a recordarle, apelando a la autoridad literaria de su marido, que esta carta, como tantas otras, no necesita ser enviada para ser efectiva.

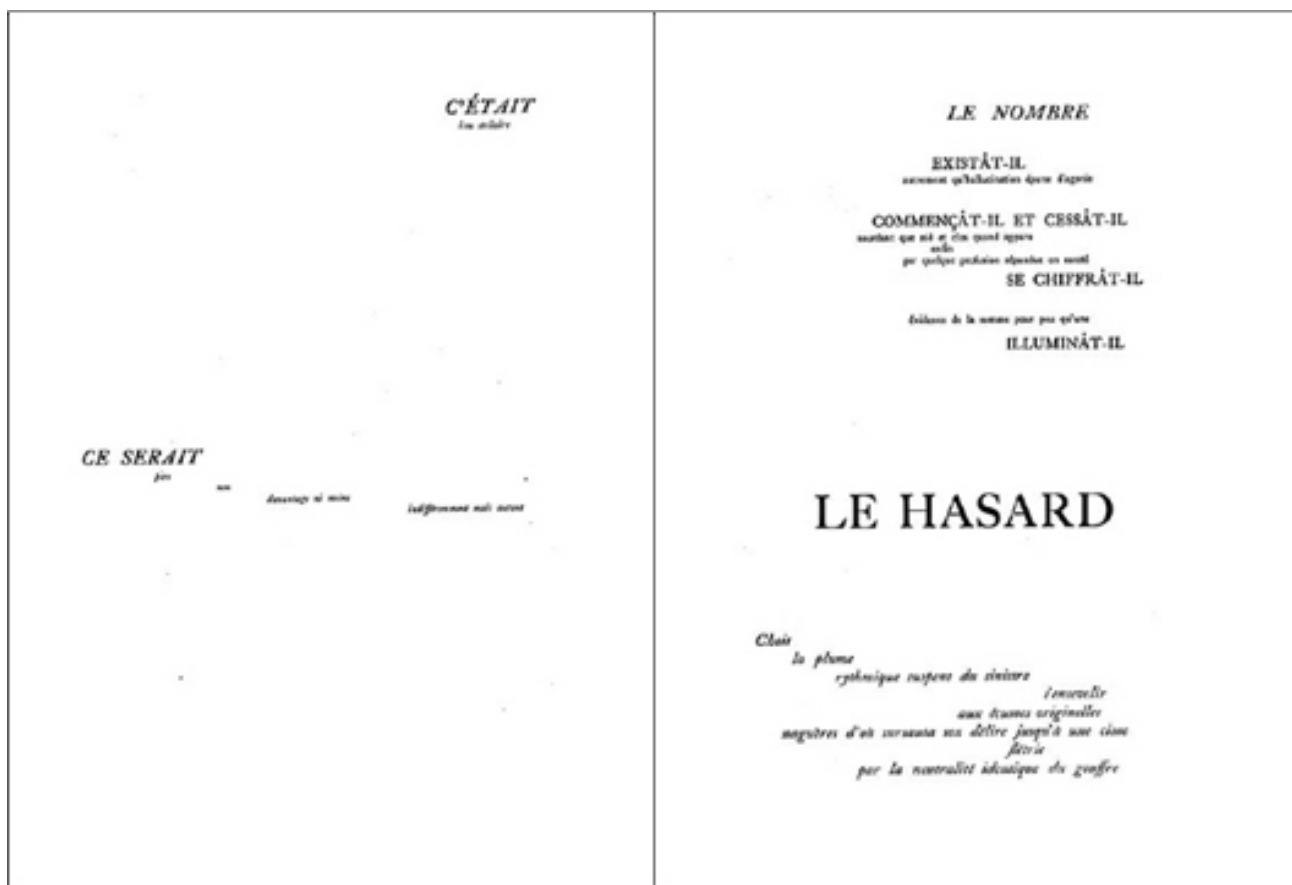
Atentamente,
Juan Francisco Ferré

Source : <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2011/10/06/carta-por-la-retirada-de-el-hacedor-remake/>, consulté le 10/10/12.

Annexe 15 : reproduction de l'une des pages du carnet intime d'Alba Cromm, extraite de la page 140 d'Alba Cromm de Vicente Luis Mora.



Annexe 16 : reproduction d'une double page tirée du recueil *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé.



Source : *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p.437.

Annexe 17 : extrait de *Madman Bovary* de Christophe Claro.

« *Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur* »

Source : *Madman Bovary*, Christophe Claro, Paris, Verticales, 2008 p.146-147.

Annexe 18 : extrait de *The House of leaves* de Mark Danielewski.

« *Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur* »

« *Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur* »

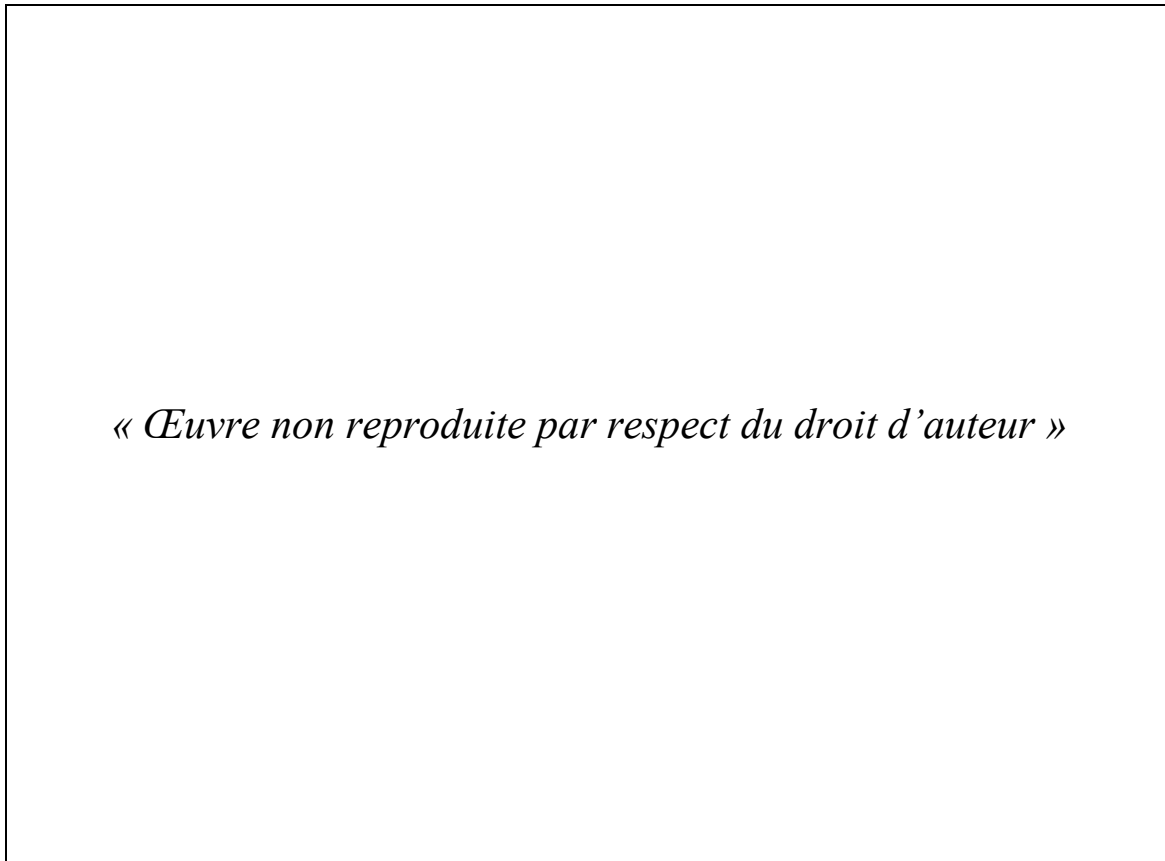
Source : *The house of leaves*, Mark Danielewski, New-York, Pantheon Books, 2000, p.134 et 432.

Annexe 19 : photographie de l'œuvre de Land art de l'artiste états-unien Robert Smithson intitulée *Spiral Jetty*, (1970).

« Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur »

Source :
http://www.flatrock.org.nz/topics/intellect_and_entertain/pink_water_white_salt_black_rock.htm, consulté le 10/10/2012.

Annexe 20 : 182, rue Saint Martin, affiche lacérée sur toile, Jacques de la Villéglé, 1981.



Source : <http://galerieic.com/contemporain/villegle/>, consulté le 10/10/2012.

Annexe 21 : Cut-up intitulé *The third mind* de William Burroughs et Brion Gysin, (1977).

« *Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur* »

Source : <http://arttattler.com/archivebriongysin.html>, consulté le 10/10/2012.

Annexe 22 : montage élaboré à partir de tracts et de photos de la performance
 « Afterpop : Fernández y Fernández » d'Agustín Fernández Mallo et d'Eloy Fernández Porta.



Sources : diverses.

Annexe 22 : reproduction des pages 36 à 39 de *Circular 07* de Vicente Luis Mora.

tinta en ese silencio...; tío, metieron la cámara y el locutor decía que comparado con lo que él había oído estando solo, el ruido del chisme grabando era para quedarse sordo. ¡El ruido de la cámara!

—¡Qué fuerte...! Bueno, y eso de las pruebas..., ¿qué le pasa a la gente que entra?

—Bueno, si estás un momento no pasa nada. Pero por lo visto cuando llevas un rato, si estás solo, comienzas a oírte por dentro. Ya sabes, el corazón, una especie de zumbido que sólo notas cuando te duele la cabeza, las articulaciones, el estómago..., luego, tu propia respiración te agobia. Al final, dicen que coges una depresión de aúpa si estás más de media hora...

—... Sólo por escucharte...

—Sí, tío, ¡qué pasada! Ese silencio...

—... Vaya... Oye, tío, una cosa... Entonces, si estás en un garito con la música a toda leche, y sin embargo te oyes por dentro y te deprimes, eso debe ser grave..., ¿verdad?

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA,
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.
CONFERENCIA DE JOSEP QUETGLÁS

La música no es una idea:
es movimiento,
sonidos caminando sobre el silencio
Octavio Paz, *Lecturas de John Cage*

Durante los cuatro minutos treinta y tres segundos el público escucha la música. ¿Qué música, si el pianista no toca? La música está hecha con sonidos, dice Cage, con dos tipos de sonidos: los que figuran en la partitura y los que no. La partitura puede estar en blanco, y el intérprete quieto, *pero el mundo suena*. Se trata de escucharlo sin preferencias, indiferentemente. El público escucha los sonidos que ocurren durante los cuatro minutos treinta y tres segundos.

36

CÁMARA ANEOICA

se llama *cámara aneoica*. Entré en una de ellas [...] hace ya años, y escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando se los describí al ingeniero responsable, me explicó que el agudo era la actividad de mi sistema nervioso, el grave mi sangre circulando. Hasta que me muera habrá sonidos. Y seguirán tras mi muerte. No hay que temer por el futuro de la música.

John Cage, *Silence*

De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena
Kandinsky

37

38

39

Annexe 23 : exemples de constructions anarchitecturales.

« *Œuvre non reproduite
par respect du droit
d'auteur* »

Richard Greaves,
La Cabane à sucre, vers 1985, Beauce, Quebec

« *Œuvre non reproduite
par respect du droit
d'auteur* »

Gordon Matta Clark, *Splitting*, 1974

Sources : <http://www.curieuxdetruics.com/72-categorie-10904696.html> , consulté le 10/10/2012.

-<http://acasculpture.blogspot.fr/2012/02/tribute-to-gordon-matta-clark.html>, consulté le 10/10/2012.

EL QUIRÓFANO

Errores circulares

CIRCULAR 010: CENTRO

Vicente Luis Mora

Seix Barral. Barcelona, 2010.

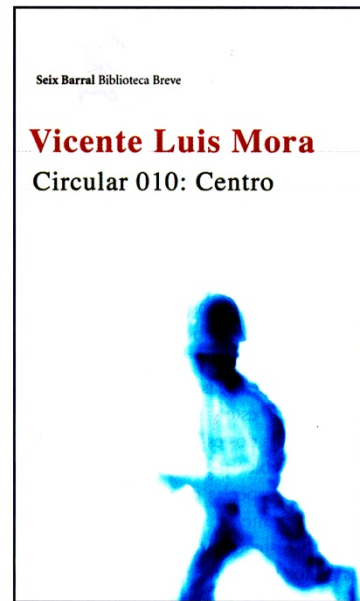
895 págs.

Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) lleva años publicando libros de varios géneros, de forma tan continua como errática. Planteamientos experimentales (*Construcción*, 2005; *Tiempo*, 2009; *Subterráneos*, 2006) se mezclan con revisitaciones classicistas (*Nova*, 2003; *Pasadizos*, 2008; *Alba Cromm*, 2010) que desconciertan a sus lectores y mantienen a la crítica más importante, la de los suplementos literarios, al margen de la obra de este autor. Nos tememos que esta nueva entrega no hará más que acrecentar esa distancia que le separa de la atención crítica, ya que *Circular 010* es, no sólo por la enorme extensión, un Titanic narrativo que hace agua por todas partes.

Este libro se presenta como tercera entrega de un proyecto que era innecesario quizá desde su primera versión, *Circular* (2003). Concebido como una *work in progress*, intenta hacer una alegoría incompleta del mundo actual partiendo de la ciudad de Madrid, escribiendo una pieza por calle. La idea en sí es sugerente; el problema es el modo de abordar un tema y un propósito tan ambicioso. El autor ha elegido para ello la fragmentación narrativa, técnica que ya venimos apreciando hasta el aburrimiento en los narradores que se presumen jóvenes y sólo imitan, sin saberlo, técnicas muy antiguas de escritura. El nuevo texto publicado plantea numerosos problemas de clasificación, por no decir de interpretación. Algunos críticos norteamericanos y franceses vienen llamando *novela difusa* a este tipo de libros con una estructura disuelta, esto es: la estructura está, pero no es perceptible para el lector, está obliterada bajo múltiples capas superpuestas de manipulaciones o

falsificaciones narrativas. Hemos localizado algunas, si bien otras no.

Describimos la primera de ellas porque nos permitirá penetrar en este intrincado bosque narrativo: el protagonista, Salustiano P. (en adelante, S. P.), escribe prólogos y discursos para el presidente de una Comunidad Autónoma. El lector no sabe cuál, y el propio S. P., en ocasiones, parece no saberlo tampoco. Con el transcurso de las páginas, columbramos que S. P. sufre de una enfermedad mental no definida que le produce crisis esquizoides. La forma de descubrirlo es complicada: S. P. tiene monólogos interiores que, a veces, saltan del libro y toman párrafos de otros libros y pensamientos de otros personajes, de los que regresa sin previo aviso. Sospechamos la impostura cuando vimos reconocidos algunos trozos de *Proust Fiction*, un relato perteneciente al libro homónimo de Robert-Juan Cantavella (por supuesto, la elección del texto huésped no es casual, ya que este libro de Cantavella es, en sí mismo, otra impostura sobre la falsificación y el plagio). Luego S. P. adquiere la personalidad del protagonista de *La conciencia de Zeno*, de Svevo, y del *Molloy* de Beckett: todos, personajes en descomposición, con lo que dedujimos que el autor se propone reflejar una disolución de segundo grado. Ponemos este ejemplo para que se vea hasta qué punto la literatura es el eje del sistema de este libro, algo que lo afea, a nuestro juicio, en parte, ya que no sabemos hasta qué punto un lector común y no muy curtido en literatura extranjera moderna y contemporánea puede hacer frente con solvencia a esta alambicada historia, caracterizada, además, por su forzado originalismo metaficcional. De hecho, una de las citas de entrada, tomada del disco *Circular*, de la cantautora Vega, ya nos había alertado sobre el particular: “Distinto, insisto. Distinto”. El énfasis de la cita –y el no



menos significativo hecho de que la misma cita sea circular, comenzando y terminando con idéntica palabra –no está lejano del generado por el resto del libro, a ratos más preocupado por ser original e inclasificable que por contar algo. De la misma manera, el resto del argumento tiene similares rémoras: S. P. escribe un discurso para el Presidente durante una de sus crisis de personalidad, reproduciendo uno, muy famoso, de Roosevelt. Parte de la prensa cae en la cuenta del error (lo que no les sucede ni a los asesores del Presidente ni, por supuesto, al propio Presidente), pero lo toma como un acto de genialidad política, una apropiación deliberada de una doctrina de corte nacionalista y pro-liberal muy oportuna en la coyuntura política contada en la novela. El discurso coloca al Presidente en una situación propicia para su elección en la directiva del Partido, pero provoca la separa-

Annexe 25 : table des matières de l'essai *Postpoesía* d'Agustín Fernández Mallo.

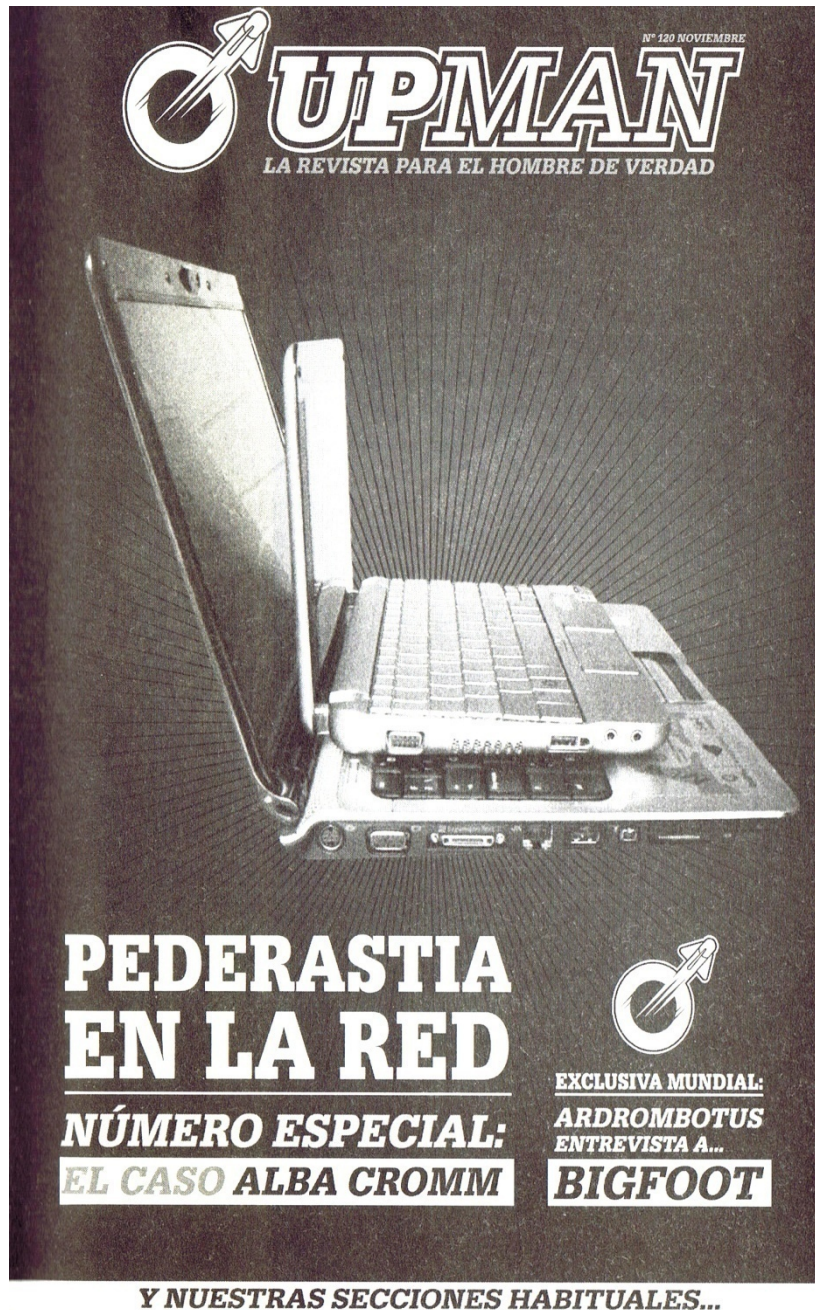
cartografía

[-1] aclaración previa. el huevo lógico, 11

- [0] núcleo, 17
 - [0.0] demo teórica, 18
 - [0.1] demo práctica, 22
 - [0.1.0] artes plásticas, 22
 - [0.1.1] poesía, 25
- [1] por qué ante todo pragmáticos, 33
- [2] metafísica del chicle, 41
 - [2.0] a qué llamamos «poesía ortodoxa», 41
 - [2.1] la tradición como mito, 44
 - [2.1.0] la condición poético-cristiana, 50
 - [2.2] las dos familias, 53
- [3] cultura postliteraria, 75
 - [3.0] órbitas, 75
 - [3.1] ¿qué queda de la oralidad?, 84
 - [3.2] el Centro de Tiempos, 88
- [4] extrarradios, 93
 - [4.0] postpoética como encuentro de extrarradios: Deriva Postpoética, 93
 - [4.1] el residuo y el extrarradio, 105
 - [4.2] colisiones en los extrarradios, 119
 - [4.2.0] acceso aleatorio a listas, 120
 - [4.2.1] muerte del autor: falsacionismo, 126
 - [4.2.2] cruce de sintaxis, 129
- [5] los nuevos métodos médicos de diagnóstico por imagen como metáfora de la postpoética, 133
- [6] postpoética como red alejada del equilibrio, 141
 - [6.0] poesía ortodoxa como red cerrada, 145
 - [6.1] poesía postpoética como red abierta, 149
- [7] teoría de redes, 153
 - [7.0] generalidades, 153
 - [7.1] componentes de la Red Poesía Ortodoxa y de la Red Poesía Postpoética, 159
- [8] la formación del poema en términos de atractores, 165
- [9] Rizoma, 173

adenda, 183

Annexe 26 : reproduction de la page 9 d'Alba Cromm.



UPMAN
LA REVISTA PARA EL HOMBRE DE VERDAD

Nº 120 NOVIEMBRE

**PEDERASTIA
EN LA RED**

**NÚMERO ESPECIAL:
EL CASO ALBA CROMM**

**EXCLUSIVA MUNDIAL:
ARDROMBOTUS
ENTREVISTA A...**

BIGFOOT

Y NUESTRAS SECCIONES HABITUALES...

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Manuel Barcino Sensi (Langreo, 1967). Es crítico y traductor. Ha publicado *La autobiografía en marcha de Ana Rosa Quintana* (Temas de Hoy, 2008) y ha traducido a Celan y Hölderlin.

Guillem Clarasó Forment (Lleida, 1981). Autor de *Diades* (Edicions 62, 2007) y *Persones valentes* (Valmelló, 2010, Premi Ciutat de València de poesía).

René Deloneon (Amiens, 1937). Filósofo célebre en Francia por sus habituales polémicas contra lo que llama la "filosofía muerta", aquella que no tiene en cuenta los cambios producidos por la sociedad de la información. *Tecnoapologie* (Torouver, 2001), su libro más famoso, aparecerá en castellano en diciembre via Galaxia Gutenberg.

Vladimir Fogwill Carpio (Buenos Aires, 1949). Es profesor de Redacción Literaria en la UNAM, después de haber sido desterrado de Argentina por actividades pesimistas. Ha publicado la novela *Pero no más* (Amorrortu, 1995), *Corra, Lito* (Andrés Bello, 2001) y *Mar Adona* (Elóisa Cartonera, 2008).

Yolimar Ford-Echeverría (New York, 1988). Es poeta y narradora; ha publicado *La Antigua York y otras historias* (Farrar, Straus & Giroux, 2009) y el poemario *Dame la silver, brother* (Arco Press, 2008).

Corinda Gastetti (Rosario, 1952). Es profesora en la Universidad del Mar del Plata (Argentina). Experta en Literatura Hispanoamericana, su último libro es *Hitos y Ritos. El elemento teológico y la serie B en la narrativa de Rodrigo Fresán* (Paidós, Buenos Aires, 2010).

Mariénbad González de Varnés (Chantada, 1976). Ha escrito dos libros de poesía en gallego, el último de los cuales es *Muñeira triste* (Xerais, 2005) y trabaja como redactora en *La voz de Galicia*.

Manuel Grisondo (Terranova, 1990). Es un jovencísimo escritor que intenta terminar *Económicas* y su primer poemario, *Renta fija*, mientras se distrae leyendo novelas.

Álvaro Guerra (Madrid, 1965). Estudió arquitectura aunque trabaja como detective privado en Oviedo. Ha publicado algunos relatos en revistas especializadas y un artículo académico sobre el *Quijote*.

Jonathan Harker (Exeter, 1960). Es un abogado y viajero inglés enamorado de la cultura española y actualmente residente en Ronda. Ha publicado diversos libros sobre cultura hispánica, como *Sangre y arena* (Oxford University Press, 1999) y *Té amaré después de la muerte* (Devenir, 2008).

Berta Herthausen (Bremen, 1947). Es Profesora Titular de Teoría de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid y compositora. Ha estrenado la ópera *Oprah* en el Kunsthalle de Viena y ha publicado la monografía *El miedo es el masaje: entretenimiento y pánico en las series de TV estadounidenses* (Debate, 2005).

Lorenzo Ibaterra (Ibiza, 1978). Es autor del libro de cuentos, *Atmósfera Cero* (Pre-Textos, 2010), y dirige piezas de teatro de mimo para Radio Mallorca.

José Jardiel Duque (Valladolid, 1945). Es profesor de Hermenéutica y Teoría de la Literatura en la Universidad de Laussane. Ha publicado *Las imposturas de las imposturas intelectuales* (Cendeac, 2000), *El hijo de Wittgenstein* (Ceres, 2004) y *El giro publicitario. Estrategias de persuasión en la filosofía televisada* (FCE, 2007).

Valerio Lanzanotti (Milán, 1971). Es Catedrático de la Universidad de Trieste y escritor. Ha publicado los poemarios *Donatello* (2003) y *Niente* (2005), y el ensayo *Della falsificazione artistica* (Bompiani, 2006). En la actualidad trabaja como profesor invitado en la Universitat de Girona.

Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970). Es autor de algunos libros. También es autor de todos los textos incluidos en este número de *Quimera* (exceptuando el cómic, realizado con el dibujante Carlos Maiques) y creador de casi todos los colaboradores citados en esta página y de algunos de los libros (inexistentes) que se reseñan en El Quirófano.

Xavier L. Moreno (Madrid, 1975). Es crítico literario y productor televisivo. Su último libro publicado es el ensayo *La iglesia católica. Retransmisiones religiosas en la era global* (Sigüeme, 2004).

Lázaro Ramos Prieto de Paula (Santiago de Compostela, 1922). Es crítico literario y profesor universitario. Ha publicado la plaquette *Los amigos de mis amigos son mis amigos* (Urania, 1987), y el ensayo *La poesía española contemporánea: una normalización necesaria* (Universidad de Almería, 2007).

Manuel Oiso Luna (Cáceres, 1971). Es artista plástico y poeta. Ha expuesto en el Centro de Cultura Cacereña Básica (CCCB) la muestra *Reticencias*, compuesta por poemas pintados en acrílico sobre rostros humanos.

Dionisio Walter Oros (Mar de Plata, 1968). Es poeta, autor de *Quadrumpedunque reoladad* (Varstit, 2005) y *Lejania* (Bajo la Luna, 2010) y constructor aficionado de autómatas.

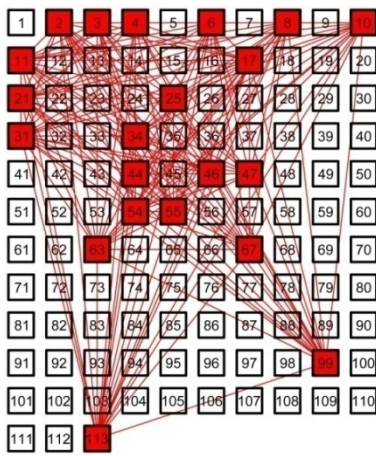
Julio Ortega y Gasset (Caracas, 1948). Matemático y logopeda, ha realizado diversas prácticas artísticas y literarias, incluyendo performances, recitales de *spoken word* y poesía holográfica. Trabaja diseñando animales artificiales en el Centro Eduardo Kac de Investigaciones Biológicas de Río de Janeiro.

Germán Sierra (La Coruña, 1960). Es novelista e investigador neurocientífico. Su última novela hasta el momento es *Intente usar otras palabras* (Mondadori, 2009).

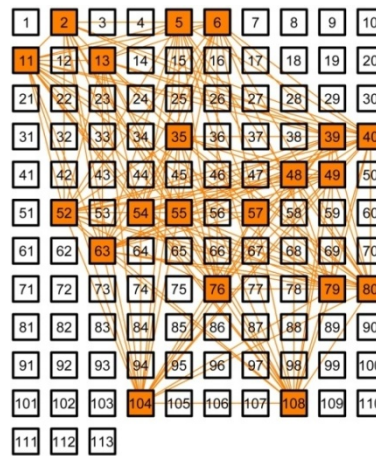
Damián Tabarovsky (Buenos Aires 1967). Es traductor, escritor y editor. Sus últimas novelas son *La expectativa* (2006) y *Autobiografía médica* (2007), ambas publicadas por Caballo de Troya.

Hans Völlenkrisberg (Groningen, 1955). Es profesor de Filosofía en la Universidad de Ámsterdam. Ha publicado *Éticas limitadas en el pensamiento de Ernst Bloch* (Flick, 1990) y *Contra Jürgen Habermas: el proyecto agotado de la Modernidad* (2002).

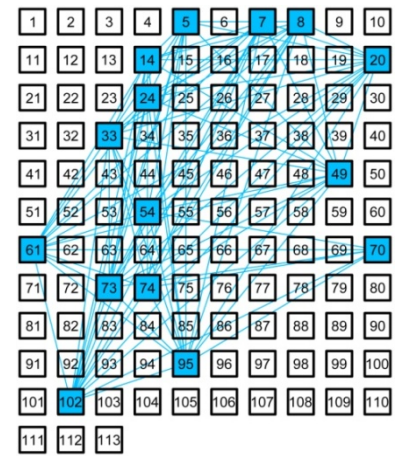
Annexe 28: représentations graphiques de la structure réticulaire de *Nocilla Dream* d'Agustín Fernández Mallo.



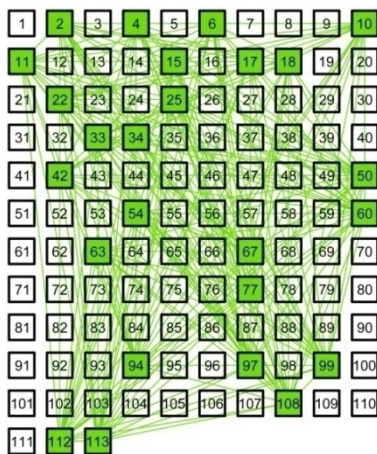
CHAUSSURE



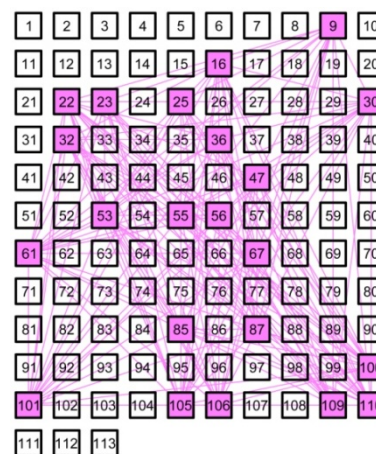
DÉSERT



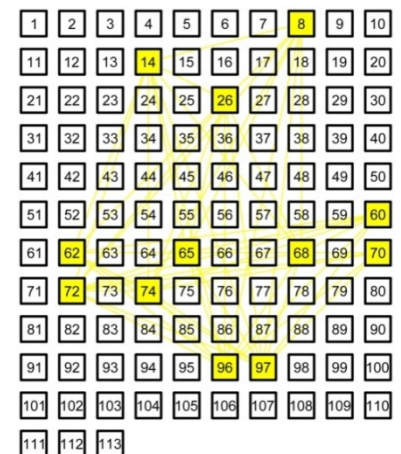
OBJETS TROUVÉS



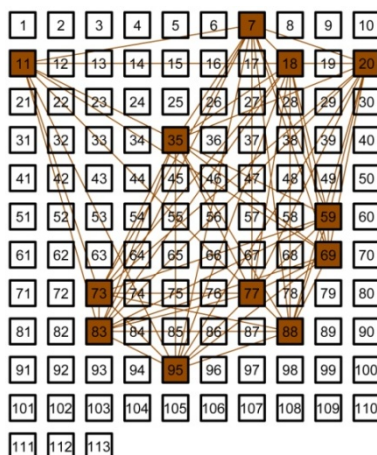
ARBRE



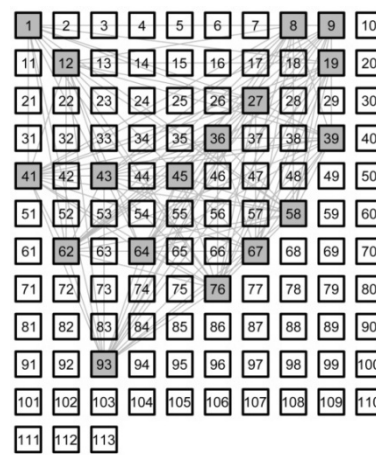
SCIENCE



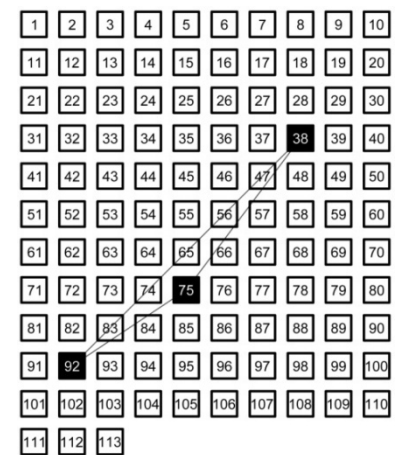
ART CONCEPTUEL



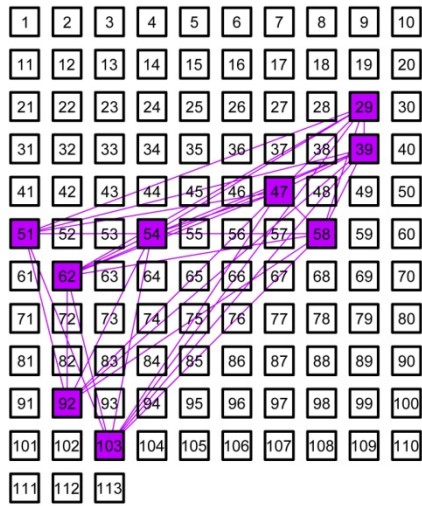
HOTEL



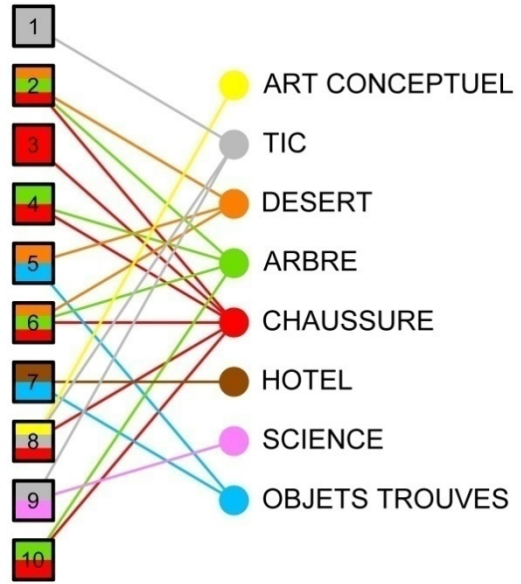
NOUVELLES TECHNOLOGIES



CINÉMA

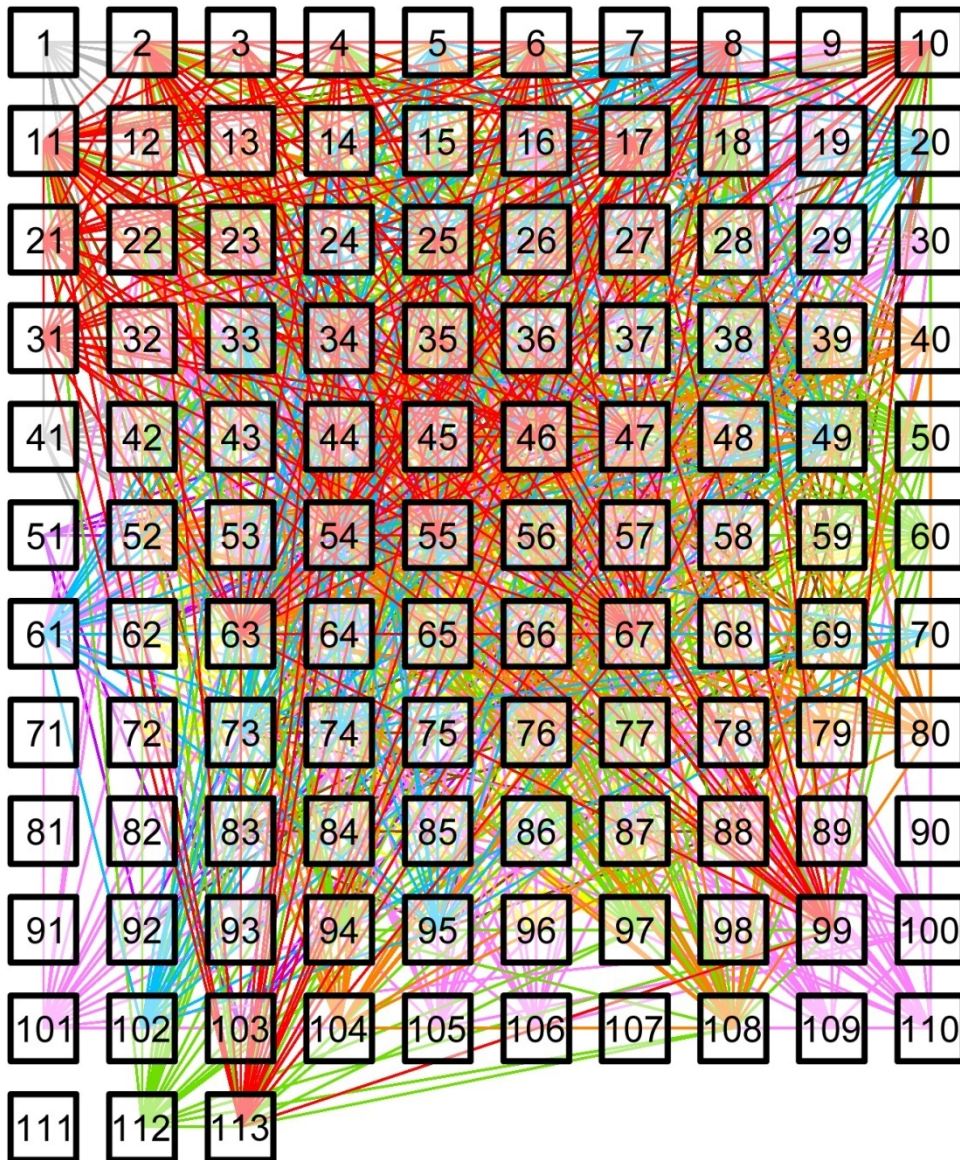


MICRONATION



EXTRAIT MAILLAGE RETICULAIRE

MAILLAGE RETICULAIRE COMPLET



Annexe 28: tableau récapitulatif de la présence iconographique dans le corpus d'étude.

Œuvres	Nombre d'images	Nature des images
<i>Circular 07</i>	×	×
<i>Alba Cromm</i>	11	Publicités (44, 65, 88, 90, 207) Photos (98, 99, 154, 220) Reproduction carnet (140) Couverture magazine (9)
<i>Nocilla Dream</i>	1	Carte
<i>Nocilla Experience</i>	×	×
<i>Nocilla Lab</i>	10	Cartes (83) Captures d'écrans (130,131,132,133) Bande dessinée (169-178)
<i>El hacedor (de Borges), Remake</i>	25	Photos (60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,71, 75, 79, 81, 82, 101, 103) Photos non auctoriales (61, 63) Cartes non auctoriales (78, 82, 59) Photogrammes non auctoriaux (83, 84, 85, 86, 87, 98)

Le 16 Juillet 2011 au café *Caixa Forum* à Madrid.

1. En sus libros, y en particular en *Alba Cromm*, las fronteras entre lo virtual y lo real se esfuman, y pasa lo mismo con las fronteras genéricas y físicas de la novela, que se prolongan más allá del libro.

¿No le parece que tender hacia formas tan híbridas, fluidas y heterogéneas puede representar un riesgo en cuanto a la disolución de la novela?

Vicente Luis Mora: Esto precisamente es el objetivo. La dilución de la novela y la disolución de las formas genéricas. A mi me interesa la transversalidad en todo; el conocimiento, la literatura, en todas las ramas de la vida. He publicado poemarios que tenían ensayos y microcuentos. He publicado ensayos que tienen poemas como *La luz nueva*. He publicado libros que tienen todo como *Circular* que tiene microensayos, poemas, microcuentos, cuentos, aforismos, haikus y casi todas las formas que se te pueden ocurrir dentro de un libro. De hecho *Circular* es la obra quizás donde es más clara la voluntad de borrar esta distinción entre las fronteras.

Y en el caso de *Alba Cromm*, me interesaba romper las fronteras del libro porque *Circular* es un libro que se puede leer de un tirón; comienza en la primera página y termina en la última, o en otro orden. *Alba Cromm* es una forma de literatura expandida. Para leer *Alba Cromm* el lector tiene que utilizar blogs, para leerla entera. El lector si lee el libro lee una parte, pero si explora el blog de la propia Alba o si explora el blog del reportero Ramírez aparecen más cosas. No quiero decir tampoco que haya una parte sustancial digamos de la novela que está fuera pero por ejemplo la problemática de Alba con Kosovo está más presente en el blog que en la novela. En la novela se acuerda del trauma de ello, pero su pensamiento digamos político o sus reflexiones sobre el futuro de Kosovo están en el blog. Entonces el que quiera leer la novela entera tiene que consultar los blogs. Es una obra hipermedia o transmedia según Antonio Gil. Dice que *Alba Cromm* es la primera novela transmedia española porque necesita dos o mas medios para ser leída. Luego ya ha aparecido la de Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges), Remake*, que es transmedia también. Es más transmedia que la mía porque tiene por ejemplo imagen dinámica mientras que la mía tiene imagen estática.

Todo lo que es “trans” me interesa. La transversalidad, transmedia, lo transfronterizo, es algo que me obsesiona porque creo que la realidad es así.

Circular ahora está en una nueva fase en la cual incluso está empezando a abandonar Madrid. Antes estaba como territorialmente limitado a Madrid, bueno un poco de Córdoba. Pero ahora ya está abandonando Madrid y España. Y se está abriendo primero a Estados Unidos y luego va a haber una parte entera nueva que se llamará *Derb* que en árabe significa *cul de sac*. Es una parte que sucede por completo en Marrakech y que termina con una disolución de las fronteras del sujeto, del que está contando.

Lo genérico hace siempre referencia a lo que decía Kristeva. El género también es un género identitario, sexual incluso. Me interesa una literatura que sea capaz de permeabilizar géneros diferentes, sexualidades diferentes (diferentes a la mía también) espacios diferentes tratar los espacios como si fueran personas y personas como si fueran espacios.

Todo está dirigido a borrar, mezclar, confundir los estándares preconcebidos, es mi objetivo principal. Demoler, destruir la idea de frontera. Porque mi vida es un continuo violar fronteras con papeles, con permisos legales y con visado pero lo que me interesa es el movimiento. Entonces hay una preocupación mía, personal que se trasluce mucho en mi obra. Palabras como translucir, trascender, transitar son palabras que son esenciales para mi trabajo.

2. Los rusos y la vanguardia de principios del siglo XX también luchaban contra los géneros porque decían que reproducía la jerarquía de clases. Sus libros son muy diferentes de obras de autores españoles como Isaac Rosa o Belén Gopegui, por ejemplo. En sus textos no hay referencias claras al pasado de España o un discurso que se relaciona con alguna línea política.

¿Esto significa que desaparecieron las ideologías y los grandes relatos o que hoy existe otra forma de comprometerse, otra forma de enfrentarse a la realidad?

VLM: Yo creo que mi literatura es muy política. *Alba Cromm* es una distopía. Y la distopía es el único género literario que es político por naturaleza. El único que plantea en su esencia una crítica general a la sociedad. La novela realista puede ser política, comprometida o puede no serlo. La novela épica puede ser comprometida políticamente o puede ser un escapismo historicista. El único que siempre es político es la distopía. Es un género que me interesa mucho. Publiqué un artículo sobre distopías en la universidad de Salamanca y sobre el hecho de que muchos autores españoles y latinoamericanos estamos volviendo a la distopía precisamente para dejar entrever este descontento, esa rabia contra algunas cosas de esta sociedad. Entonces hay como dos formas de llevar a cabo un compromiso. Una es hacerlo explícitamente, como lo pueden hacer Isaac Rosa o Belén Gopegui, pero hay una implícita. Lo que me interesa son las cargas de fondo. Presentar una cosa como si fuera una realidad concreta cuando en realidad es otra y la carga de profundidad está soterrada, oculta debajo. Y creo que esto es una forma muy política de hacer las cosas. Lo que pasa es que es sutil, no es obvia ni explícita. Pero yo quiero que la gente piense, que el mensaje le llegue de una forma inconsciente. Es mi preocupación. La gente puede leer *Alba Cromm* como una novela negra, de hecho en algunas librerías la han colocado como una novela detectivesca. Pero no lo es para nada, no era mi intención. Ni siquiera conozco bien el género. Lo leí de chico, Leblanc, Conan Doyle, Edgar Allan Poe. Pero dejé de hacerlo. Incluso los que la lean como policiaca al final se quedan con la sensación de que la policía ha fracasado habiendo puesto todos sus recursos técnicos siguiendo el protocolo para cazar a Nemo. Pero no entienden la magnitud del problema que es el mal que hay en la sociedad que llega ya a tal nivel que un niño de manera inconsciente es capaz de sentirlo y de reproducirlo. Es lo terrible de *Alba Cromm*: que haya un niño que, debido a su inteligencia y sus habilidades informáticas sea el canal, absolutamente inocuo e inocente, por el cual el mal que le viene de la sociedad es devuelto a través de él, como si fuera una especie de espejo. Nemo tendrá

13 o 14 años y según la legislación española no puede ser castigado. Sin embargo, es el mal absoluto pero es inocente porque a lo mejor ni siquiera se da cuenta de lo que está haciendo. Lo único que hace es recibir el mal y proyectarlo, expulsarlo. Para mí, esto me parece una crítica devastadora de nuestra sociedad, lo que pasa es que no todo el mundo lo ha visto. De hecho recibo mails de personas que me piden que les explique el final, me dicen que lo que querían era que Alba se escapara con Ezequiel o que Nemo fuera un delincuente guapo y tuviera 40 años y se enamorara de ella. Y no lo puedo decir pero esta gente no ha entendido la novela. Porque piensan que es un relato de amor, de detectives y que al final el policía se escapa con el bueno o con el malo. No tiene nada que ver con esto porque el tema es el mal de la sociedad. La corrupción ética de nuestra sociedad. Hay gente que lo ha visto muy bien pero otras personas que están acostumbradas a Dan Brown y *Alba Cromm* no va por allí. Pero es el riesgo cuando dejas un final tan abierto. Como lector no me gusta cuando me explican las cosas. Mis autores favoritos son los que no pierden el tiempo explicando las cosas. Uno de los maestros es Kipling. Los cuentos de Kipling de corte sociológico, no los que pasan en la India. Son una obra maestra porque no cuentan nada, cuentan una historia pero el trasfondo lo tienes que deducir. Hay que atar cabos, hay que unir piezas, esa es la literatura que me interesa.

Entonces en *Alba Cromm* hay un primer nivel de lectura superficial, que es como un *thriller*. Pero *Alba Cromm* tiene un segundo nivel de lectura que es el de la distopía política y el tercer nivel sería para los especialistas de Leibniz. Y hay otro nivel de lectura tecnológico. Son como capas superpuestas.

Lo que estoy haciendo ahora es así. Aparentemente es una novela para adolescentes pero es una novela filosófica, de crítica tecnológica, y es una novela pornográfica que ningún adolescente se va a dar cuenta de que lo es.

3. En sus textos y en particular en Circular 07, hay muchas referencias a otras disciplinas como el arte contemporáneo o la arquitectura. Y no solo son meras alusiones sino adopción de ciertas temáticas y formas.

¿Piensa que el contacto, el diálogo con estas esferas artísticas puede acercar el texto a una obra plástica, y que podemos entrar en sus textos como entramos en una exposición de arte?

VLM: Hay una serie de autores españoles e hispanoamericanos que estamos haciendo al revés lo que hicieron artistas conceptuales en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Ellos se acercaron al texto desde la plástica, nosotros nos estamos acercando a la plástica desde el texto. Y estamos justo en el mismo punto. Me puedo sentir más próximo a la obra de Dan Graham, un artista conceptual norteamericano por ejemplo que a la obra de Javier Marías o a Ray Loriga. Dan Graham tiene una obra que se llama poema esquema (*Poem schema*, 1966) que era un texto que se publicó en varios periódicos a la vez y había que leer varios periódicos para leerlo entero. Me he enterado de eso después de hacer *Circular*, de hacer *Alba Cromm* y después de hacer lo de *Quimera*, pero eso de que tengas que leer en varios medios para llegar a la misma conclusión. Considero que tengo más antecedente a Dan Graham que a Camilo José Cela o a Torrente Ballester que son dos antecedentes muy valiosos para mí, que respeto mucho pero que me han influido mucho menos. Es otra forma de traspasar las fronteras, más allá de la frontera entre géneros, la diferencia entre arte y literatura es

otra frontera que combato. Es una de las pocas cosas con las que puedo estar de acuerdo con Aristóteles, es que cuando habla de poesía habla de todo el arte. Entonces en ese sentido yo me siento poeta. Considero que un día estoy haciendo textos, otro día estoy trabajando con la imagen – incluso en *Nova* hay un poema que se llama las *demoiselles d'Avignon* y reproduzco el cuadro al lado del texto –, otro día estoy diseñando una exposición falsa y en *Alba Cromm* hay una. Esta parte de *Alba Cromm* es una crítica a la hiperretórica que a veces abunda en exposiciones. En todos mis libros hay algo visual, en este sentido me siento artista. Y estoy trabajando cada vez más en esas formas.

4. Nicolas Bourriaud habla de “semionauta” que es “un creador de trayectoria dentro de un paisaje de signos”, ¿esta figura le parece corresponder a su práctica creativa?

VLM: Se parece a la “semioesfera” de Lotman, un semiólogo que inventó la semioesfera. Y Bourriaud dice lo mismo cuarenta años después. Lo que hace Bourriaud es coger dos o tres cosas y ha hecho una cosa muy vendible, superficial y sospechosa. Me interesa este concepto de poesía en el sentido amplio. La poesía como una especie de arte en general del cual músicos, escritores, pintores, escultores, son parte. Hay pintores como Picasso que han hecho escenografía para teatro, que han hecho poesía. Alberti era poeta y hacía cuadros estupendos. Ha habido muchos artistas que han sido polifacéticos y a mi me gusta este tipo de artista. Mi plástica es más bien relacionada con la fotografía y el montaje pero hay otra parte del arte que he trabajado mucho que es la de la performance. Para mí, el número 322 de Quimera es una performance textual. Va dirigido a provocar un caos en el sistema. Una revista de veinticinco años que de pronto presenta como verdadero algo que es falso, totalmente ficticio y que se inserta en el sistema sin que casi nadie se de cuenta. Me parece una intervención en lo real. Es como cuando un artista interrumpe en la calle y hace algo allí que no estaba previsto. Intervenir de una forma artística. Estoy trabajando en el guión de otro tipo de performance en la cual estaría yo con una imagen que se proyectaría en mi espalda y con la que dialogaría y tocando la guitarra eléctrica. Hay una frase de Georges Steiner. Tengo muchos problemas con él porque lo veo como muy anticuado, anacrónico, religioso pero aprendo mucho porque me obliga a reaccionar, como Harold Bloom, lo leo mucho porque me obliga a responder. La frase es “los campos vallados son para el ganado” y no soy una vaca. Me reservo el derecho a hacer fotos, tocar la guitarra, video, si lo considero interesante.

5. Decía que se sentía más próximo a la obra de Dan Graham que a la de Javier Marías. Una circulación acelerada de los productos culturales ha permitido que los creadores tengan referencias tanto nacionales como internacionales, de la alta como de la cultura popular.

¿Considera que vamos hacia una literatura globalizada y estandarizada o más bien mestiza y abierta?

VLM: Hay de todo. Hay literatura que se sigue escribiendo como si no hubiera sucedido nada. La novela tardomodernista (Javier Marías) o posmodernismo blando (Enrique Vila Matas) que triunfa. Es legítima pero hace como si nada hubiera sucedido. Luego están los que se dan cuenta que las cosas están cambiando y han hecho

forzadamente una literatura globalizada que ha acabado siendo un lugar de total anonimia y falta de referentes como Saramago por ejemplo que hizo una novela en la cual no hay localización de forma que cualquier lector en cualquier parte podría entender. Es una novela atópica. Se han pasado porque creen llegar a todo el mundo y en realidad no llega a nadie. Y luego hay la literatura “glocal”. Es una literatura que es consciente que los tiempos han cambiado pero a la vez mantienen algunas manifestaciones de lo local. Por ejemplo, en el habla idiomática, en las referencias espaciales o históricas, en el comportamiento de los personajes su comida, sus costumbres aunque no diga de donde son pero te das cuenta de que son argentinos, colombianos, españoles. Hay localidad en los imaginarios de esas novelas pero al mismo tiempo son novelas que suceden en varias partes del mundo al mismo tiempo. Acabo de leer un libro, *Breve teoría del viaje y el desierto* de Cristian Crusat, y otro de Marina Perezagua en la que cada historia está situada en un lugar diferente. Globales porque el autor ha prescindido de su propio espacio ubicándose en otros sitios pero locales porque hay un trabajo de documentación, de ambientación realistas. Otro ejemplo sería el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo con el palacio del parchís Rusia, Norte América, desierto de Albacete,... Las ambientaciones son casi todas creíbles. Pero a veces el autor no ha estado en estos lugares. Por ejemplo uno de los primeros relatos de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* es una adaptación literaria de la primera escena de una película de David Lynch *Inland Empire* y la segunda parte era de un web de un artista que había encontrado en Internet y que casi había reproducido. Agustín Fernández Mallo usa mucho la apropiación que también es otra forma de arte conceptual de los años setenta.

En la obra de Agustín y la mía hay un montón de conexiones y de parecidos. Lo veo así: hay un iceberg enorme de hielo transparente. Por un lado está Agustín y por el otro estoy yo. Su lado es el de la ciencia. El va con una piqueta subiendo de las ciencias hacia el lado de las humanidades. Y yo, con otra piqueta, voy de las humanidades hacia la ciencia. Y entonces en algún momento nos cruzaremos. Tenemos muchos temas comunes. Eso me pasa también con Javier Moreno, con el tenemos en común el interés por la filosofía. Es un campo en el que estamos trabajando los tres desde puntos de vista diferentes: arte, literatura, ciencia – para Agustín – y filosofía – para Moreno –.

Pero para volver a la literatura “glocal”. Puedo decir que *Circular* se está universalizando convirtiéndose en “glocal” porque hay piezas que están en París, en Alemania, en Nueva York, otras en Albuquerque y una parte entera en Marrakech. También hay cuentos en México, en Perú, en Colombia. Es que adonde voy escribo. Algún día a lo mejor será como el atlas de Borges pero hecho de verdad en los países en los que he estado y en algunos en los que no he estado. Incluso en un momento dado tenía la idea de visitar todos los pueblecitos que se llaman Madrid en Estados Unidos. También estuve en Madrid, Nuevo México, y hay un cuento ambientado allí.

6. Se refirió al concepto de apropiación hablando de la narrativa de Agustín Fernández Mallo. Es una técnica que usted también usa en Circular 07 en el que reproduce citas, artículos enteros.

¿La dilución del concepto de obra original no implica para usted la difuminación de la figura del escritor, del autor tal y como la conocimos hasta hace poco tiempo?

VLM: Para mí es un tema complicadísimo porque le dediqué una tesis doctoral y todavía no tengo respuestas. Estuve once años investigando sobre el sujeto y la autoridad. La originalidad existe, o sea yo no creo en toda esa gente que dice que todo está ya hecho. Puede haber algunos antecedentes. Por ejemplo en 1990, era absolutamente imposible hacer un viaje tecnológico en un sistema de telepresencia virtual como ha hecho Agustín en su último libro. Por lo cual es una cosa totalmente nueva. Algunas de las cosas que he hecho en *Alba Cromm* o en otros libros no tienen antecedentes tampoco. El artista tiene que abrir umbrales y puertas. Es parte de mi desafío y por eso los autores que siempre me han gustado son los experimentales: Góngora, Cervantes, Mallarmé y todos estos autores que dejan a los de su tiempo como anacrónicos. Antes de las *Soledades* de Góngora, era imposible que existiera, antes de Cervantes *El Quijote* no podía existir, antes del *Ulises* de Joyce nadie estaba tan loco, y antes de Mallarmé la página era un espacio blanco, Mallarmé lo convirtió en un campo de batalla. Ese tipo de saltos son como la aparición de la rueda. Lo que pasa es que la gente valora más la ciencia porque tiene una explicación práctica, pero no sé, a mí me ha cambiado la vida.

Cuando alguien da ese salto no puede quedarse en el anónimo porque hay una especie de fuerza creativa que se impone a los demás. Y esto no puede pasar desapercibido. Esta originalidad por suerte o por desgracia suelen tenerla autores concretos. Pensar que el arte no debería tener autor, ¿qué supone? El sacrificio de esas personas, es imposible porque la potencia de lo que hacen va a ser tal que va a destacar. Se va a imponer por sí solo.

Cuando un artista participa en una obra colectiva, agrega una parte, no una obra entera y entonces tiene que renunciar a la autoridad. He hecho una obra de teatro con Javier Fernández y sé que el proceso de creación es totalmente diferente porque estás buscando el punto de encuentro con la otra persona y no estás buscando como llegar al máximo en esa obra sino crear un espacio común de trabajo.

Pero como sigo teniendo dudas, he dicho todo esto pero también creo en una obra anónima potente. El número de *Quimera* no está firmado. Hay gente que nunca va a saber que es mía y va a pedir en una librería alguna obra falsa reseñada. Esto fue para mí tan fascinante, ha liberado muchas cosas en mí. La parte de *Circular* que sucede en Marrakech va precisamente sobre esto, es un intento de desaparición del sujeto que vienen de un par de experiencias que he tenido en Marruecos que me han hecho acceder a una suma de realidades que no sabía que existiera, como una especie de anulación budista del yo. Y no es casual que fue durante esa época cuando escribiera ese *Quimera*. En *Construcción* ya estaba tachado el yo – de lo que habla Derrida – pero nunca lo había llevado a la práctica y quería mostrar literariamente esa liberación del yo. La forma obvia es a través de la anulación de la autoría, por eso el anonimato o la utilización de pseudónimos, pero el yo siempre acaba apareciendo, porque no pude resistir a hacer esta reseña durísima contra mi libro, era una broma y una manera de sugerir que pudiera ser el autor o alguna persona que me conoce. Pero algunos lo captaron porque se dijeron que solo Vicente puede tener tan mala hostia contra él mismo. Entonces cuando intenté desprenderme del yo del todo, no podía evitar que algunas de mis fobias acabaran transparentando. Pero el proceso de despersonificación es muy complicado porque tengo la impresión de que nunca

podremos liberarnos del yo que hay atrás. Y de otro lado es normal, porque es la forma por la cual accedemos a la percepción y al mundo.

7. En sus ensayos – La luz nueva o Singularidades –, desarrolla la idea según la cual la mayoría de los narradores españoles no se enfrentan al mundo actual y pasa lo mismo con los críticos y los universitarios que siguen estudiando el canon sin cuestionarse sobre otras maneras de hacer literatura, como “la pangeica”.

¿Pero esta voluntad rupturista no sería en realidad la continuidad de otra tradición, la de los que se empeñaron en deconstruir la norma establecida?

VLM: Pangea no es una estética. Es una categoría sociocultural. Intenta reproducir las formas actuales de conocimiento del mundo en la escritura sin aludir, sino reproduciéndolas. Un tardomoderno dice que Mariano escribió un mail a Jacinto. Un postmoderno pegaría el mail dentro de un párrafo. El pangeico es el que escribe el mail poniendo “remitente”, “destinatario”, “hora”, “asunto” y luego pone el cuerpo del mensaje. Reproduce las formas de los medios de comunicación de masas, lo traslada tal cual a la página. Pangeico sería la reproducción digital de imágenes sin comentarios. Javier Marías en *Fiebre y lanza* reproduce algunas imágenes de la guerra civil y las comenta. Un autor pangeico sabe que las imágenes hablan por si solas. No pierde el tiempo hablar por la imagen. Hay un grupo de gente como Sebald, Javier Marías y otros que tienen una formación tardomoderna y que meten imágenes en su obra pero son ilustraciones. Un escritor pangeico utiliza la imagen con una perspectiva totalmente diferente. No quiere ilustrar nada, quiere explicar a través de la imagen. Mario Bellatín lo dice muy bien en una frase que incluyo en mi libro: “yo utilizo la cámara fotográfica para mis libros pero cuando utilizo la cámara soy escritor no fotógrafo”. Y Bellatín de este punto de vista es un autor pangeico. Hay una literatura pangeica, dentro de la cual hay unos *afterpop*, y unos *mutantes*. Pero Bellatín no tiene nada que ver con eso, es un peruano nacionalizado mexicano que no tiene nada que ver con nosotros, el tiene como 10 años mas que nosotros. Carlos Label, que es chileno, igual que Leonardo Valencia que es ecuatoriano, en fin, una serie de autores en esa orbita. En algunos casos, han publicado antes que nosotros. Y luego cuando empiezas a investigar te das cuenta que hay un cosmos de escritores de lengua española, inglesa o francesa.

Todo esto es una cosa de época y no una cosa española contemporánea. Lo que pasa es que el grupo que lo ha defendido más es el nuestro – cuando formaba parte de él. Los norteamericanos van de francotiradores, van por su cuenta. El grupo español de los mutantes es importante porque son los primeros que se hicieron conscientes de lo que estaba pasando. ¿Por qué en España? No lo sé. Quizás porque somos la primera generación que vive en una España abierta, con las becas Erasmus. Ninguno de nosotros ha hecho Erasmus pero todos hemos viajado mucho, hemos estudiado fuera o tenido experiencias laborales, leemos en inglés, lo que es un medio para acceder a otra literatura.

Entonces Pangea es una inscripción sociocultural. Muchos artes se cruzan y la literatura pangeica es como diseño de textos. Y a veces recurrimos a colaboradores. *Circular* lo maqueté yo mismo pero para el diseño de *Alba Cromm* me ayudó mi amigo de Caravan porque *Alba Cromm* requería un nivel al que no llegaba. Por ejemplo el anuncio Sphere es idea mía pero quería que pareciera una revista de verdad,

profesional. Al principio quería hacerlo con el formato de una revista pero era carísimo. La editorial lo estuvo pensando muy seriamente pero había muchos problemas de distribución, el empaquetado para el envío de libros no cuadraba en las cajas en las que se iba a meter para enviar. Entonces hicimos algo que parezca una revista pero que respetara también el espíritu reconocible de la editorial. Me prometieron que un día casaran una edición limitada que sea de verdad una revista.

Alba Cromm y el 322 de *Quimera* son obras complementarias. Un libro que se convierte en revista y una revista que se convierte en un libro. El 322 es un libro de ficción. Hay veintidos personajes que tienen su forma de escribir, de reseñar. Y luego están otras ficciones que son los microcuentos porque la novela que me invento es como un microcuento. Los poemas que están citados de algunos libros de poemas son todos escritos al efecto. Me he inventado un poeta ficticio que tiene sus poemas, es un personaje también. Es como una novela compartimental con personajes yuxtapuestos. Para mí es una mezcla de ensayo y de ficción con lo cual para mí es un libro, una obra más que incluyo en mi biografía.

A mí me interesan los autores que rompen con algo y que intentan adelantar, no quiere decir que sean futuristas no anticipatorios. Se trata de meter otras temporalidades dentro. Me identifico un poco con los futuristas rusos, no con los constructivistas, y con la gente del Sahum ruso que era otro grupo diferente que intentaba mediante la reproducción de sonidos crear realidades en la mente del lector. Es una cosa que intento con mi poesía. Pero toda la gente que rompe con la estética de su tiempo para proponer formas diferente de ver la realidad y de reproducirla estéticamente. Si hay una tradición de rompedores, pues es la única que me interesa. Góngora es un buen ejemplo. Sus *Soledades* estuvieron dos siglos sin estudiarse hasta que lo recuperó la gente del 27. Me interesa la gente que llega al arte de su tiempo y que dice: esto no es suficiente, ni políticamente, ni éticamente, ni artísticamente. Entonces yo me quiero quejar, quiero protestar porque quiero que haya más cosas en mi tiempo. Ese es el espíritu que me interesa.

Le 21 mai 2012 au café *Hotel de las Letras* à Madrid.

1. En la mayoría de sus textos, sus personajes evolucionan en dos tipos de espacios; los espacios vacíos (desierto de Nevada, islas, alrededores de una central nuclear) y lo que el sociólogo Marc Augé llama no-lugares (hoteles, aeropuertos, tejado de un rascacielos). El enfoque común entre estos dos tipos de espacios sería una exploración de lugares periféricos, fronterizos o marginales.

¿Le parece que estos lugares reflejan cierta condición urbana o periurbana actual o es más bien una elección estética parecida al “escenario desertificado” (Michele Mancini) que aparece en las películas de Antonioni?

Agustín Fernández Mallo: Empezando por el principio, el espacio vacío es algo que me atrae, me interesa desde un punto de vista estético, pero también desde un punto de vista conceptual. A mí siempre me ha interesado la poesía mística, o los lugares inorgánicos. Aquello donde el vacío parece que es una forma de vida, una forma más. Tiene mucho que ver con la poesía mística, pero también tiene que ver con la poesía japonesa *haiku*. Esa forma de despojamiento.

También me interesa como físico, el concepto de vacío en física es fundamental. Ya se sabe que desde un punto de vista físico que el vacío no existe. Y aunque parezca que es una cadena muy lejana, en mi cabeza es muy cercana. Mi cabeza dice “vacío físico”, y de repente pienso en un aeropuerto, a lo mejor. Aunque parezca que es una cadena cultural muy larga que llega desde un proceso muy largo, mi cabeza lo hace al instante, por mi formación, no por otra cosa. Entonces, los espacios desolados me atraen. Más concretamente, pienso que en todo espacio desolado, y donde hubo previamente una construcción, hay un concepto, hay cierta inquietud. De ruinas, que ha existido una ruina o existirá pronto. Para mí eso es muy inquietante, e introduce un elemento en la narración de realidad desenfocada, de inquietud, de decir “¿qué está pasando?”. Para mí, los lugares vacíos o semivacíos funcionan así. En mi caso no tiene nada que ver con mostrarle al mundo una contemporaneidad. No me muevo por eso, jamás. Si por alguna contemporaneidad muestro, es porque es inevitable, porque vivo en este mundo y a veces escribo cosas acerca de este mundo. Pero mi literatura no tiene ninguna intención de mostrar mundo. Yo vengo de otra tradición, que puede ser Borges, el relato fantástico, de crear mundos automantenidos, que se sostengan por sí mismos, y que ahí dentro se desarrolla. Por decirlo de alguna manera, me interesa mucho más Las Vegas que Venecia.

Ambos forman parte de la realidad, eso está claro. Pero el vacío y los espacios vacíos me producen mucha inquietud. Son lugares donde parece que algo se puede construir o destruir. No hay cosa más alucinante que estar en un aeropuerto a las tres de la mañana, cuando no hay nada, estamos todos acostumbrados a ver aeropuertos llenos,

y de repente, a las tres de la mañana, hay un momento en el que se vacía. Porque de una catedral, esperas eso, en Notre Dame, o en Burgos o de Madrid, esperas ese silencio, pero en un lugar que suele estar concurrido, no esperas eso.

Puede haber cosas del cine de Antonioni que pueden interesarme más, por ejemplo, trabajaba estos espacios absolutamente desolados y que producen cierta inquietud. Pero es curioso como otro autor, que para mí es fundamental, David Lynch, aunque no trabaje con espacios desolados, en este sentido, en mí provoca una inquietud de parecida naturaleza. La realidad se desenfoca ligeramente por un momento. Y te dices ¿qué está pasando? Es una sensación de inquietud, no miedo.

Todo escritor debe narrar, o todo creador, incluso un científico, debe narrar con un sentido de extrañamiento respecto al mundo, como si vieras el mundo por primera vez y te extrañara. Y es eso lo que hace un creador, nos hace ver esto (muestra un vaso) que hemos visto cien veces, lo gira y lo hace ver de una manera como si nunca lo hubiéramos visto. Convierte al mundo en algo extraño. Es lo que hizo Newton, que ve caer una manzana, todo el mundo había visto caer una manzana, pero de repente, a través de esa manzana, elabora toda una teoría de la gravitación universal. Lo que hizo fue ver la manzana como nadie la había visto antes, un extrañamiento respecto a la manzana.

2. Sus novelas suelen combinar sin jerarquización ninguna referencias culturales tanto españolas como extranjeras –y a veces incluso más extranjeras que españolas– que provienen de una cultura alta como de masa.

¿Le parece que estos rasgos característicos de su obra tienden hacia una literatura globalizada y estandarizada? ¿le parece coherente seguir hablando de una literatura nacional?

AFM: En el ámbito occidentalizado sí, no occidental. Latinoamérica, Norteamérica, ciertas partes de Asia... mis novelas pueden ser leídas, comprendidas y asimiladas de una manera natural. Es muy interesante ver como hoy día cualquier artista crea su propia genealogía, su propia filia, su propio pasado, su propia estirpe artística sin que tenga nada que ver, o poco que ver con la ubicación geográfica, lugar de nacimiento o influencias nacionales, como ocurría hasta hace poco. Para mí es muy interesante, como somos como lo que Nicolas Bourriaud, en un ensayo que se llama *Radicante*, llama “semionautas”, vamos adquiriendo signos a través de viajes físicos o virtuales. Hace veinte años, la gente no se movía, no existía viajes a París por 60 euros, el viaje era una cosa muy seria. Entonces, esa globalización del viaje hace que hoy día te pueda interesar más, o que vivas de una manera más cercana de lo que hacen unos chicos en Dinamarca, porque lo ves en Internet, de lo que hace el vecino de abajo. Creo que eso conforma, efectivamente, una cosa transnacional y transcultural.

A mí me ha educado de igual manera la literatura española, autores que nadie puede pensar que me han influido, como Juan Benet, me ha influido tanto como Don DeLillo, por ejemplo. O me ha influido tanto el western norteamericano como películas europeas de la *Nouvelle Vague*. Me ha influido exactamente igual. O películas de Bergman donde hay un silencio en el que no pasa nada, hecho por un sueco calvinista atormentado que nada tiene que ver con mi forma de ser. Pero me ha influido tanto, como películas del neorrealismo italiano, que son gritos, dramas a la italiana. A un

nivel de disciplinas, me han influido tanto las ciencias como la literatura, el cine, la publicidad. Claro que es transnacional.

3. Sus creaciones literarias abandonan la linealidad del relato que se vuelve fragmentario lo que conduce a una sucesión de instantáneas en las que domina un tiempo presente continuo.

La carencia de unidad espacial y temporal que disuelve la progresión del relato ¿significa también la disolución del discurso mismo?

Empecemos por la fragmentariedad: una fragmentariedad de la forma, como un presente continuo, como si no hubiera tiempo. Pensar que una novela puede ser totalmente fragmentada, es no haber comprendido una obra. Porque lo absolutamente fragmentado, sin ningún nexo de unión, no podemos comprenderlo. El cerebro no puede en comunidad comprenderlo, sencillamente, no puedes ni pensarlo. Tiene que haber una unión, sea virtual, sea a través de mecanismos ocultos. En mi caso hay una serie de uniones que vienen de la poesía, las identifico con corrientes poéticas: dejar una frase en un punto, con una alusión a algo que aparece luego, pero de una manera no demasiado clara. De tal manera que al final, cuando el lector ha terminado la novela, ve que es un mundo fragmentado, pero que tiene sentido. Es como un día en tu vida, hoy, habrás pasado por un sitio, habrás visto una cosa, otra... y cuando llegas por la noche, te acuestas en tu cama, cierras los ojos, ¿a que no piensas que tu día no ha tenido sentido? Claro que ha tenido sentido. Esto es algo parecido. Es, captar toda esa complejidad y ponerla en una novela de una manera no explícita, es algo que la gente suele llamarle fragmentariedad. Me gusta puntualizarlo porque hay que tener claro que para mí, mis novelas son fragmentadas en un sentido laxo de la palabra, pero que en el estricto, no son fragmentadas. Me gusta recalcarlo porque hay gente que dice "literatura fragmentada, una cosa al lado de otra..." No, no es poner cosas al lado de otras.

Además de eso, cuando el discurso teórico lo conviertes en poema, le das una significación que va más allá del mero discurso, a través de un mecanismo de romperlo con nexos que no son muy normales, que son metafóricos. Todo eso conforma un discurso especial. No me preguntes qué discurso, porque hay muchos. Muchas líneas.

4. Se refirió varias veces a la deriva situacionista –en el video del proyecto Nocilla o en Nocilla Dream– y experimenta, por ejemplo en el relato "Mutaciones", el viaje psicogeográfico. De la misma manera el azar, la coincidencia y el accidente que pueden reunir cosas muy alejadas me parece ser un eje esencial en su poética. ¿Podemos considerar sus creaciones como relatos aleatorios y en este caso, caer en lo absurdo o sinsentido no constituye un riesgo permanente o le parece que esta red de correspondencias construye un reflejo complejo pero más fiel de la realidad?

AFM: Sí. Hay dos cosas. Empezando por el final, el reflejo de la realidad. A veces, cuando me dicen que mis novelas son experimentales, en el sentido de no realistas, yo no estoy de acuerdo. Porque para mí son más realistas que escribir a la manera decimonónica, porque ya nadie vive ni piensa a la manera decimonónica. Para mí, sí que son realistas. Es una forma totalmente realista de narrar. Es como yo vivo, no sé cómo vivirán los demás, pero creo que vivirán de una manera parecida a la mía. Por lo

tanto, para mí es una forma de absoluto realismo. Lo que no es realista es plantear una novela como hace ochenta años, porque ya nadie vive así, eso sí es experimental. Claro que me parece realista. Lo que has hablado de la deriva, que lo has conectado muy bien con la deriva física y temas, conceptos, que es otro tipo de deriva. Dejarte llevar por espacios, surfear... ¿qué analogías, qué sensaciones hay? Da lugar a diferentes cosas, por ejemplo, la epifanía, muy importante en toda la obra, un objeto normal que se te revela, que es un campo de revelación. Esa epifanía es una manera de conectar cosas con ese objeto, y es una deriva también. Por otra parte, eso es el origen de la metáfora, de la poesía. Puedo usar esto (muestra un bolígrafo), algo tan sencillo como tener un objeto A, tener un objeto B aparentemente totalmente distanciados y que no tienen nada que ver. Entonces, si tú consigues encontrar una zona de intersección, solapamiento entre A y B, es que has conseguido la metáfora. No es hacer A idénticamente igual a B, porque es una tautología, es como decir “este boli es igual a este boli”, eso no. Pero si consigues decir “este bolígrafo, por algún mecanismo creíble, metafórico, tiene alguna relación con un coche”, y realmente es creíble, has conseguido esta intersección parcial, que es una deriva. Este es el origen de la metáfora, de la poesía. Y cuanto más alejados sean A y B en principio, parece que mejor va a ser esa metáfora si consigues hacerla bien. Y al final se trata de ampliar el campo semántico de un objeto, o de un concepto. A era una cosa, B era otra cosa, y de repente hay una zona donde semánticamente son parecidos, has ampliado el campo semántico.

¿A qué llamamos azar? Normalmente llamamos azar a una coincidencia. Por ejemplo, ahora te encuentras con una amiga con la que no debías, “¡ah, vaya coincidencia, nos hemos encontrado por azar!”, ese es un tipo de azar. Pero por otro lado está el tipo de azar en el que ves una relación de cosas muy separadas en la que dices, “mira, he encontrado que esto, no sé por qué, es parecido a esto otro”, eso ya es un azar diferente, porque el azar no está en las cosas, está en tu cabeza, está el sujeto que une a esas dos cosas. Es un azar relativo, porque tú unirás esos dos conceptos en base a tu formación, tu cultura, tus conocimientos... Muchas veces, a lo que llamamos azar, no es realmente azar. Es la capacidad de unir cosas aparentemente muy lejanas, que aparentemente no deberían unirse. Hay una cabeza pensante que tiene una intuición determinada que llega a conectar una serie de cosas, y punto. En mi caso, admito que es un poco por azar real, porque yo no soy disciplinado. Entonces, leo una cosa aquí, leo otra allí, y mi cabeza las conecta. Claro que también hay algo de azar.

Otra cosa es que para mí haya una estética en esos procedimientos puramente lógicos y mentales, porque la hay. Yo creo que las teorías, que aparentemente son una cosa fría, son emocionantes. Para mí, las teorías son súper emocionante. Leer una teoría, comprenderla, es como si un personaje hiciera algo que me emocionara. Yo le veo esa parte estética, porque pertenece a la estética. Otra cosa que me parece muy interesante, es coger una teoría y sacarla de quicio. Una teoría científica, filosófica. Estirla, estirla hasta un punto en el que rozas el absurdo. Y al rozar el absurdo a veces se puede dar un hecho poético. Esto lo hacía Borges bastante también.

5. Además de ser físico, escritor y músico, sus libros presentan un choque entre diferentes disciplinas tales como el cine, la música, la ciencia o el arte conceptual.

¿Este diálogo permanente entre los discursos no amenaza la permanencia de la literatura como entidad cultural propia e independiente?

AFM: ¿Músico? Bueno hago música con otra persona, pero no me considero músico. Primero, sí que diluyo el concepto clásico de novela, pero no es lo que busco. Me gustaría dejarlo claro. Yo nunca me he movido con intención de destruir nada. Mi caso es el típico caso de la persona que nunca pensó en ser escritor, pero que escribía. Y que escribió solo, en su casa, sin conocer a nadie, una serie de poemarios, y luego unas cosas que resultaron ser novelas por el simple afán de emocionarme yo, de ver mi poética. Con la ilusión de que alguien que las leyera algún día, las valorara, lógicamente. Pero jamás yendo en contra de algo, o pensando “con esto voy a destruir esto otro”, yo para hacer eso no escribo, no está en mi temperamento. Por ejemplo, yo nunca he hablado mal de un escritor. De mí ha hablado mal todo el mundo, pero yo nunca he hablado mal de nadie. Es una actitud de filosofía de vida. Yo no estoy aquí para perder el tiempo hablando mal de la gente.

Porque yo me puse a escribir tal y como era mi cabeza. Las relaciones que tenía en mi cabeza, las puse en el papel convenientemente estetizadas. Y eso rompió algo en la novela española, dicen que sí, pero no era mi intención. Por eso, no soy nada beligerante con nada. Quiero seguir investigando mi propia poética: si rompe algo más, pues lo rompe, si no rompe nada más, pues que no lo rompa. Quiero dejar claro que mi intención no es ir en contra de algo.

Sí, es ampliar el campo. Es algo que para mí siempre fue totalmente natural. Cuando empecé a escribir usaba todo tipo de técnicas, de herramientas que tenía a mi alrededor. Nunca me cuestioné demasiado si lo que estaba haciendo era pertinente o no, ortodoxo o no. Es interesante porque, por ejemplo, en *El hacedor de Borges, Remake*, hice una serie de vídeos, hay un par de ellos, que van a salir en formato digital exclusivamente, que son interesantes porque son vídeos de transposición directa del texto a imagen. Los otros no, tienen que ver metafóricamente en concreto con el cuento. Todo esto lo he grabado yo con una cámara casera. Porque me interesa mucho el concepto del laboratorio, de hacerlo todo yo. Es una idea punk, de hazlo tú mismo, “do it yourself”. Me interesa, aunque sea una mala calidad de imagen, no me importa, de bricolaje, de hacer las cosas con lo que tienes. Además, nunca pensé que iba a hacer todos estos vídeos, como siempre. Estaba de promoción en Buenos Aires, Argentina y Nueva York, y como las promociones son un rollo, de repente, me dije ¡ah!, empecé a hacerlos por la calle, uniendo cosas. Grabándolo con mi cámara, y montándolo en mi ordenador, y poniendo yo el sonido. Esto me excita mucho, me parece creativo. Estos dos cuentos son buenos ejemplos para ver cómo parece un relato filmado, pero no lo es. Luego, cuando ves la filmación, hay aportaciones nuevas, y es una extensión de la literatura.

La diferencia es del medio, incluso, que surja una cosa u otra, un medio u otro, es bastante azaroso. En algún momento, a lo mejor me apetece más poner una idea en vídeo porque lo he visto inicialmente así, que ponerlo en palabras. Pero podría haberlo puesto en palabras y no en vídeo. Es una cosa bastante azarosa.

6. El remake y el apropiacionismo son muy comunes en su práctica literaria. ¿Qué piensa del concepto de creación original y de la autoridad del escritor como fuente única y responsable de su discurso?

Antes del romanticismo no existía el concepto de originalidad como la entendemos hoy. Ni siquiera de arte. A veces, la gente piensa que Miguel Ángel o los grandes artistas eran artistas. Y en su época no estaba conceptualizada esa palabra, eran artesanos especialmente habilidosos. El concepto de original es algo que de repente los románticos dicen “estoy encerrado en mi cámara, y por influencia de unas musas o sabe dios qué, creo algo que estrictamente sólo podía haber hecho yo”, lo veo muy fantasioso. No creo que la originalidad absoluta exista. Creo que la copia, que está muy desvirtuada, o que tiene muy mala prensa, la copia es fundamental. Pero para la existencia del ser humano: el niño nada más nacer copia a la madre para poder subsistir, para hablar... Estamos aquí porque las células y el ADN van copiándose. Luego se introducen unas mutaciones que son errores, pero que dan lugar a puntos positivos. Pero la copia debe existir siempre.

Si coges algo de otra persona y lo insertas en tus párrafos, en lo que has escrito tú, si está convenientemente traído y lo has hecho bien, eso que has copiado, esa apropiación, justo eso cambia de sentido porque entra en diálogo con lo que ya habías hecho. Y lo que habías hecho modifica el sentido. Copias, pero eres lo suficientemente hábil para saber que puedes introducir una mutación en esa copia. Pero sin esa copia, no existiría tal mutación. Es necesaria esa copia. Incluso, en plan radical, a un nivel totalmente puro: la misma cosa, en dos contextos diferentes, significa cosas diferentes. Tanto en el espacio, coger esto que está aquí, y llevártelo a China, significa otra cosa. También en el tiempo, esto significa hoy una cosa, pero hace un siglo significó otra. Dicho de otra manera, pensar que un objeto, o un texto, tiene algo intrínseco e invariable a lo largo del tiempo y del espacio, es un platonismo. Es una idea fantástica, absurda y metafísica. Todo significa según el contexto en el que esté, y no hay nada más. El sentido lo da el contexto.

Puedes componer todo un libro a través de pura cita, o puedes combinarlo con cosas que son tuyas propias, aunque a su vez están lógicamente influenciadas. Hay muchos tonos de grises entre el blanco y el negro. Pero yo creo que fundamentalmente, cuando combinas diferentes elementos y consigues que la globalidad sea superior a las partes, en ese momento significa que has hecho algo que realmente es original. Porque la totalidad de lo que has creado excede a cada parte por separado.

7. A través de su blog y de las presentaciones de sus obras mediante las performances que realizó con Eloy Fernández Porta, la comunicación con los lectores llega a ser más directa y fluida.

Con respecto a su propia relación con los lectores, ¿le parece acertado hablar de una verdadera interactividad entre creación y recepción?

Sí, con mi blog hablo con mis lectores. Y les contesto. Ellos me preguntan y yo les contesto, cada día, cada vez que pongo un post.

Pero creo que no me influye. También está el temperamento, a mí, en general, me incomoda bastante el contacto con los lectores, por lo menos, el contacto físico, real. Este fin de semana firmaré en la feria del libro. Te pasas el día firmando, siempre es igual, mañana y tarde, mañana y tarde... No me gusta el contacto, me da vergüenza que alguien venga... La gente te cuenta cosas que no te interesan, o gente que cree que es tu amiga porque escribe en tu blog, y tú no sabes ni quién es... Eso me da un poco de pereza a veces. La verdad es que a mí no me gusta la gente en general. Las

personas sí, conocer a alguien en concreto y que me pueda interesar. Pero la gente, los lectores, para mí eso no significa nada. Además, yo nunca escribo pensando en el lector. Porque si quieres hacer algo medianamente decente, tienes que pensar en tu propia estética, en ti, y no puedes pensar en lo que le va gustar a la gente. O sea, yo nunca pienso en el lector. Si luego coincide que les gusta, pues bien, si no, qué se le va a hacer.

Creo que la creación es un trabajo individual al final. No estoy seguro de que alguna obra se haya hecho en democracia. Hasta en los grupos de música hay un líder siempre. No estoy tan seguro de esta formación de la obra en conjunto. Ojalá pudiera ser. Desde luego, yo no podría. A mí me gusta hacer lo que me da la gana. Por algo, cuando tenía ocho años, dejé de jugar al fútbol, porque estaba harto de tener que depender de un tío que me pasara la pelota. No he vuelto a jugar en mi vida, ni me interesan nada los deportes de equipo, ningún deporte, pero los de equipo seguro que no. Porque mi temperamento me lo impide, soy demasiado individualista. De hecho, todos mis personajes son gente solitaria, como mucho una pareja. Porque yo creo que eso tiene que ver con mi carácter. Alguien que tiene ojo, de mente sagaz podría decirme que eso tiene un punto muy romántico, la autoformación del ego, de autoformación del escritor, o el personaje que está encerrado componiendo un mundo propio. Que también puede ser verdad.

Hay gente que necesita hablar. Hay gente que coge el teléfono para hablar. Yo sólo cojo el teléfono para dar un recado, para decir algo y cuelgo, pero nunca he hablado media hora por teléfono con nadie para contarle cómo estoy. A lo mejor, en un caso muy extremo, de un día en el que te ha pasado algo rarísimo, y tienes que contarlo. Pero hay otras personas que están cada día llamando a su madre, a sus amigos, amigas... A mí ni se me ocurre, porque no me interesa la comunicación a ese nivel, para nada. Prefiero a la gente tranquila, solitaria. Yo siempre estaría en mi casa, con mis cosas. Acompañado, esto sí, porque la vida puramente solitaria es dura. Pero acompañado por alguien que sea de total confianza, que suele ser tu pareja, y ya está. Y luego hay esta cosa de las multitudes, los clubes, las asociaciones, todo eso me repele bastante. No digo que sea malo, luego cada uno es como es, y a mí no me interesa. Y creo que se refleja mucho en mi literatura de alguna u otra manera.

Bibliographie

Nous avons choisi d'organiser cette section bibliographique en indiquant d'abord le corpus d'étude dans les éditions originales qui ont été utilisées. Nous avons ensuite repertorié l'ensemble de l'œuvre des deux écrivains qui font l'objet de cette étude ainsi que les articles de presse consultés et/ou cités, faisant référence à leur œuvre.

La partie suivante rassemble les ouvrages de fiction et les anthologies qui nous ont permis d'illustrer notre propos.

Nous avons ensuite choisi de diviser l'ensemble des textes consultés ou cités en deux parties : les articles tirés de la presse et de revues spécialisées, puis les ouvrages critiques et théoriques, sans distinction disciplinaire, dans la mesure où de nombreuses références présentent une approche transdisciplinaire. La section finale rassemble les sites web des écrivains, critiques, maisons d'édition ou institutions qui nous ont été utiles tout au long de la recherche.

CORPUS D'ETUDE.....	634
ŒUVRES DES AUTEURS	634
ANTHOLOGIES ET OUVRAGES DE FICTION	643
ARTICLES ET ENTRETIENS	645
OUVRAGES CRITIQUES ET THEORIQUES	654
SITES WEB ET BLOGS	663

Corpus d'étude

Agustín Fernández Mallo

Nocilla Dream, Madrid, Candaya, 2006.

Nocilla Experience, Madrid, Alfaguara, 2008.

Nocilla Lab, Madrid, Alfaguara, 2009.

El hacedor (de Borges), *Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011.

Vicente Luis Mora

Circular 07. Las afueras, Cordoue, Berenice, 2007.

Alba Cromm, Barcelone, Seix Barral, 2010.

Revista *Quimera*, n°322, septiembre de 2010.

Œuvres des auteurs

Agustín Fernández Mallo

Romans

Nocilla Dream, Madrid, Candaya, 2007.

Nosilja Dream, traduction serbe de Višnja Jovanović, Belgrade, Samizdat B92, 2008.

Nocilla Dream, traduction française de Gabrielle Lécrivain, Paris, Allia, 2012.

Nocilla Experience, Madrid, Alfaguara, 2008.

Nocilla Lab, Madrid, Alfaguara, 2009.

El hacedor (de Borges), *Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011.

Poésie

Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus, Madrid, edición personal, 2001. Réédition chez Alfaguara en 2012.

Creta, lateral travelling, Esporles, La bolsa de pipas, 2004.

Joan Fontaine Odisea, Barcelone, La Poesía, señor hidalgo, 2005.

Carne de Pixel, Barcelone, DVD Ediciones, 2008.

Poemas, Badajoz, Aula Enrique Diez Cano, 2011.

Antibiótico, Madrid, Visor, 2012.

Essais

Postpoesía, hacia un nuevo paradigma, Barcelone, Anagrama, 2009b.

Blog-up, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

Articles

« Poesía postpoética : hacia un nuevo paradigma », *Lateral*, décembre 2004, Año XI, n°120.

« Poesía postpoética: un diagnóstico. Una propuesta », *Quimera*, n°273, Juillet-août 2006.

« Omega man », *Quimera*, n°302, janvier 2008.

« Apología del error », *El País*, 02/02/2008.

« Mapas, arrugas », *El País*, 01/11/2008.

« Los fanfictions y el Centro de Tiempos », *Babelia*, 12/12/2008, disponible sur http://www.elpais.com/articulo/semana/fanfictions/Centro/Tiempos/elpepuculbab/20081213elpbabese_21/Tes?print=1, consulté le 13/01/2012.

« Nueva York postpoético », *Qué leer*, n°147, p:69-71, disponible sur <http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/Postpoesia.pdf>, consulté le 13/01/2012.

« Los anuncios, lo mejor de la televisión », *El País*, 03/05/2009.

« Así en la tierra como en la tele », *El País*, 15/07/2009.

« ¿Puede haber poesía en una lata de sardinas? », *Esquire*, juillet-août 2009, disponible sur <http://blogs.alfaguara.com/blogs/upload/ficheros/Postpoesia.pdf>, consulté le 13/01/2012.

« ¿Perdidos o Flashforward? », *Babelia*, 12/06/2010, disponible sur http://www.elpais.com/articulo/portada/Perdidos/Flashforward/elpepuculbab/20100612elpbabpor_1/Tes?print=1, consulté le 13/12/2012.

« De lo crudo a lo cocido », *Babelia*, 10/07/2010, disponible sur

http://www.elpais.com/articulo/portada/crudo/cocido/elpepuculbab/20100710elpbabpor_1/Tes, consulté le 12/01/2012)

« Vigilantes », *El País*, 19/08/2010.

« Exonovela, un concepto a desarrollar », Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, disponible sur <http://www.cccb.org/lab/es/general/exonovel-la-un-concepte-a-desenvolupar/> et publié sur le blog de l'auteur le 15/04/2011.

Catalogues d'exposition

Dona, Dona, exposition de l'artiste Esther Olondriz, textes d'Agustín Fernández Mallo, Palma de Mallorca, Departament de Cultura, 2006.

Motorland, exposition de l'artiste Xisco Bonnín, textes d'Agustín Fernández Mallo, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2007.

Últimos sueños, participation à l'exposition d'art contemporain organisée par "La Caixa" à Séville en 2008, Barcelona, Obra Social, Fundación "La Caixa" ;Sevilla, Casa de la Provincia, 2008.

"La vida secreta de los códigos de barras", participation à l'exposition de l'artiste Ester Pártegas, *Invasores*, Museo Reina Sofía, du 19/12/2007 au 18/01/2008.

Imposibilidad de la transparencia, photos de Jesús Bondía et Javier Almalé, textes d'Agustín Fernández Mallo, Saragosse, Estudio Versus, 2011.

Vidéos

Película *Proyecto Nocilla*, 60min., disponible sur le blog de l'auteur <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/proyecto-nocilla-la-pelicula/>, consulté le 12/01/2012.

Collaborations

Lavapiés : microrrelatos, Madrid, Opera Prima, 2001.

"Viaje-experiencia ODIO BARCELONA", *Odio Barcelona*, Barcelona, Melusina, 2008, p : 137-144.

"Algebra no lineal", *Pájaros raíces: en torno a José Angel Valente*, Marta Agudo y Jordi Doce ed., Madrid, ABADA editores, 2010.

Sur l'auteur et son oeuvre

Nocilla Dream

CARRIÓN, Jorge, « La novela espacial », *La Vanguardia*, 17/01/2007, disponible sur <http://jorgecarrion.com/2007/01/23/hacia-un-canon-alternativo-xviii/>, consulté le 13/04/12.

FERRÉ, Juan Francisco, « Instrucciones para leer *Nocilla Dream* », *Diario Sur*, 02/02/2007.

HERNÁNDEZ NAVARRO MIGUEL, « La escritura de la postproducción », *El faro de las letras*, 18/05/2007.

LAHOZ EUSEBI, « Un árbol genial que crece », *El Periódico*, 25/01/2007.

LÁZARO, María Luisa, « Postmodernismo anacrónico », *Fábula, revista literaria*, n° 22, printemps-été 2007.

POZO ORTEA, Marta del, « *Nocilla dream* y la literatura radicante: Un árbol en el desierto de la postmodernidad », *Lucero*, n°20 (1), Spanish and portuguese UC Berkeley, 2011, disponible sur <http://escholarship.org/uc/item/0sh7r43v>, consulté le 5/06/2012.

POZUELO YVANCOS JOSÉ MARÍA, « Llega la estética del “Blog” », *ABC*, 06/01/2007.

SAINZ CORCHUELO ÓSCAR, « *nocilla.dream.afm* », Ediciona.com, disponible sur <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiisirs/KQLU0Qphvi/BNMADRID/218255863/5/0>, consulté le 13/01/12.

SEISDEDOS IKER, « A tide of experience for the generation of “non writers” », *The international Herald Tribune*, 14/03/2008.

VICENS MIGUEL, « La poesía me constituye y la novela es un entretenimiento », *Diario de Mallorca*, 19/11/2006.

Nocilla Experience

GIRALDEZ JOSÉ MIGUEL A., « Agustín regresa al sueño de la Nocilla », *El correo de Galicia*, 02/03/2008.

MORA VICENTE LUIS, « Reseña-entrevista de Nocilla Experience », *Diario de lecturas*, 19/03/2008.

MYDANS SETH, « Where Chess Is King and the People Are the Pawns », *New York Times*, 04/06/2004, disponible sur <http://www.nytimes.com/2004/06/20/world/where-chess-is-king-and-the-people-are-the-pawns.html?pagewanted=all&src=pm>, (consulté le 07/08/12).

SENABRE RICARDO, « Nocilla experience », *Elcultural*, 13/03/2008, disponible en ligne sur http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22651/Nocilla_Experience. (consulté le 13/01/2012)

Nocilla Lab

AZANCOT, Nuria, « Mi literatura presupone la inteligencia del lector », *El cultural*, 14/10/2009, disponible sur http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/505306/Agustin_Fernandez_Mallo, consulté le 08/03/12.

COROMINAS JORDI, « *Nocilla Lab*, diálogo con Agustín Fernández Mallo. Orígenes, Método y Nocilla », *Revista de Letras*, 15/01/2010.

ESPIGADO MIGUEL, « *Nocilla Lab*, de Agustín Fernández Mallo », *Afterpost*, 20/09/2009, disponible sur <http://afterpost.wordpress.com/2009/10/20/nocilla-lab-de-agustin-fernandez-mallo/>, consulté le 13/01/12.

« *Nocilla Lab* », *Neo2*, octobre 2009, disponible sur <http://www.neo2.es/blog/2009/10/nocilla-lab/>, consulté le 9/02/2012.

El hacedor (de Borges), Remake

CABALLERO, Marta, « María Kodama logra retirar *El hacedor (de Borges), remake*, de Fernández Mallo », *Elcultural.es*, 29/09/2011, disponible en ligne sur http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/2163/Maria_Kodama_logra_retirar_El_hacedor_%28de_Borges%29_remake_de_Fernandez_Mallo. (consulté le 13/01/2012)

DALMAU, Miguel, « De vídeos y espejos », *La vanguardia, suplemento cultura/s*, 16/03/2012.

FERNÁNDEZ SANTOS Elsa, « Borges se agranda después de Borges », *El País*, 11/06/2011.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « Motivos para escribir *El hacedor (de Borges), Remake* », *Cuadernos hispanoamericanos*, Mai 2011.

HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, « Especulación editorial », *La Razón*, 29/09/2011.

IWASAKI, Fernando, « La tlönación de Borges », *ABC*, 15/03/2011, disponible sur <http://www.abcdesevilla.es/20110316/opinion-columnas/sevi-tlonacion-borges-201103152116.html>, consulté le 08/03/2012.

JARQUE, Fietta, « Fernández Mallo, el 're-Hacedor' », *Babelia*, 15/02/2011, disponible sur http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fernandez/Mallo/re-Hacedor/elpepucul/20110215elpepucul_3/Tes, consulté le 13/01/2012.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo, « La literatura Frankenstein », *Tiempo de hoy*, 18/03/2011.

PRADO, Benjamin, « ¿Cómo tachar un libro con la mano de Borges? », *El País*, 08/10/2011.

RIAÑO, Peio H., « Borges reinventa a Fernández Mallo », *Público.es*, 18/02/2011, disponible sur <http://www.publico.es/culturas/361939/borges-reinventa-a-fernandez-mallo>, consulté le 13/01/2012.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Los peligros de 'rehacer' la obra literaria de Borges », *El País*, 1/10/2011.

_, « Literatura de segunda mano », *El País*, 08/01/2011.

Contenus généraux

ANONYME, « Agustín F. Mallo, el final de la aventura », *Notodo.com*, 5/11/2009, disponible sur http://www.notodo.com/libros/novela/1091_agustin_f_mallo_el_final_de_la_aventura.html, consulté le 15/02/2012.

COROMINAS, Jordi, « El conservadurismo en poesía es antinatural », *Sigueleyendo*, 27/08/2012, disponible sur <http://www.sigueleyendo.es/el-conservadurismo-en-la-poesia-es-antinatural/>, consulté le 30/08/2012.

FERRÉ, Juan Francisco, « Azar y vértigo », *diario SUR*, 28/07/2012, disponible sur <http://www.diariosur.es/v/20120728/cultura/azar-vertigo-20120728.html>, consulté le 16/08/12.

GÁMEZ, Carlos, « Ciencia y literatura: el proyecto *Nocilla* », *La ansiedad de las cucarachas*, 5/11/2009, disponible sur <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.fr/2009/11/ciencia-y-literatura-el-proyecto.html>, consulté le 17/08/12.

HUMANES BESPÍN, Iván, « Entrevista a Agustín Fernández Mallo », *Literaturas.com*, disponible sur <http://www.literaturas.com/v010/sec0703/entrevistas/entrevistas-03.html>, consulté le 12/01/2012 (l'article n'est pas daté).

_, « Todas las obras de arte, o lo que yo considero como obra de arte, tiene que tener algo de humor », *Literaturas.com*, disponible sur <http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-03.html>, consulté le 09/02/2012 (l'article n'est pas daté).

MORA, Vicente Luis « De la autoficción a la imagen pasando por el fragmento : el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo como imagen a escala de la narrativa española actual », *Quimera*, n°314, janvier 2010.

SALAZAR, Diego, « Agustín Fernández Mallo, físico y escritor », *Letras Libres*, 10/09/2009, disponible sur <http://www.terceracultura.net/tc/?p=1492>, consulté le 12/01/2012.

Blogs

<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>, consulté le 10/10/2012.

Vicente Luis Mora

Romans

Circular, Cordoue, Plurabelle, 2003.

Circular 07. Las afueras, Cordoue, Berenice, 2007.

Alba Cromm, Barcelone, Seix Barral, 2010.

Poésie

Texto refundido de la ley del sueño, Cordoue, Casa de Galicia en Córdoba, 1999.

Mester de cibervía, Valence, Pre-Textos, 2000.

Nova, Valence, Pre-Textos, 2003.

Autobiografía. Novela de terror, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

Serie, Cordoue, Instituto Andaluz de la Juventud/Plurabelle, 2004.

Construcción, Valence, Pre-Textos, 2005.

Tiempo, Valence, Pre-Textos, 2009.

Recueils de nouvelles

Subterráneos, Barcelone, DVD, 2006.

Essais

Pangea : Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

Singularidades: ética y poética de la literatura española actual, Madrid, Bartelby Miradas editores, 2006.

La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual, Cordoue, Berenice, 2007.

Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura, Madrid, Páginas de espuma, 2008.

El lectoespectador, Barcelone, Seix Barral, 2012.

Articles

« Resistencia de la literatura española al psicoanálisis (y propuesta de terapia) », *Clarín*, n°43, janvier-février 2003.

« Mundo y texto. Interrelaciones », *Airiños*, n°5, mai 2004.

« *El Quijote* de Cervantes como plagio de *Si una noche de invierno un viajero*, d'Italo Calvino », Juan Francisco Ferré éditions, *El Quijote. Instrucciones de uso*, e.d.a libros, Malaga, Benalmádena, 2005.

« Poesía y nuevas tecnologías », *Contrastes*, n°27, avril-mai 2005.

« ¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea », GASCUEÑA GAHETE Javier et Paula Martin Salván (ed.) *Figures of belatedness: Postmodernist fiction in english*, Cordoue, Universidad de Córdoba, 2006.

« El realismo aumentado », *Quimera*, n°276, novembre 2006b.

« Blogs: las nuevas tertulias literarias », *Mercurio*, n°87, février 2007.

« Literatecnias, nuevas realidades tecnológicas y literaturas en proceso de cambio », *Quimera*, n°290, janvier 2008.

« El ensayo de 2007: entre la carne y la insularidad », *Insula* n°735, mars 2008.

« La penúltima herencia de Borges », *Clarín*, n°75, mai-juin 2008.

« El porvenir es parte del presente: La nueva narrativa española como especies de espacios », *Hofstra Hispanic Review*, n° 8/9, été-automne 2008.

« Distancia », *Diario de Lecturas*, 01/12/2009, disponible sur <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2009/12/distancia.html>, consulté le 2/09/12.

« Narrativa glocal en castellano », *Quimera*, n°313, décembre 2009.

« Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross media », dans RICO Francisco, GRACIA Jordi, BONET Antonio (ed.), *España siglo XXI. Literatura y bellas artes* (Tome 5), Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

« Desierto contra espejo. Por qué Valente tenía que ser mejor » dans *Pájaros raíces en torno a José Angel Valente*, AGUDO MARÍA y DOCE JORDI (ed.), Madrid, Abada editores, 2010.

« Vindicación de la pantapágina », *DVD Ediciones Firms*, 28/07/2010, disponible sur http://www.dvdediciones.com/firms_vlmora.html, consulté le 12/01/2012.

« El concepto de internexto », conférence prononcée le 7 mai 2010 à l'université de Cornell pour le colloque intitulé « Hybrid storyspace », publié le 07/05/2010 sur le blog de l'auteur et disponible sur <http://www.vicenteluis Mora.blogspot.com/2010/05/el-concepto-de-internexto.html>, consulté le 12/01/2012.

« Hacia una lectura trasatlántica de Borges: el Aleph en el espejo como Aleph en la literatura española », dans ORTEGA, Julio (dir.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, *Nuevos hispanismos*, Madrid, Vervuert, 2011.

« El texto como campo de batalla », *El País*, 19/02/2012.

Thèse de doctorat

El yo penúltimo: Subjetividad y espejo en la literatura española de la posmodernidad (1978-2008), dirigée par M. le professeur Pedro Ruiz Pérez et soutenue en juin 2009 à l'université de Cordoue.

Collaborations

CALLES JARA, CASTRO ERNESTO, ESPIGADO MIGUEL, QUIRÓS RAÚL, *Redacciones*, Salamanque, Caslon, 2011, (prologue de Vicente Luis Mora).

RUIZ NOGUERA Francisco, *Memoria*, Malaga, Ayuntamiento de Málaga, 2004, (introduction de Vicente Luis Mora).

Sur l'auteur et son œuvre

Circular 07

KUNZ, Marco, « la novela, espacio en construcción. *Circular 07. Las afueras [Obra en marcha]*. Vicente Luis Mora », *Quimera*, n°289, décembre 2007.

MENDOZA, Ferrán, « Collage multigenérico », *Mercurio*, n°97, janvier 2008.

MORENO, Javier, « *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora », *La deriva*, 26/09/2007.

RÓDRIGUEZ, Antonio, « Vicente Luis Mora: mi último libro, *Circular 07*, es un intento de novela total », *Diario Córdoba*, 13/10/2007.

VILAS, Manuel, « *Circular 07. Las afueras* », Manuel Vilas (blog), 07/09/2007, disponible sur <http://manuelvilas.blogspot.com/2007/09/circular-07-las-afueras.html>, consulté le 13/01/2012.

Alba Cromm

AMORES, José Luis, « *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora », *Revista de letras*, 10/09/2010.

BUENAVENTURA, Ramón, « *Alba Cromm* », *Librillo de Ramón Buenaventura*, 14/04/2010, disponible sur <http://rbuenaventura.wordpress.com/2010/04/14/alba-cromm/>, consulté le 12/01/2012.

MASOLIVER RÓDENAS, José Antonio, « Cibernáufragos », *La vanguardia*, 5/05/2010.

VERA, Pilar, « Cervantes hubiera empleado todos los recursos que hay en nuestra época », *Diario de Cádiz*, 03/08/2010.

***Quimera* 322**

ESPIGADO, Miguel, « *Alba Cromm* y *Quimera* 322, de Vicente Luis Mora », *Afterpost*, 20/09/2010, disponible sur <http://afterpost.wordpress.com/tag/quimera-322/>, consulté le 13/01/2012.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « La quimera falsificada », *El hombre que salió de la tarta*, 23/09/2010, disponible sur <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/09/23/la-quimera-falsificada/>, consulté le 12/01/2012.

MORA, Vicente Luis, « El *hoax* de *Quimera* », *Diario de lecturas*, 20/09/2010, disponible sur <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/09/23/la-quimera-falsificada/>, consulté le 12/01/2012.

RODRÍGUEZ, Delia, « La revista *Quimera* juega a ser un *hoax* de internet en papel », *El País*, 24/09/2010.

Blogs et sites

Blog : *Diario de lecturas* , disponible sur <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/>, consulté le 10/10/2012.

Site : disponible sur <http://www.vicenteluis Mora.com/>, consulté le 10/10/2012

Anthologies et ouvrages de fiction

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925.

BAUDELAIRE, Charles, *Le spleen de Paris*, Garnier Flammarion, 1987 (1869).

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997 (1944).

—, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé editores, 1966 (1949/1952).

—, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976 (1952).

—, *El hacedor*, Salamanque, Alianza editorial, 1995 (1960).

—, *Atlas*, Paris, Gallimard, 1988 (1984).

- BUTOR, Michel, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.
- CARRIÓN, Jorge, *La brújula*, Cordoue, Berenice, 2006.
 __, *Los muertos*, Barcelone, Mondadori, 2010.
- CEBRIÁN, Mercedes, GARCÍA ABAD, Ismael, *13 viajes in vitro*, Madrid, Blur ediciones, 2008.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Tome I, Madrid, Cátedra, 2001 (1605).
- CLARO, Christophe, *Madman Bovary*, Paris, Verticales, 2008.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2005 (1963).
 __, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Madrid, Destino, 2002 (1965).
- DANIELEWSKI, Mark, *La maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2002 (2000).
- ÉNARD, Mathias, *Zone*, Arles, Actes Sud, 2008.
- FERNÁNDEZ, Javier, *Cero absoluto*, Cordoue, Berenice, 2005
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, MUÑOZ ÁLVAREZ, Vicente (ed.), *Golpes, ficciones de crueldad social*, Barcelone, DVD ediciones, 2004.
- FERRÉ, Juan Francisco, *La fiesta del asno*, Barcelone, DVD, 2005.
 __, *Providence*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- FERRÉ, Juan Francisco, ORTEGA Julio, *Mutantes: Narrativa española de última generación*, selección y prólogo de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré, Cordoue, Berenice, 2007.
- FUGUET, Alberto, GÓMEZ, Sergio, *McOndo*, Barcelone, Mondadori, 1996.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le livre de poche, 2002 (1869).
 __, *Buvard et Pécuchet suivi du dictionnaire des idées reçues*, Paris, Gallimard, 1999 (1881/1913).
- FRESÁN, Rodrigo, *La velocidad de las cosas*, Barcelone, Mondadori, 2002.
- GOPEGUI, Belén, *Acceso no autorizado*, Barcelone, Mondadori, 2011.
- GOYTISOLO, Luis, *Mzungo*, Barcelone, Mondadori, 1996.
- JOAN, Pere, *Nocilla Experience, la novela gráfica*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982.
- JUAN-CANTAVELLA, Robert, *Proust Fiction*, Barcelone, Poliedro, 2005.
 __, *El Dorado*, Barcelone, Mondadori, 2008.
 __, *Asesino Cósmico*, Barcelone, Mondadori, 2011.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1945.
 —, *Œuvres*, Paris, Bordas, 1992.
 —, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.
- MARÍAS, Javier, *Tu rostro mañana. I. Fiebre y lanza*, Madrid, Punto de lectura, 2004 (2002).
- MICHAUX, Henri, *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard Poésie, 1963 (1938).
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1986 (1978).
- POE, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974 (1857).
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes et correspondances*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- ROSA, Isaac, *La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011.
- SINCLAIR, Iain, *London orbital*, Paris, Inculte, 2010 (2006).
- VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946.
- VASSET, Philippe, *Bandes alternées*, Paris, Fayard, 2006.
 —, *Carte muette*, Paris, Fayard, 2004.
 —, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- VILAS, Manuel, *España*, Barcelone, DVD, 2008.
 —, *Calor*, Madrid, Visor Libros, 2008.
 —, *Aire Nuestro*, Madrid, Alfaguara, 2009.
 —, *Los inmortales*, Madrid, Alfaguara, 2012.

Articles et entretiens

- AARSETH ESPEN, « La literatura ergódica », SANCHEZ-MESA, Domingo (coord.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.
 —, « Sin sensación de final: la estética hipertextual », MAYORAL José Antonio, *Teoría del hipertexto*, Madrid, Arcos Libros, 2006.
- ANDRÉS ROJO, José, « Hacia una literatura híbrida », *El País*, 30/06/2007.
- AZANCOT, Nuria, « La generación Nocilla y el afterpop piden paso », *El Cultural*, 19/07/2007.
- BAETENS, Jan, « Qu'est-ce qu'un texte circulaire? », *Poétique*, n°94, février-mai 1993.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 (1960), p : 152-159.

_, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (1962), p : 181-193.

_, « Rhétorique de l'image », *Communications*, Vol.4, 1964, p : 40-51.

_, « L'effet de Réel », *Communications*, Vol.11, 1968, p : 84-89.

_, « Sémiologie et urbanisme », *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p : 261-271.

BERGÉ, Pierre, « préface », *Le Chaos*, Paris, Pour la science, 1995.

BÉRTOLO, Constantino, « Introducción a la narrativa española actual », *Revista de Occidente*, n° 98-99, Juillet- août 1989, p: 29-60.

BONVALOT, Anne-Laure, « *Entre la espada y la pared* : nouvelles écritures engagées dans le roman espagnol contemporain (Belén Gopegui, Isaac Rosa) », *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes* « Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010) », n° 354, septembre 2010.

BORRÁS, Laura, « Lit[art]jure, la literatura en tiempos de Internet », *Quimera*, n°290, janvier 2008.

_, « Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 14, 2010.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62/63, juin 1986, p.69-72.

_, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, p.3-46.

CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « *Un Conte à votre façon* de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/1, Vol. 106, p : 133-156.

CALLES, Jara, « Posición en el espacio: propuesta de hermenéutica a partir del film *Stop making sense* y la poética de la Bauhaus a propósito de la *teoría postpoética* de Agustín Fernández Mallo », *Espéculo*, marzo-junio 2010, disponible sur <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/stopmaki.html>, consulté le 12/01/2012.

_, « La nación infectada. Clínica del último modelo narrativo español », *Literaturas.com*, disponible sur http://www.literaturas.com/v010/sec1003/cuaderno_critico/cuaderno.html, consulté le 12/01/2012 (article non daté).

_, « Entre la tradición y lo post-literario, *Mutatis mutandis* de Javier García Rodríguez », *Afterpost*, 10/01/2010, disponible sur <http://afterpost.wordpress.com/2010/01/10/entre-la-tradicion-y-lo-post-literario-mutatis-mutandis-de-javier-garcia-rodriguez/>, consulté le 15/01/2012)

CALVO, Javier, « Por un libro universal », *El País*, 24/12/2009.

CARCELEN, Jean-François, « De la generación X a la generación Nocilla », Actes du Colloque international « Générations et dynamiques socioculturelles dans l'Espagne

contemporaine », mai 2009, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (à paraître).

CARCELEN, Jean-François et PANTEL, Alice, « L'ère de la post-fiction : *Generación Nocilla* et littérature "mutante" », *Les Langues néo-latines* « Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010) », n°354, septembre 2010.

CARRIÓN, Jorge, « Investigación y Desarrollo. Narradores para el siglo XXI », *Jorge Carrión* (blog), /03/2007, disponible sur <http://jorgecarrion.com/2007/03/25/hacia-un-canon-alternativo-xxiv-2/>, consulté le 15/01/2012.

CHAINAIS, Adeline, « Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant) : propositions pour l'étude du théâtre espagnol du début du XX^{ème} siècle », *Les travaux du CREC en ligne*, série « Questions de méthode », novembre 2006, disponible sur <http://crec.univ-paris3.fr/histoireculturelle-QM1.pdf>, consulté le 24/09/2012.

CHAMPEAU, Geneviève, « El relato de viaje, un relato fronterizo », dans CHAMPEAU Geneviève (ed.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004.

_, « En busca del tiempo perdido: la recepción de la novela española contemporánea en Francia », *Quimera*, n°273, juillet-août 2006.

_, « Fragmentation et totalisation dans deux romans espagnols contemporains : *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994) et *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina (2001) », dans *Les grands récits: miroirs brisés ?*, GRACIETE BESSE, María et RALLE, Michel (coord.), Paris, Indigo, 2010.

_, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, CARCELEN Jean-François, CHAMPEAU Geneviève, TYRAS Georges, VALLS Fernando (ed.), Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011.

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°6, novembre-décembre 1989, p : 1505-1520.

_, « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique », Paris, Bibliothèque publique d'information Georges Pompidou, 2001.

CHAUVIRÉ, Christiane, « Phénoménologie et esthétique : le mythe de l'indescriptible chez Wittgenstein », *Rue Descartes*, 2003, n°39, p.8-17, disponible sur <http://www.ruedescartes.org/articles/2003-1-phenomenologie-et-esthetique/1/>, consulté le 16/08/12.

_, « Wittgenstein, les sciences et l'épistémologie aujourd'hui », *Revue de métaphysique et de morale*, 2005, n° 46, p.157-179, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2005-2-page-157.htm>, consulté le 16/08/12.

CLÉMENT Jean, « Hypertextes et mondes fictionnels ou l'avenir de la narration dans le cyberspace », 2000, disponible sur http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000294/en/, consulté le 02/09/12.

_, « El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género? », Mayoral José Antonio, *Teoría del hipertexto*, Madrid, Arcos Libros, 2006.

COMPAGNON Antoine, « Qu'est ce qu'un auteur ? », cours à l'université Paris IV-Sorbonne, disponible sur <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, consulté le 02/02/2012.

CRUZ, Juan, « Isaac Rosa: Internet no es tan decisivo para nuestras vidas », *El País*, 22/04/2010.

_, « Internet, una novela por escribir », *El País*, 22/04/2010.

DEBORD, Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n°6, 1955.

_, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958, disponible sur <http://i-situationniste.blogspot.fr/2007/04/theorie-de-la-derive.html>, consulté le 28/06/12.

DEBRAY, Régis, « L'inquiétant oubli du monde », *Le Monde*, 16/03/2012.

DERRIDA, Jacques, « Point de folie - maintenant l'architecture », TSCHUMI Bernard, *La case vide*, La Villette 1985, Londres, Architectural Association, 1986.

DELMOTTE, Benjamin, « *L'avventura* », mai 2004, article disponible sur le site du CNDP : http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_avventura.htm, consulté le 24/01/2012.

ENTRIALGO, Frédérique, « Autour de la notion d'auteur », ESBAM [enseignements théoriques]-2005-2006-, disponible sur <http://www.articule.net/files/2008/10/appropriationxxesiecle.pdf>, consulté le 12/01/2012.

EVERLY, Kathryn, « Television and the power of image in *Caídos del cielo* and *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga », *Generation X rocks, Contemporary peninsular fiction, film and rock culture*, HENSELER, Christine et POPE, Randolph D. (ed.), Nashville Tennessee, Vanderbilt University Press, 2007.

ESPIGADO, Miguel, « Novel heroes, un ensayo de ficción en la era del e-book », *Quimera*, n°316, Mars 2010.

FALL, Azzedine, « DJ Shadow, rencontre avec un metteur en son de génie », *Les Inrockuptibles*, 13/10/2011, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2011/10/13/musique/dj-shadow-rencontre-avec-un-metteur-en-son-de-genie-118240/>, consulté le 08/08/2012.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, « Ficciones de la crueldad social », *The Barcelona Review*, n°35, mars-avril 2003.

FERRÉ JUAN, Francisco, « El relato robado, Notas para la definición de una nueva narrativa mutante », *Quimera*, n°237, décembre 2003.

_, « Instrucciones de uso para leer *Nocilla dream* », *Diario Sur*, 02/02/2007.

_, « El cadáver exquisito de W. Apuntes para una evaluación ultrarrápida de la narrativa de (David Foster) W(allace) », *Quimera*, n°302, janvier 2008.

FERRÉ, Vincent, « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, n°158, mai 2009, p : 201-213.

FIEDLER, Leslie, « The New Mutants », *The collected essays of Leslie Fiedler*, New-York, Stein and Day, 1971 (1965).

FOUCAULT, Michel, « Qu'est ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, Tome I (1954-1975), Paris, Gallimard, 1994 (1969).

_, « Theatrum philosophicum », *Dits et écrits : 1954-1988*, Tome II, Paris, Gallimard, 1994.

_, « Des espaces autres, hétérotopies », Conférences au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architectures, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p : 46-49, disponible sur <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>, consulté le 22/05/2012.

FRAISSE, Luc, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, n°166, avril 2011, p : 155-170.

FUENTES, Víctor « La cuestión del posmodernismo en las letras españolas », MONLEON, José (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid, Akal, 1995, p : 325-334.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, « La mancha humana de Mora », *Clarín*, Año XIII, n°73, janvier-février 2008.

GALLARDO, Damiá, « La librería en la era digital, pervivencia del oficio de librero y del espacio tradicional », *Quimera*, n°316, mars 2010.

GEFEN Alexandre, « L'adieu aux exemples : sérendipité et inexemplarité de la littérature moderne », BOUJU Emmanuel, GEFEN Alexandre, HAUTCOEUR Guiomar, MACÉ Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, 2007.

_, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *LHT*, n°6, publié le 10 juin 2009, disponible sur <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=118>, consulté le 30/05/2012.

_, « La littérature contemporaine face au numérique, assimilation, résistance ou reconversion ? », à paraître dans BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Cahiers du livre", 2012, disponible sur http://ubordeaux3.academia.edu/AlexandreGefen/Papers/1525618/La_litterature_contemporaine_face_au_numerique, consulté le 26/05/2012.

GERVAIS, Bertrand, « Lectures: tensions et régies », *Poétique*, n°89, février 1992.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús, « Microrrelatos de una exposición...Analogías para pensar *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo », *Ínsula*, n°730, octobre 2007, p : 34-35.

_, « ¿Hacia una narrativa del siglo XXI ? El mutante relato del 2007 », *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas*, n°6, 2008.

_, « Mutantes. Narrativa española de última generación », *El diario de lecturas*, 05/02/2008, disponible sur <http://vicenteluismora.blogspot.com/2008/02/mutantes-firma-digital-invitada-antonio.html>, consulté le 15/01/2012.

GOLDSMITH, Keneth, « It's not plagiarism. In the digital age, it's repurposing », *The Chronicle Review*, 11/09/11, disponible sur: <http://chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/>, consulté le 24/02/2012.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, « El nueva género de las novelas anti-género », *Letras hispanas*, disponible sur <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss1/GomezTrueba2.htm>, consulté le 12/01/2012.

GUILLÉN, Claudio, « La plurinovela », *Arbor*, n°693, septembre 2003.

GUTIÉRREZ RUIZ, Magda, « Laura Borrás, directora del Máster de literatura en la Era Digital de la UB », *Quimera*, n°316, mars 2010.

GUYARD, Emilie, « ¡Otra maldita novela negra !: le boom du polar espagnol », *Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010)*, *Les Langues Néo-Latines*, n°354, septembre 2010.

HAMON, Philippe, « Statut sémiologique du personnage », dans BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W.C, HAMON Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
_, « Texte et architecture », *Poétique*, n°73, février 1988.

HENSELER, Christine, « Rocking around Ray Loriga's *Heroes*: Video clip Literature and the televisuel object », *Generation X rocks, Contemporary peninsular fiction, film and rock culture*, HENSELER, Christine et POPE, Randolph D. (ed.), Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2007.
_, « Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations », *Ciberletras* n°24, décembre 2010.
_, « Oda a la basura, la poética spam de Agustín Fernández Mallo », *Boletín hispánico helvético*, Vol 17-18, Automne 2011.

HOPPENOT, Eric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps" », Colloque du GRES, Barcelone 2001. Disponible sur: http://remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf, consulté le 22/03/2012.

HUTCHEON, Linda, « L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n°1, 1982.

IBÁÑEZ, Andrés, « Por una literatura simbiótica », *Letra Internacional*, n°74, printemps 2002.

JAMESON, Fredric, « Postmodernidad y globalización », *Archipiélago*, n°63, 2004.

JEAN, Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », *Critique*, n° 288, mai 1971.

JENKS, Charles, « ¿Qué es el posmodernismo? », *Los cuadernos del norte*, n°43, juillet-août 1987.

JOLY, Bernard, « Les *Affinités électives* de Goethe : entre science et littérature », *Methodos*, n°6, 2006, mis en ligne le 10 mars 2011, disponible sur : <http://methodos.revues.org/482>, consulté le 14/08/2012.

JOUBE, Vincent, « Le Héros et ses masques », *Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n°6, Presses de l'Université de Nice, 1995, p : 253-254.

_, « Quelle exemplarité pour la fiction? », BOUJU Emmanuel, GEFEN Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar, MACÉ, Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, 2007, p: 239-248.

KATZ, Adam, « El relato posmoderno como digresión alegórica », *Quimera*, n°237, décembre 2003.

KOHLMANN, Julien, « Pour une posture anarchitecturale », *Loxias*, n° 22, mis en ligne le 15 septembre 2008, disponible sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2541>, consulté le 13/08/2012.

KUNZ, Marco, « Ni hamburguesa ni magdalena: en torno a *Afterpop: la literatura de implosión mediática* de Eloy Fernández Porta », *Quimera*, n°290, janvier 2008.

_, « Una década de novelas españolas: 2000-2009 », *Quimera*, n°313, décembre 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, Vol.1, 1982, p.27-49.

LARNAUDIE, Mathieu, « Propositions pour une littérature inculte », *La Nouvelle Revue Française*, n°588, février 2009.

LEDUFF, Charlie, « Middle Gate Journal; On Loneliest Road, a Unique Tree Thrives », *The New York Times*, 18/05/2004.

MACHEREY, Pierre, « Une poétique de la science : Fernand Hallyn, *Les structures rhétoriques de la science de Kepler à Maxwell* (éd. du Seuil, coll. Des Travaux, 2004) », *Methodos*, n°6, 2006, mis en ligne le 10 mars 2011, disponible sur <http://methodos.revues.org/473>, consulté le 14 août 2012.

MAINER, José Carlos, « La cultura de la transición o la transición como cultura », *La Transición, treinta años después*, MOLINERO Carme (dir), Barcelone, Península, 2006, p : 153-171.

MARÍAS, JAVIER, « LA ZONA FANTASMA. 31 janvier de 2010. Todavía parte de este mundo », *El País semanal*, 31/01/2010, disponible sur <http://javiermariasblog.wordpress.com/2010/01/>, consulté le 10/10/2012.

_, « Cada cual con su autobombo », *El País*, 09/03/2010b.

MARTÍN GIJÓN, MARIO, « La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada? », MONTESA, Salvador (ed.). *Literatura e internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2011, p : 355-366.

MASÓLIVER RÓDENAS, José Antonio, « Los viajes de Ulises », *La Vanguardia*, 5/03/2008.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo, « Cinco fragmentos para un mapa del final de los tiempos », *Quimera*, n°302, janvier 2008.

MONFORT, Bruno, « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n°90, avril 1992.

MONTI, François, « Postpoésie », *Fricfracclub*, 13/04/2009, disponible sur <http://fricfracclub.com/spip/spip.php?article86>, consulté le 12/01/2012.

NAVAJAS, Gonzalo, « A dystopian culture: the minimalist paradigm in the generation X », *Generation X rocks, Contemporary peninsular fiction, film and rock culture*, HENSELER, Christine et POPE, Randolph D. (ed.), Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2007.

OLSEN Lance, « El ciberpunk como equipo de supervivencia », *Quimera*, n°237, décembre 2003.

ORTIZ, Hernán, « La muerte del libro », *semana.com*, 19/09/2007.

PIRE, Bernard, « Fractales », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fractales/>, consulté le 2/10/2012.

PANTEL, Alice, « Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo) », Colloque International « Quand les TIC (Nouvelles Technologies de l'Information et de la communication) dialoguent avec la création artistique : littérature, spectacle vivant et cyberart au XXIe siècle en Espagne », organisé à l'université Bordeaux 3 et à l'Institut Cervantès les 20 et 21 septembre 2012 par l'équipe AMERIBER (Amélie Florenchie, Isabelle Touton, Dominique Breton), à paraître.

PERLOFF, Marjorie, « The Conceptual Poetics of Marcel Duchamp », dans *21st Century Modernism: The "New" Poetics*, Oxford, Blackwell, 2002.

PEYRE HENRY ET ZERNER HENRI, « Romantisme », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>, consulté le 2/10/2012.

RIVERA GARZA, Cristina, « Por una estética citacionista, la mano oblicua », *Milenio*, 21/02/2012, en ligne sur <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9116374>, consulté le 22/02/12.

RODRÍGUEZ ANTONIO J., « Malasaña no es Abbey Road. Apuntes para una cartografía de las representaciones sociosimbólicas en el Madrid del siglo XXI », *Quimera*, n°317, avril 2010.

ROJO JOSÉ ANDRÉS, « Hacia una literatura híbrida », *El País*, 30/06/2007.

RYAN, Marie-Laure, « Frontières de la fiction, digitale ou analogique ? », Colloque : les frontières de la fiction organisé par le groupe de recherche Fabula du 15 décembre 1999 au 28 février 2000, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/211.php>, consulté le 16/02/2012.

SANTAMARÍA ALBERTO, « Zona de ansiedad, algo sobre arqueología ciberpunk », *Quimera*, n°290, janvier 2008.

SAPIRO, Gisèle, « Sociologie de la littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>, consulté le 2/10/2012.

SIERRA, Germán, « Los ciborgianos y la nueva metanarrativa », *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, n° 208, 2005.
_, « ¿Adiós al papel?, sobre las ventajas del temido cambio de soporte de la obra escrita », *Quimera*, n°316, mars 2010.

SOBEJANO, Gonzalo, « La novela ensimismada », *Narrativa española contemporánea 1940-1995*, Madrid, Marenostrum, 2003.
_, « Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones », *Arbor* CLXXVI, n°693, septembre 2003b, p: 99-114.

SEGURET, Olivier, « Lara Croft vole la vedette aux stars humaines », *Libération*, 26/07/1997.

SOUTIF, Daniel, « El laberinto de los inmateriales: entrevista con J-F Lyotard », *Quimera*, n°46-47, 1985.

VALLS, Fernando, « La narrativa española en el 2007 », *Ínsula*, n°735, mars 2008.
_, « Afterhumo », *La nave de locos*, 02/02/2010, disponible sur <http://nalocos.blogspot.com/2010/02/semana-de-pasion-pop-para-los-mutantes.html>, consulté le 09/02/2012.
_, « La hibridez genérica y la sopa Campbell's », 3/02/2012, disponible sur <http://nalocos.blogspot.fr/2012/02/la-hibridez-generica-y-la-sopa.html>, consulté le 12/04/2012.

VANDENDORPE, Christian, « De la textualité numérique: l'hypertexte et la "fin" du livre », *RS/SI*, vol. 17 (1997), n°1-2-3, p : 271-286, disponible sur <http://www.ruor.uottawa.ca/en/bitstream/handle/10393/12811/Textualite%20num%C3%A9rique.pdf?sequence=1>, consulté le 3/04/2012.

VERDÚ, Vicente, « ¿Vivir o leer novelas? », *El País*, 05/07/2001.

VERROUST, Gérard, « Hypertexte », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hypertexte/>, consulté le 2/10/2012.

VILA MATAS, Enrique, prologue au *Grand Séminaire de Neuchâtel*, décembre 2002.

VION, Magali, « Génération X : les romans d'une génération », *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes* « Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010) », n° 354, septembre 2010.

WAGNER, Frank, « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux », version développée et remaniée d'une communication présentée à L'EHESS, le 3 mai 2005, dans le cadre du séminaire du CRAL, « La narratologie aujourd'hui », organisé par Francis Berthelot, John Pier et Jean-Marie Schaeffer, disponible sur <http://vox-poetica.net/t/articles/wagner2006.html>, consulté le 23/01/2012.

_, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006, mis en ligne le 1 septembre 2006, disponible sur <http://narratologie.revues.org/364;DOI:10.4000/narratologie.364>, consulté le 31 janvier 2012.

WRAY, Stefan « Rhizomes, Nomads, and Resistant Internet Use », 7/07/1998, disponible sur <http://www.thing.net/~rdom/ecl/rhizomatic.html>, consulté le 10/04/12.

Ouvrages critiques et théoriques

AARON, Paul, VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 2006.

ALLOA, Emmanuel, *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

AUGÉ, Marc, *Non lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

_, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot et Rivages, 2009.

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.

BALANDIER, Georges, *Le dépaysement contemporain*, Paris, PUF, 2009.

BARKER, Jesse, *No place like home ; virtual space, local places and Nocilla fictions*, thèse de doctorat dirigée par María Soledad Fernández Utrera et soutenue en mars 2011, The University of British Columbia, Vancouver, Canada, disponible sur https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/33138/ubc_2011_spring_barker_jesse.pdf, consulté le 30/05/2012.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

_, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

_, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995 (1975).

- _, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
 _, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
 _, *Amérique*, Paris, Le livre de Poche, 1986.
- BAUMAN, Zigmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.
- BECERRA, Eduardo, *Ciudades posibles: arte y ficción en la construcción del espacio urbano*, Madrid, 451 editores, 2010.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Corti, 1985.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Folio, 2008 (1935/1955).
 _, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989 (1982).
- BERTHELOT, Francis, *Bibliothèque de l'Entre- Mondes*, Paris, Folio SF, 2005.
- BÉSSIERE Bernard, *Vingt ans de création espagnole (1975-1995)*, Paris, Nathan, 1995.
- BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
 _, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1975.
 _, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOAVENTURA DE SOUSA Santos, *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*, editorial Madrid, Trotta, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1993.
 _, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 2008 (1996).
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
 _, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
 _, *Radicant*, Paris, Denoël, 2009.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991 (1938).
- BRONCANO FERNANDO, *La melancolía de los ciborgs*, Barcelone, Herder, 2009.
- BORRÁS, Laura (editora), *Textualidades electrónicas*, Barcelone, Editorial UOC, 2005.
- BOUJU, Emmanuel (coord.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BRUNN, Alain, *L'auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001.

CALLES, Jara, *Literatura de las nuevas tecnologías, aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, thèse de doctorat dirigée par M. le Professeur José Luis Molinuevo et soutenue à Salamanque en 2011, disponible sur <http://hdl.handle.net/10366/110856>, consulté le 12/01/2012.

CALLES, Jara, CASTRO, Ernesto, ESPIGADO, Miguel, QUIRÓS, Raúl, *Redacciones*, Salamanque, Caslon, 2011.

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974.

_, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

CASTELLS, MANUEL, *La era de la información, Vol 1 : La sociedad red*, Madrid, Alianza editorial, 1997.

CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Folio essais, 1990 (1974).

CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993.

_, (coord.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1994.

_, (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presse universitaires de Bordeaux, 2011.

CHAMPEAU, Geneviève, CARCELEN, Jean-François, TYRAS Georges, VALLS, Fernando, (ed.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, 1993, (1985).

CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965.

CHRISTIN Marie, *Poétique du blanc*, Paris, Vrin, 2009.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981 (1978).

_, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001 (1999).

COLLINGTON, Tara, *Lectures chronotopiques*, Montréal, XYZ, 2006.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1978.

_, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

COURTES, Joseph, *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck, 1995.

COVERLEY, Merlin, *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, Lyon, Les moutons électriques, 2011 (2006).

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

_, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

- DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000 (1957).
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DEL RÍO, Victor, *Factografía : vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, ABADA editores, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- _, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Jucar, 1994,
- DUCHAMP, Marcel, *Le processus créatif*, Paris, L'échoppe, 1987 (1957).
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop, la literatura de la implosión mediática*, Cordoue, Berenice, 2007.
- _, *Homo sampler, Tiempo y consumo en la era afterpop*, Barcelone, Anagrama, 2008.
- _, *Homo sampler, culture et consommation à l'ère afterpop*, Inculte, Paris, 2011 (2008).
- _, *€@0\$, la superproducción de los afectos*, Barcelone, Anagrama, 2010.
- FERRÉ, Juan Francisco, *Mimesis y simulacro*, Malaga, E.D.A Libros, 2011.
- FLICHY, Patrice, *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
- _, *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- FOREST, Philippe, SZKILNIK, Michelle (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- _, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- FRANK, Philippe, *Einstein, sa vie, son temps*, Paris, Flammarion, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelone, Editorial Gedisa, 2007.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *Mutatis Mutandis*, Saragosse, Eclipsados, 2009.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

_, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

_, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

_, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

_, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994

GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François, *L'essai*, Paris, Hachette, 1999.

GRACIA, Jordi, *El intelectual melancólico*, Barcelone, Anagrama, 2011.

GRACIA, Jordi, RÓDENAS, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, MAINER José Carlos (dir.), *Historia de la literatura española, vol.7*, Barcelona, Crítica, 2011.

GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura, la arquitectura con relación al arte*, Barcelona, GG mínima, 2009 (1979).

GRATZER, Walter, *Eurekas y euforias, cómo entender la ciencia a través de sus anécdotas*, Barcelone, Crítica, 2004.

GRAU CRISTINA, *Borges et l'architecture*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992 (1989).

GUATTARI, Félix *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas*, Barcelone, Tusquets, 1998.

HAYLES, Katherine, *Chaos and order, complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University Press of Chicago, 1991.

_, *Electronic Literature: new horizons for the literary*, Indiana, University of Notre Dame, 2008.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 (1977).

HAMON, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 2001.

HERNÁNDEZ-NAVARRO (dir.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcie, Cendeac, 2008.

- HUTCHEON, Linda, *Narcissic literature : the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- _, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York, Routledge, 1988.
- HYPOLITE, Pierre (coord.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- _, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 1997.
- JOUVE, Vincent, PAGES Alain (coord.), *Les lieux du réalisme*, Paris, L'improviste, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- KOOLHAAS, Rem, *Junkspace*, Paris, Payot et Rivages, 2001 (1995).
- KOOLHAAS, Rem, BOERI, Stefano, SANFORD, Kwinter, TAZI Nadia, OBRIST Hans, *Mutations*, Bordeaux, Barcelone : Arc en rêve centre d'architecture, Actar, 2000.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- LANDOW, George P., *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, Barcelone, Paidós, 2009.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 (1923).
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1975).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVY, Pierre, *Qu'est ce que le virtuel ?*, Paris, La découverte, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Folio, 1983.
- LOTMAN, Jouri, *L'explosion et la culture*, Limoges, PULIM, 2004.
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : textes et images dans la littérature anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- _, *Texte/images : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LURÇAT, François, *Le chaos*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? », 2002.
- LYON, David, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MADHALICKOVA, Éva, « SORTIR DES LIMITES : Une image de soi dans l'écriture moderne et l'expression architecturale contemporaine », thèse de doctorat dirigée par Mme la professeure Evelyne Grossman et soutenue le 18 juin 2011 à l'université Paris Diderot-Paris 7.

MAINER, José Carlos, *Ensayos, dietarios, relatos en el telar : la novela a noticia*, Cuenca, Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997 (1990).

MANCINI, Michele, *Michelangelo Antonioni, architettura della visione*, Rome, ALEF, 1986.

MILLET, Richard, *L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

MISSONIER, Sylvain, LISANDRE, Hubert (dir.), *Le virtuel, la présence de l'absent*, Paris, EDK, 2003.

MOLINUEVO, José Luis, *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús, ESTEBAN, Àngel, *Entre lo local y lo global*, Madrid, Vervuert, 2008.

MORIZOT, Jacques, *Interfaces : Texte et image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelone, EUB, 1996.

_, *La narrativa española en la era global, imagen, comunicación, ficción*, Barcelone, EUB, 2002.

_, *La modernidad como crisis, los clásicos modernos ante el siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

_, *La utopía en las narrativas contemporáneas*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche, 1983.

NODIER, Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat*, Paris, Editions Payot, 2011 (1812).

OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

ORTEGA, Julio (dir.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Nuevos hispanismos, Madrid, Vervuert, 2011.

- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 (1974).
- PÉREZ TAPIAS, José Antonio, *Internautas y naufragos y la búsqueda del sentido en la cultura digital*, Madrid, Trotta, 2003.
- PERLOFF, Marjorie, *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- PETIT, Marc, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999.
- PLATON, *Théétète*, Paris, Flammarion, 1995.
- POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI.*, Barcelone, Península, 2004.
- , *Narrativa y Posmodernidad*, Cuenca, Cuadernos de Mangana, 2005.
- PRENSKY, Marc, *Nativos e inmigrantes digitales*, Madrid, SEK, 2010.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RODRÍGUEZ GAONA, Martín, *Mejorando lo presente, poesía española última: posmodernidad humanismo y redes*, Barcelone, Caballo de Troya, 2010.
- RYAN Marie-Laure, « El ciberespacio, la virtualidad y el texto », SANCHEZ-MESA DOMINGO (coord.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.
- , *La narración como realidad virtual*, Barcelone, Paidós, 2004.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2011 (2001).
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (coord.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 (1950).
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SERRES, Michel, *Le passage du nord-ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale : le renouvellement des valeurs dans l'art du XXème siècle*, Paris, Les belles lettres, 2004.

- SHAPIRO, Peter et Caipirinha Productions, *Modulations : une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2010 (2000).
- SIMONIAN, Stéphane, *Hypertexte et processus cognitif, enjeux pour l'apprentissage*, Paris, Hermès science, 2010.
- THÉRON, Michel, *99 réponses sur... les procédés de style*, Montpellier, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon, 1993.
- TODOROV, Tzvetan (coord.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- VALÉRY, PAUL, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, NRF, Gallimard, 1960.
- VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte, essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions de la découverte, 1999.
- VATTIMO, Gianni (dir.), *En torno a la posmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 1994.
- VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989 (1980).
 _ , *La bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998.
 _ , *La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000.
 _ , *Ville panique, Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
 _ , *L'art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005.
 _ , *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel, 2010.
- VOUILLAMOZ, Nuria, *Literatura e hipermedia*, Barcelone, Paidós, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Paris, Gallimard, 2005.
- WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999.
- Žižek, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2007 (2002).

Sites web et blogs

Blogs d'écrivains et d'artistes

CALVO JAVIER: HTTP: <http://elblogdejaviercalvo.blogspot.com/>

CARRIÓN JORGE: <http://jorgecarrion.com/>

FERRÉ JUAN FRANCISCO: <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/> et
<http://juanfranciscoferre.wordpress.com/>

FERNÁNDEZ MALLO AGUSTÍN: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>,
<http://www.clubcultura.com/agustin-fdez-mallo>.

MORA VICENTE LUIS: <http://vicenteluismora.blogspot.com/>,
<http://www.vicenteluismora.com/>

VILAS MANUEL: <http://manuelvilas.blogspot.com/>

Blogs et sites de critique littéraire et des cultures contemporaines

AFTERPOST, (site de critique littéraire contemporaine espagnole):
<http://afterpost.wordpress.com/>.

ENTRIALGO, Frédérique (professeur à l'École des Beaux-Arts de Marseille), site consacré à l'étude des cultures numériques et aux pratiques artistiques impliquant les technologies de géolocalisation) : <http://www.articule.net/>.

CAHIERS DE NARRATOLOGIE (site d'analyse littéraire et de théorie narrative) :
<http://narratologie.revues.org/>.

CAIRN (revue des sciences humaines et sociales) : <http://www.cairn.info/>.

CALLES JARA (critique littéraire) : <http://jaracalles.blogspot.com/>.

CCCBLAB (centre de culture contemporaine, Barcelone) : <http://www.cccb.org/lab/es>.

CENTRE POMPIDOU (musée d'art contemporain, Paris) : <http://www.centrepompidou.fr>.

CLARO (traducteur, écrivain et critique) : <http://towardgrace.blogspot.com/>.

CONTEXTES (revue de sociologie de la littérature) : <http://contextes.revues.org/>.

ESPIGADO, Miguel (critique et écrivain) : <http://lespigado.wordpress.com/>.

FABULA (le site de la recherche en littérature) : <http://www.fabula.org>.

FRICFRAC CLUB (critique littéraire contemporaine) : <http://www.fricfracclub.com/spip/>.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (centre culturel, Madrid) : <http://www.march.es/>.

GAMEZ CARLOS (critique et écrivain) : <http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/>.

HERMENEIA (groupe de recherche sur les littératures digitales, université de Barcelone) : <http://www.hermeneia.net/>.

HYBRID STORIES (projet de recherche sur la littérature contemporaine espagnole, université de Cornell, États-Unis) : <http://hybridstoryspaces.weebly.com/>.

INCULTE (maison d'édition) : <http://www.inculte.fr/>.

MOLINUEVO, José Luis (professeur d'esthétique à l'université de Saragosse) : <http://joseluismolinuevo.blogspot.com/>.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO REINA SOFÍA (Musée, Madrid) : <http://www.museoreinasofia.es>.

PERSÉE, (portail des revues en sciences humaines et sociales) : <http://www.persee.fr/web/revues/home>

REMUE.NET LITTERATURE (site de création littéraire et de critique fondé par François Bon) : <http://remue.net/>.

REVISTA DE LETRAS (revue littéraire) : <http://www.revistadeletras.net/>.

REVISTA MAMA JUANA , (revue sur les cultures contemporaines) : <http://www.mamajuanadigital.com/>.

THE LIVING HANDBOOK OF NARRATOLOGY (centre interdisciplinaire d'études narratologiques, Hambourg) : http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main_Page.

VOX POETICA (site consacré à la théorie du récit) : www.vox-poetica.org/.

Sites d'œuvres de fiction

CANTAVELLA ROBERT JUAN, *El dorado* : <http://www.punkjournalism.net/>
Asesino cósmico : <http://asesinocosmico.blogspot.com/>.

MORA VICENTE LUIS, *Alba Cromm* : <http://albacromm.bitacoras.com/> et <http://reporteroramirez.wordpress.com/>.

VASSET PHILIPPE, *Le livre blanc* : <http://www.unsiteblanc.com/>.

OTERO CAROLINA, TORRES BLANDINA ALBERTO, VELASCO SERGIO, VILLAROYA MAXI, *Hotelpostmoderno* : <http://hotelpostmoderno.blogspot.com/>